

КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВАСИЛЬКІВ ГАЛИНА МИКОЛАЇВНА

УДК 801.82:17:316]:141.72(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ
ПОЕТИКА ТІЛЕСНОГО ІКОНОТРОПІЗМУ В СУЧАСНОМУ
ФЕМІНІСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

спеціальність 035 Філологія
галузь знань 03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання чужих
ідей, результатів і текстів мають посилання на відповідне джерело

_____ Г.М. Васильків

Науковий керівник: Солецький Олександр Маркіянович, доктор
філологічних наук, професор

АНОТАЦІЯ

Васильків Г.М. Поетика тілесного іконотропізму в сучасному феміністичному дискурсі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії в галузі гуманітарних наук за спеціальністю 035 Філологія. Карпатський національний університет імені Василя Стефаника Міністерства освіти і науки України, м. Івано-Франківськ, 2026.

У дисертації вирішено актуальне наукове завдання, яке полягає в системному дослідженні тілесного іконотропізму в сучасному феміністичному дискурсі.

У першому розділі дисертації *«Теоретико-методологічна основа дослідження»* проаналізовано та охарактеризовано концепт «тіло» як багатовимірний конструкт у парадигмі наукових інтерпретацій, досліджено іконотропну семантику, розглянуто наукові підходи до вивчення тілесності в літературознавстві, окреслено домінанти у феміністичному дискурсі.

Зокрема, систематизовано вектори досліджень про сенси тілесності у міфологічному світогляді, окреслено тяглість впливів архаїчних уявлень про тілесність та форми їх трансляції в сучасному художньому дискурсі. Проаналізовано концепції досліджень тілесності у психоаналізі (зокрема, праці З. Фрейда, К. Юнга, В. Райха, М. Кляйн, Ю. Крістевої) з метою увиразнення взаємозв'язку тілесної та когнітивної акційності. Типологічно структуровано філософські підходи до вивчення функційності тілесності, що дало змогу виокремити соматичність як центральну категорію розбудови окремих філософських концепцій, зокрема, виокремлено тіло як джерело досвіду, тіло як соціальний конструкт, тіло як текст культури та тіло як сучасний техноорганізм. Як результат, визначено спільні та відмінні риси дослідження тілесності в різних наукових дискурсах, хронологічно прослідковано трансформації у філософському осмисленні тіла від античності до сучасності. Водночас, узагальнено та систематизовано осмислення тілесності в гендерних студіях, визначено функційність інтерпретацій у формуванні концепцій гендерної ідентичності. Це

дало змогу визначити вплив окреслених наукових поглядів на репрезентацію тілесності у жіночому письмі.

На основі систематизації інтерпретацій тілесності в різних наукових дискурсах визначено релевантні форми літературознавчого аналізу, сучасні концепції поетики тілесності в літературному дискурсі, зокрема в контексті семіотики, феміністичної та постколоніальної критики. Такий підхід дозволив комплексно проаналізувати тілесність як одиницю художнього наративу та констатувати актуальність досліджень художнього тексту крізь призму тілесного іконотропізму.

У межах вивчення іконотропної семантики конкретизовано понятійно-категоріальний апарат дисертації, зокрема термін «іконотропізм». Систематизовано дослідження Е. Спольскі, пов'язані з осмисленням явищ іконотропізації. Окреслено практичний взаємозв'язок теорії когнітивної метафори Дж. Лакофа та М. Джонсона з теорією іконотропізму Е. Спольскі. Проаналізовано місце теорії іконотропізму в системі когнітивного літературознавства, досліджено погляди українських науковців щодо окресленої проблематики. Осмислено когнітивні зосередження в сучасному українському літературознавстві. Досліджено феміністичний художній текст як літературну та культурну акцію, що дозволило виявити ключові параметри феміністичного дискурсу та виокремити специфіку жіночого письма.

У другому розділі дисертаційної роботи *«Тіло як локус феміністичного іконотропізму: соматичне моделювання сучасного українського соціокультурного простору»* методологічний інструментарій дослідження спрямовано на комплексний аналіз тілесних іконотропів у постмодерних феміністичних текстах, що репрезентують сучасний соціокультурний простір. Герменевтичний метод застосовано з метою інтерпретації смислових нашарувань, у яких тілесність функціонує як носій багатовимірних культурних і символічних значень. Зокрема, тілесність проаналізовано як іконотроп гендерних ролей і як засіб репрезентації опозиції фемінного та маскулінного.

Феноменологічний підхід уможливив осмислення тіла як суб'єкта творення образів, що переживаються та конструюються в художньому досвіді, зближують письменницькі та читацькі горизонти. Зокрема, з'ясовано особливості тілесної іконотропізації у творі Ірени Карпи «Baby Travel...», що конструюються через взаємини головної протагоністки з власним вагітним тілом – тілом матері, яке перестає належати виключно їй. Такий підхід дозволив увиразнити ключові сенси художнього тексту – страхи молодої жінки, що переживає зміну індивідуальних та соціальних ролей під впливом тілесної модифікації (розчинення у материнстві, розширення та ректифікація тіла).

Методологію феміністичної критики застосовано для аналізу жіночого тіла як простору формування ідентичності та як культурно сформатованого конструкта, залученого до дискурсивних практик влади, гендеру та саморепрезентації. Відтак у романі «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко тілесність героїв стає палімпсестом історичної пам'яті, формою просвітлення посттравматичного досвіду попередніх поколінь, що зумовлює деструктивність національної до особистісної ідентифікації персонажів сучасності.

Метод постколоніальної критики дав змогу простежити вплив колоніального досвіду на сучасну українську дійсність у контексті реценції тілесності, формуванні самосвідомості та осмисленні гендерної теми. Радикалізація соматичності та її критична рефлексія у романі Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» репрезентують бунт проти імперського патріархального дискурсу, чужого українському соціокультурному простору та його історично сформованим аксіологічним орієнтирам.

У третьому розділі дисертаційної роботи «Тілесний іконотропізм як поетикальна модель конструювання національно-культурних смислів у сучасній українській літературі» семіотичний аналіз використано для виявлення механізмів трансформації тілесного образу в культурний код, що функціонує в знаковій системі художнього тексту. Відтак зболене, німе, скуте тіло протагоністки роману «Солодка Даруся» Марії Матіос постає символічною проекцією травмованого тіла

української нації, понівеченої історичними катаклізмами, та віддзеркалює проблему поколіннєвої травми, пов'язаної з комплексами мови та мовлення.

Залучення міфологічного методу сприяло виявленню впливу міфологічного світогляду й архетипних уявлень на способи репрезентації тіла в сучасній літературі. Зокрема, це сприяло простеженням тілесних маніфестацій архетипу української матері, який функціонує як надчасова і надпросторова модель культурної самоідентифікації та національний патерн.

В обох розділах практичної частини дослідження метод рецептивної естетики дав змогу простежити вплив тілесної іконотропізації на перцептивні процеси реципієнта, зокрема на формування його емоційної та інтерпретаційної реакції. У межах когнітивного літературознавчого підходу тілесні іконотропи розглянуто як когнітивні схеми, що структурують процес сприйняття й осмислення художнього тексту. Відтак з'ясовано, що у текстах сучасних українських письменниць проявляються різні типи поетики тілесної іконотропізації – від фрагментарної трансляції окремих тілесних іконотропів у текстах М.Матіос до створення цілісної когнітивної моделі іконотропізації у романі Г. Петросаняк. Такий дослідницький ракурс дав змогу реконструювати індивідуалізовані авторські системи. Крім того, доведено, що розуміння специфіки карпатського регіонального простору, який формує горизонт очікувань автора та реципієнта, є визначальною умовою для точної інтерпретації тілесних алюзій і декодування їхньої глибинної семантики в художніх текстах.

Ключові слова: тіло (тілесність), іконотропізм (іконічність), жінка (жіночий образ), візуалізація (візуальний), метафора (концептуальна метафора), концепт (концептуалізація), постмодернізм, феміністичний дискурс (фемінізм), наратив (наратологія), війна, образ, інтерпретація, антропоморфізація, когнітивний (когнітивістика), міфологізм (міфопоетика).

ABSTRACT

Vasylykiv H. M. The Poetics of Corporeal Iconotropism in Contemporary Feminist Discourse. – Qualification research work submitted as a manuscript.

The dissertation is submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the field of Humanities, specialty 035 Philology. Vasyl Stefanyk Carpathian National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Ivano-Frankivsk, 2026.

The dissertation addresses a relevant scholarly problem consisting in a systematic study of bodily iconotropism in contemporary feminist discourse.

The first chapter of the dissertation, *“Theoretical and Methodological Foundations of the Study”*, analyzes and characterizes the concept of the **body** as a multidimensional construct within the paradigm of scholarly interpretations, examines iconotropic semantics, reviews academic approaches to the study of corporeality in literary studies, and outlines the dominant trends within feminist discourse.

In particular, the study systematizes research vectors concerning the meanings of corporeality within the mythological worldview and delineates the continuity of archaic conceptions of the body as well as the forms of their transmission in contemporary artistic discourse. The concepts of corporeality developed in psychoanalysis are analyzed (in particular, the works of Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Wilhelm Reich, Melanie Klein, and Julia Kristeva) with the aim of elucidating the interrelation between bodily and cognitive agency.

Philosophical approaches to the study of the functionality of corporeality are typologically structured, which made it possible to identify somaticity as a central category in the development of several philosophical concepts. In particular, the body is distinguished as a source of experience, a social construct, a text of culture, **and** a contemporary techno-organism. As a result, common and distinctive features of the study of corporeality across different scholarly discourses are identified, and the transformations in the philosophical interpretation of the body from antiquity to the present are traced chronologically.

At the same time, the understanding of corporeality in gender studies is generalized and systematized, and the functional role of these interpretations in shaping the concepts of gender identity is defined. This made it possible to determine the influence of the outlined scholarly perspectives on the representation of corporeality in women’s writing.

Based on the systematization of interpretations of corporeality in various scholarly discourses, relevant forms of literary analysis and contemporary concepts of the poetics of corporeality in literary discourse were identified, particularly within the frameworks of semiotics, feminist criticism, and postcolonial criticism. Such an approach enabled a comprehensive analysis of corporeality as a unit of artistic narrative and confirmed the relevance of studying literary texts through the prism of bodily iconotropism.

Within the study of iconotropic semantics, the conceptual and categorical apparatus of the dissertation was specified, in particular the term “iconotropism”. Research by Ellen Spolsky related to the interpretation of iconotropization phenomena was systematized. The practical interrelation between the theory of cognitive metaphor developed by George Lakoff and Mark Johnson and Ellen Spolsky’s theory of iconotropism was outlined. The place of the theory of iconotropism within the system of cognitive literary studies was analyzed, and the views of Ukrainian scholars regarding the outlined problem were examined. Cognitive orientations in contemporary Ukrainian literary studies were conceptualized. Feminist literary texts were studied as a literary and cultural act, which made it possible to identify the key parameters of feminist discourse and to distinguish the specific features of women’s writing.

The second chapter of the dissertation, “*The Body as a Locus of Feminist Iconotropism: Somatic Modeling of the Contemporary Ukrainian Sociocultural Space*”, directs the methodological framework of the research toward a comprehensive analysis of bodily iconotropes in postmodern feminist texts representing the contemporary sociocultural space. The hermeneutic method is applied to interpret semantic layers in which corporeality functions as a bearer of multidimensional cultural and symbolic meanings. In particular, corporeality is analyzed as an iconotrope of gender roles and as a means of representing the opposition between the feminine and the masculine.

The phenomenological approach made it possible to conceptualize the body as a subject of image formation that is experienced and constructed within artistic experience, bringing closer the horizons of the writer and the reader. In particular, the specific features of bodily iconotropization in “Baby Travel...” by Irena Karpa were clarified. These are

constructed through the relationship of the protagonist with her own pregnant body, the body of a mother that ceases to belong exclusively to her. Such an approach made it possible to highlight the key meanings of the literary text: the fears of a young woman experiencing changes in her individual and social roles under the influence of bodily modification (dissolution in motherhood, expansion and rectification of the body).

The methodology of feminist criticism was applied to analyze the female body as a space for the formation of identity and as a culturally formatted construct involved in discursive practices of power, gender, and self-representation. Thus, in the novel “The Museum of Abandoned Secrets” by Oksana Zabuzhko, the corporeality of the characters becomes a palimpsest of historical memory and a form of illuminating the post-traumatic experience of previous generations, which determines the destructiveness of national and personal identification among contemporary characters.

The method of postcolonial criticism made it possible to trace the influence of colonial experience on contemporary Ukrainian reality in the context of the reception of corporeality, the formation of self-awareness, and the interpretation of gender issues. The radicalization of somaticity and its critical reflection in the novel “Fieldwork in Ukrainian Sex” by Oksana Zabuzhko represent a rebellion against the imperial patriarchal discourse that is alien to the Ukrainian sociocultural space and to its historically formed axiological orientations.

In the third chapter of the dissertation, “*Bodily Iconotropism as a Poetic Model for Constructing National and Cultural Meanings in Contemporary Ukrainian Literature*”, semiotic analysis is employed to identify the mechanisms through which the bodily image is transformed into a cultural code functioning within the sign system of the literary text. Thus, the wounded, mute, and constrained body of the protagonist in the novel “Sweet Darusia” by Maria Matios appears as a symbolic projection of the traumatized body of the Ukrainian nation, mutilated by historical cataclysms, and reflects the problem of intergenerational trauma associated with complexes of language and speech.

The application of the mythological method contributed to identifying the influence of the mythological worldview and archetypal representations on the ways the

body is represented in contemporary literature. In particular, this made it possible to trace bodily manifestations of the archetype of the Ukrainian mother, which functions as a trans-temporal and trans-spatial model of cultural self-identification and as a national pattern.

In both chapters of the practical part of the study, the method of reception aesthetics made it possible to trace the influence of bodily iconotropization on the perceptual processes of the recipient, particularly on the formation of emotional and interpretative responses. Within the framework of the cognitive literary studies approach, bodily iconotropes are considered as cognitive schemas that structure the process of perceiving and interpreting a literary text. Accordingly, it was established that in the works of contemporary Ukrainian women writers different types of poetics of bodily iconotropization are manifested – from the fragmentary transmission of individual bodily iconotropes in the texts of Maria Matios to the creation of a holistic cognitive model of iconotropization in the novel by Halyna Petrosaniak. Such a research perspective made it possible to reconstruct individualized authorial systems.

Furthermore, it has been demonstrated that understanding the specific features of the Carpathian regional space, which shapes the horizon of expectations of both the author and the recipient, is a crucial condition for the accurate interpretation of bodily allusions and for decoding their deep semantics in literary texts.

Keywords: body (corporeality), iconotropism (iconic), woman (female image), visualization (visual), metaphor (conceptual metaphor), concept (conceptualization), postmodernism, feminist discourse (feminism), narrative (narratology), war, image, interpretation, anthropomorphization, cognitive (cognitive studies), mythologism (mythopoetics).

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України категорії Б:

1. Васильків Г. М. Когнітивні сфери іконотропізму. Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. 2022. № 17(65). С. 362-371.

DOI: [https://doi.org/10.31471/2304-7402-2022-17\(65\)-362-371](https://doi.org/10.31471/2304-7402-2022-17(65)-362-371)

URL: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/view/1813>

2. Васильків Г. Тіло як іконотроп у жіночій постмодерній літературі (на матеріалі творів Марії Матіос та Оксани Забужко). Журнал Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія. 2023. № 10. С. 91–102.

DOI: <https://doi.org/10.15330/jpnuphil.10.91-102>

URL: <https://journals.pnu.edu.ua/index.php/jpnuphil/article/view/8503>

3. Васильків Г. Національні форми тілесної іконотропізації в сучасному польському та українському художньому дискурсі. Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. 2024. № 19 (71). С. 178-192.

DOI: [https://doi.org/10.31471/2304-7402-2024-19\(71\)-178-192](https://doi.org/10.31471/2304-7402-2024-19(71)-178-192)

URL: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/view/1967>

4. Васильків Г. Тілесний іконотропізм у гендерному вимірі (на матеріалі роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу»). Вісник науки та освіти. Серія «Філологія». 2025. № 11(41). С. 362-373.

DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11\(41\)](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11(41))

URL: <https://perspectives.pp.ua/index.php/vno/article/view/32849/32811>

5. Васильків Г. Тілесні іконотропи війни у романі Марії Матіос «Мами» = Body iconotropes of war in Maria Matios's novel "Mothers". Закарпатські філологічні студії. 2025. № 43, т. 2. С. 199–205.

DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.43.2.32>

URL: <https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/index.php/43-2-2025>

Публікації, що засвідчують апробацію результатів дослідження

6. Васильків Г. М. Іконотроп "тіло" у жіночій постмодерній літературі: матеріали звіт. наук. конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету

за 2023 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, 1–5 квіт. 2024 р. / ПНУ ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2024. С. 135–137.

URL: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/10/zbirnyk-tez-vykladachiv_241018_113741.pdf#page=135

7. Васильків Г. Воєнний досвід і тілесність: естетичні стратегії репрезентації (на матеріалі роману «Мами» Марії Матіос). Сучасна українська література періоду воєнного лихоліття у контексті екзистенційних парадигм: тези доп. учасників Всеукраїнської наукової конференції, м. Івано-Франківськ, 13–14 листопада 2025 р. / Карпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2025. С. 18–21.

URL: https://lib-repo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/24016/1/Тези_збірник.pdf#page=18

8. Васильків Г. Тілесність як фундаментальна категорія сучасного жіночого письма. Мова, література, культура: на перетині традицій та інновацій: матеріали науково-практичної конференції, м. Чернігів, 12–13 грудня 2025 р. / Видавництво «Молодий вчений». Одеса, 2025. С. 7–10. ISBN 978-617-8514-36-5.

URL: <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/156/2588/5414-1>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА	
ДОСЛІДЖЕННЯ.....	22
1.1. Тіло і тілесність у епістемологічному дискурсі	22
1.1.1. Міфологічні коди тіла.....	23
1.1.2. Тілесність у структурі психічного.....	38
1.1.3. Філософія тіла.....	43
1.1.4. Тіло і гендер.....	65
1.2. Теорія «іконотропізму» та когнітивістика: формування та діахронна ретроспекція.....	74
1.3. Тілесний іконотропізм: соматична метафоризація і конструювання сенсів.....	100
1.4. Феміністичний дискурс і поетика тілесності.....	109
РОЗДІЛ 2. ТІЛО ЯК ЛОКУС ФЕМІНІСТИЧНОГО ІКОНОТРОПІЗМУ: СОМАТИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ.....	
120	
2.1. Культурно-філософські коди тілесності в романі Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу».....	120
2.2. Іконотропні асиміляції: тілесні відзеркалення у координатах часу в романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів».....	134
2.3. Тілесні іконотропи як механізми формування образу сучасної жінки-матері у творі Ірени Карпи «Baby travel. Подорожі з дітьми, або Як не стати куркою».....	159
РОЗДІЛ 3 ТІЛЕСНИЙ ІКОНОТРОПІЗМ ЯК ПОЕТИКАЛЬНА МОДЕЛЬ КОНСТРУЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ СМИСЛІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	
176	
3.1. Тіло як іконотроп культурно-історичного коду українців у романі Марії Матіос «Солодка Даруся».....	176

3.2. Тілесність і материнський архетип у воєнному наративі: іконотропічні центри роману Марії Матіос «Мама».....	198
3.3. Тілесна іконотропізація в контексті історичних травм та націєтворчих процесів у романі «Матриган» Галини Петросаняк.....	215
ВИСНОВКИ	233
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	240
ДОДАТКИ	267

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасне літературознавство дедалі виразніше тяжіє до синтезу історично сформованих форм аналізу художньої творчості, що зумовлює появу нових підходів до вивчення літературних текстів. Ця тенденція безпосередньо пов'язана з розвитком досліджень систем мислення, процесів рецепції та механізмів моделювання сенсів. Орієнтація на візуалізацію й симуляцію реальності фіксує закономірну еволюцію когнітивних особливостей психіки, яку можна простежити в динаміці культурних і художніх практик.

Осмислення природи образів, за допомогою яких людина сприймає та означає довкілля, має тривалу інтелектуальну традицію, що бере початок у платонівському розумінні образу як посередника між чуттєвим і мисленнєвим. Упродовж історичного розвитку гуманітаристики їхня актуальність зростала та поступово набувала виразніших окреслень, окреслюючи тенденцію перехідності та тяглості. У цьому контексті доречно згадати формування емблематичних практик сенсомоделювання, які репрезентують наочно орієнтований тип мислення та відтворюють специфіку образно-символічного способу тлумачення світу. Д. Чижевський наголошував на особливій ефективності поєднань образного й словесного компонентів у процесі репрезентації та закріплення морально-етичних, філософських і психологічних ціннісних смислів [141, с. 114].

До осмислення окресленої проблематики звертався й І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості». Опираючись на погляди тогочасних дослідників психіки, І Франко розглядав поезію з позицій її впливу на спектр «змислів», які він означував як зорові, нюхові, смакові чи дотикові канали сприймання. Поетичний текст він порівнював із творінням образотворчого мистецтва, стверджуючи, що поєднання слів діє подібно до поєднання фарб, а вдале використання обох засобів породжує в реципієнта низку непрямих асоціацій [135, с.25].

Такі асоціації активізують психічні процеси й спонукають психіку шукати у власній концептуальній системі відповідники, здатні пояснити незнайомий або неочевидний смисловий імпульс. Слово, функціонуючи як зовнішній подразник,

актуалізує у свідомості рецептивні відчуття зорового, слухового та дотикового характеру, що змушує читача вибудовувати візуалізовану, динамічну картину художньої дійсності [135, с. 23]. Проводячи паралелі між аналізом поезії та живописом, І. Франко наголошував на особливій ролі слова, здатного породжувати багатий і варіативний спектр образів, розширюючи межі часу й простору. На відміну від готового зображення, яке репрезентує лише окремий, просторово й часово обмежений фрагмент дійсності, поетичне слово створює множинну візуальну реальність, що постійно актуалізується в процесі рецепції [135, с.78].

Подальший розвиток когнітивних досліджень поглибив осмислення взаємозв'язків між іконічними та конвенційними типами знаків, актуалізувавши міждисциплінарний підхід до аналізу художнього тексту. Подібні міркування щодо ролі когнітивних механізмів у творчому процесі розвивав і Р. Мюррей, який розглядав письменника як суб'єкта, що, засвоюючи довколишні образи через унікальні когнітивні здібності, «метаболізує» їх і трансформує у художню дійсність. Такий підхід підкреслює важливість дослідження концептуальних моделей певного історичного періоду й культури, які визначають специфіку художнього мислення митця [223].

Особливої актуальності набувають дослідження когнітивного спектру художнього тексту, зокрема механізмів когнітивної метафори як одного з ключових інструментів формування іконотропних структур смислотворення. Відтак дослідження Дж. Лакоффа та М. Джонсона, що втілились у теорії концептуальної метафори, переконливо засвідчили, що процес метафоризації є наслідком когнітивних особливостей людської психіки. У цьому сенсі метафора постає як природний і невід'ємний механізм мислення та рецепції [204]. Серед інших дослідників-когнітивістів варто згадати й напрацювання Е. Кларка, Е. Есрок, М. Хірагі, М. Тернера, Р. Цура, Д. Міела, М. Хогана та інших.

Проте найбільш послідовно та системно означені погляди були структуровані й узагальнені в працях дослідниці Е. Спольські. Розвиваючи концепцію модульного розуму, вона виходить із природної когнітивної потреби людського мозку заповнювати так звані «прогалини» (англ. gaps), тобто

компенсувати нестачу перцептивної інформації – зорової, слухової, нюхової тощо – з метою відтворення цілісної картини дійсності у свідомості. Такий принцип Е. Спольські окреслює терміном «іконотропізм», який узагальнює та концептуально впорядковує низку попередніх когнітивних і семіотичних досліджень у єдину теоретично означену модель [234].

Неодноразово у зазначених дослідженнях засвідчено, що в основі механізмів формування образних смислів вагомим значення набуває тілесний чинник. Такий підхід корелює з низкою наукових праць, у яких тіло й тілесність осмислюються як первинний чинник когнітивної акційності, увиразнюючи феномен тілесного іконотропізму.

Особливого значення в цьому контексті набуває дослідження лімінальної функції тіла, яке постає простором трансформації, збудження та співбуття на межі внутрішнього й зовнішнього. Саме через тілесність формується особистість, система переживань, структуруються когнітивні та емоційні реакції. У зв'язку з цим формується увиразнення, що тілесні образи надають письменникові інструментарій для виявлення контрастів, полярностей, внутрішніх конфліктів та екзистенційних переживань персонажів, актуалізуючи релевантність тіла в межах іконотропної семантики.

Серед іноземних дослідників цієї теми – Ф. Ніцше [101], А. Бергсон [155], Е. Гуссерль [55], Ж.-П. Сартр [116], М. Мерло-Понті [212], Ж. Лакан [203], Ж. Бодріяр [154], Л. Ірігаре [193], Ж. Дельоз [57], М. Фуко [138], Ф. Гваттарі [57], С. Бордо [156], П. Бурдьє [158], С. Зонтаг [232], І. Гофман [181], Дж. Батлер [160], Ж.-Л. Нансі [215], Д. Гарравей [42].

Тіло та тілесність в українському літературознавстві досліджували: К. Бондар [17], Ж. Бортнік [19], О. Боряк [20; 21], О. Башкирова [6; 8], О. Вербицька [33], О. Галета [39], І. Галуцьких [40], О. Гомілко [44], М. Гримич [49], Т. Гундорова [52], О. Деркачова [58], І. Ігнатенко [70], І. Карівець [74], І. Котик [83], М. Маєрчик [89; 90], Т. Мейзерська [95], Г. Найдьонова [99], О. Слоньовська [119], О. Солецький [122; 124], Л. Тарнашинська [128; 129], Ф. Штейнбук [146].

У традиційному літературознавстві тілесність тривалий час розглядалася або як тематичний елемент, або як маркер антропологічного виміру тексту, тоді як її роль у формуванні іконотропних структур художнього мислення залишається недостатньо концептуалізованою. Залучення когнітивістики дає змогу подолати описовість таких підходів і перейти до аналізу тілесного іконотропізму як динамічного процесу, що поєднує перцептивний досвід, уяву та знакові трансформації в художньому тексті.

Тож, попри наявність низки напрацювань, присвячених дослідженню тілесності в художньому тексті та розвитку когнітивних студій в українській науковій думці, зокрема представлених такими науковцями, як Л. Айзенбарт [3], Т. Бовсунівська [12], Я. Бистров [9], І. Грищенко [50], О. Воробйова [36], О. Кунцьо [85], Л. Мацевко-Бекерська [94] та О. Солецький [122], аналіз сучасного тексту крізь призму тілесного іконотропізму залишається малодослідженим, що підкреслює актуальність теми дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана в межах наукових напрямів освітньо-наукової програми «Філологія», відповідає пріоритетним дослідницьким темам у галузі сучасного літературознавства, зокрема дослідженням поетики, інтерпретаційних моделей тексту, гендерної проблематики та міждисциплінарних гуманітарних студій. Тематика роботи узгоджується зі стратегіями розвитку філологічної науки та інтеграції українського літературознавства у міжнародний науковий простір. Дисертацію узгоджено з науковими дослідженнями Факультету філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника, зокрема, з темою кафедри української літератури «Актуальні проблеми сучасного літературознавства, українська література в європейському контексті, розвиток західноукраїнського літературного процесу кінця XIX – початку XX століття: художні традиції і тенденції» та з держбюджетною науково-дослідною темою кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства «Літературний процес та творча індивідуальність письменника: компаративний та теоретико-літературний аспекти» (номер державної реєстрації 0112U000597). Тема дисертації

затверджена вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 9 від 01.11.22).

Метою є дослідження феномена тілесного іконотропізму в художньому тексті як когнітивно-поетикального механізму формування образних і смислових структур, з'ясування його рецептивних особливостей та визначення ролі тілесних іконотропів у репрезентації соціокультурної дійсності.

Для реалізації поставленої мети визначено такі ключові **завдання**:

- проаналізувати категорії «тіло» і «тілесність» у епістемологічному дискурсі;
- дослідити іконотропну семантику в діяхронній ретроспекції, простеживши її розвиток і трансформації в українському літературознавстві;
- визначити особливості стилю жіночого письма та його роль у конструюванні тілесних образів;
- дослідити культурно-філософські коди тілесності в романі Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» та з'ясувати їхню роль у формуванні художньої концепції твору;
- проаналізувати іконотропні асиміляції тілесності та механізми їх відзеркалення в часових координатах у романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»;
- виявити функціонування тілесних іконотропів як механізму формування образу сучасної жінки-матері у творі Ірени Карпи «Baby travel. Подорожі з дітьми, або Як не стати куркою»;
- розкрити специфіку тілесного іконотропізму як поетикального принципу конструювання національно-культурних сенсів у романі Марії Матіос «Солодка Даруся»;
- проаналізувати роль тілесності у відтворенні архетипу української матері в контексті воєнного досвіду на прикладі роману Марії Матіос «Мами»;
- дослідити тілесну іконотропізацію в контексті історичних травм та націєтворчих процесів у романі Галини Петросаняк «Матриган».

Об'єктом дисертаційного дослідження є сучасний феміністичний дискурс, зокрема романи Марії Матіос «Солодка Даруся», «Мама», романи Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу», «Музей покинутих секретів», роман Галини Петросаняк «Матриган», твір Ірени Карпи «Baby travel. Подорожі з дітьми, або Як не стати куркою».

Предметом дисертаційного дослідження є поетика тілесного іконотропізму.

Методи дослідження. Задля реалізації поставленої мети та вирішення окреслених завдань застосовано комплекс наукових методів, зокрема у теоретичній частині дослідження використано генезис ключових понять та огляд теоретичних концепцій, пов'язаних із дослідженням тіла, жіночого письма та іконотропної семантики. У практичній частині дослідження застосовано такі методи:

- герменевтичний – задля інтерпретації сенсів, що позначають тілесні іконотропи;
- феноменологічний – у контексті вивчення тіла як суб'єкта, що створює образи;
- семіотичний аналіз – задля дослідження специфіки перетворення тілесного образу на культурний код;
- міфологічний метод сприяв визначенню впливу міфопоетики на зображення тіла в сучасній літературі;
- метод рецептивної естетики дозволив визначити вплив тілесних іконотропів на перцептивні процеси реципієнта;
- у межах когнітивного літературознавчого підходу визначено функціонування тілесних іконотропів як когнітивних схем у системі рецепції художнього тексту;
- методологію феміністичної критики - для аналізу жіночого тіла як джерела ідентичності;
- метод постколоніальної критики, який дав змогу простежити вплив колоніального досвіду на сучасну українську дійсність у контексті рецепції національної тілесності.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у обґрунтуванні поняття «тілесний іконотропізм» як специфічної поетикальної категорії; розробленні концептуальної моделі аналізу тілесності у феміністичному дискурсі; системному дослідженні художніх стратегій репрезентації тілесного досвіду; виявленні нових інтерпретаційних можливостей поєднання феміністичної критики з когнітивними та культурно-антропологічними підходами. Здійснено теоретичне узагальнення досліджень, пов'язаних із іконотропною семантикою; системно проаналізовано на матеріалі сучасного феміністичного дискурсу функціонування системи тілесних іконотропів.

Практичне значення дисертаційного дослідження. Результати дисертаційної роботи можуть бути використані в процесі вивчення тілесного іконотропізму в парадигмі когнітивного літературознавства.

Практична цінність дисертації зумовлена можливістю залучення основних положень дослідження для підготовки студентів до практичних та семінарських занять з сучасних літературознавчих студій. Матеріали дисертації можуть використовуватися під час викладання курсів з постмодерної літератури, сучасного феміністичного дискурсу, когнітивного літературознавства; у написанні курсових, бакалаврських та магістерських робіт.

Результати наукового дослідження впроваджені в практичну діяльність і використовуються в освітньому процесі факультету філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника для підготовки лекцій і практичних занять із вибіркової освітньої компоненти «Сучасна польська жіноча проза у зіставленні з українським літературним процесом». Силабус освітньої компоненти затверджено на засіданні кафедри слов'янських мов, протокол № 5 від 29 грудня 2025 року. Довідку про апробацію та впровадження результатів дослідження затверджено на засіданні кафедри слов'янських мов, протокол № 7 від 17 лютого 2026 року.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження є оригінальною науковою працею здобувача. На захист представлені наукові висновки, положення та рекомендації, розроблені виключно автором. Запропоновані рекомендації

повністю відповідають тематиці роботи та впливають із результатів проведених теоретичних та практично-орієнтованих досліджень.

Апробація результатів дисертації. Основні теоретичні положення й практичні результати дослідження апробовані на Міжнародній науково-практичній конференції «Спільне і відмінне у філологічній картині світу слов'ян» (Івано-Франківськ: ПНУ ім. Василя Стефаника, 20-21 жовтня 2023 року); Міжнародній науково-практичній конференції з нагоди 25-ї річниці Коломийського навчально-наукового інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника «Педагогічна наука й освітня практика в реаліях війни: виклики, досвід, перспективи» (Коломия: Коломийський навчально-науковий інститут ПНУ ім. Василя Стефаника, 26 березня 2025 року); Всеукраїнській науковій конференції «Сучасна українська література періоду воєнного лихоліття у контексті екзистенційних парадигм» (Івано-Франківськ: КНУВС ім. Василя Стефаника, 13-14 листопада 2025 року); XV Міжнародній науковій конференції «Семантика мови і тексту» in memoіam академіка Віталія Кононенка (Івано-Франківськ: КНУВС ім. Василя Стефаника, 12 грудня 2025 року), Науково-практичній конференції «Мова, література, культура: на перетині традицій та інновацій» (Чернігів, 12-13 грудня 2025 року); II Міжнародній науково-практичній конференції «Спільне і відмінне у філологічній картині світу слов'ян» in memoіam проф. Миколи Лесюка (Івано-Франківськ: КНУВС ім. Василя Стефаника, 27 лютого 2026 року), а також на щорічних звітних наукових конференціях викладачів, аспірантів і студентів кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 2023-2025 рр.).

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (246 позицій) та додатків.

Загальний обсяг дослідження – 270 сторінок, з них – 226 сторінок основного тексту, містить 1 таблицю.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Тіло і тілесність у епістемологічному дискурсі

Осмислення феномену тіла в історії культури та літератури є багатовимірним і визначає кілька ключових аналітичних векторів. У межах іконотропної концепції тіло розглядають не лише як об'єкт трансляції світоглядних уявлень, а як складний семантичний вузол, що формується на претині соматичного та психічного, впорядковуючи культуру та свідомість. Таке трактування потребує звернення до міфологічних уявлень, до осмислення давніх традицій, дохристиянського світогляду, де спостерігаємо первинні форми тропізації, у яких тіло мислилося як посередник між матеріальним і духовним, як одиниця космічного порядку та елемент циклічного світобуття. Ці архаїчні уявлення, збережені в різних національних фольклорних традиціях, поступово трансформувались під впливом нових релігійних систем та доктрин. У християнській традиції тіло набуває амбівалентного статусу – стає простором контраверсійної боротьби між смиренністю та спокусою, у ньому концентрувалися резонансні ознаки змагальності поміж грішністю й святістю, матеріальним і духовним.

Інтерпретація тілесних кодів у міфології та релігії розкриває особливості соматичної семіотики в утвердженні домінантних світоглядних постулатів, адже в цих системах тілесна іконотропія є виразником багатьох символічних значень, сакральних смислів. Міфотворчість репрезентує систему тілесних символів – крові, серця, обличчя, рук, волосся тощо, у яких закодовано уявлення про життя, смерть, плодючість, очищення й перетворення. У такому вимірі тілесність функціонує як мова культури, де кожен його символічно позначений прояв стає кодом для прочитання багатьох вірувань і ритуалів.

Формування уявлень про тіло утворювало антропологічні увиразнення: зміни розуміння природи та філософії тілесності корелюють з розвитком науки,

медицини, філософії, біології, психології. У цьому сенсі тіло постає своєрідним індексом епохи. Особливого значення тут набували дослідження тіла в контексті філософії та психології, адже саме ці напрями описують та конкретизують межі між фізіологічним, емоційним і когнітивним вимірами. Такі студії дозволяють розглядати тіло як маркер, що актуалізує питання тілесної ідентичності та функційності, тож і багатьох когнітивних усвідомлень - страху втрати, обмеженості, залежності, смерті, також і багатьох вітаїстичних утверджень.

Виняткової актуальності для нашого дослідження, об'єктом якого є твори феміністичного дискурсу, набуває гендерний вимір. Моделі тіла, його гендерна інтерпретація та природа в цьому контексті нерозривно пов'язані з уявленнями про жіноче й чоловіче, сексуальність, материнство, а також із соціокультурними стереотипами, що визначають способи репрезентації жіночого досвіду. Аналіз тілесного крізь призму гендеру проявляє сталі архетипні структури та плинні модифікації, що визначають сучасні наративи.

1.1.1. Міфологічні коди тіла

Тіло є матеріальною формою людського існування, а відтак ключовою підставою для самоідентифікації, самокореляції, самопізнання, ототожнення та розрізнення, за посередності тіла визначається багато фундаментальних регулювань осмислення світу та формування екзистенційного досвіду людини. Не випадково в міфологічних уявленнях і ритуальних практиках тілесність посідає провідне місце. Через тіло людина не лише окреслює власну індивідуальність, а й вибудовує зв'язок із навколишнім світом, оприявлює дотик до нього. Обряди, що формували основи первісних екзистенційних систем, часто розкривають спрямованість переживання сакрального через тілесне – ритуальні рухи, танці, екстатичні стани, жестикулювання, прикрашання, маскування, татуювання тіла.

Перехід від інстинктивного рівня буття до усвідомленого «людського» відображає формування міфологічного світогляду, який розкривається в осмислених «перетравленнях» тілесного феномену, тому кожна міфологічна

система тяжіє до антропоморфізації, оскільки вихідним пунктом її творення є людський досвід [16, с. 115]. Уже в міфології проявляється когнітивна схильність людини проєктувати особисте тілесне прочитання на навколишній світ, що зумовлює сприйняття тіла як первинного інструмента пізнання реальності та фундаменту самосвідомості особистості. Так, тіло виступає носієм багат шарової символічної системи, значущість якої співмірна лише з роллю мови.

Багато дослідників наголошують, що для формування міфології вагомими були явища аналогізації та асоціативності, зокрема, щодо усвідомлення світлої та темної природи світу та спроектованості на тіло людини, відкриття у ньому додаткових смислових вузлів, що також сприяло «відкриттю душі» як універсального явища для констатування онтологічних процесів. У такий спосіб формувалася дихотомія «тіло/душа», що з часом поглиблювалась глибшими деталізаціями тлінного земного тіла і «високої» небесної альтернативи – душі [17, с. 42].

Багато таких «уламкових» трансформацій спостерігаємо у фольклорі, зокрема, в демонології. Так виникають уявлення про привидів, духів, життя після смерті, існування духовних двійників тіла та аналогів предметів реального світу. Все це впливає з усвідомлення розподілу на тіло (фізичне існування, дихання, пульс, тілесний біль) та душу (бажання, думки, емоції, пам'ять, внутрішні переживання) [13, с. 116]. Із розвитком як духовної, так і матеріальної культури міфологічна система залишалась невід'ємною складовою людського осмислення світу, що визначало подальше усвідомлення тіла.

Поступове опанування свідомістю тілесних і душевних процесів простежується ще в архаїчних міфах мисливських культур Євразії та Півночі. Дослідниця Н. Михайлова, зіставляючи давні міфологічні сюжети, реконструює уявлення про існування в різних народів схожої міфічної синкретичної істоти – «олень-човен», що символізує зв'язок між світом живих і світом мертвих та підтверджує формування уявлення про душу як сутність, відмінну від тіла [97, с. 117].

Водночас значний вплив мав й феномен сновидінь, що стимулював уявлення про можливість позатілесного існування, а також спостереження за мертвими тілами [97, с. 118]. Це пробуджувало прагнення осмислити загадку смерті, і, як наслідок, розмежувати тілесне й духовне начала.

Споглядаючи величні космічні світила та намагаючись гармонізувати своє існування з навколишнім світом, людство почало розуміти власне буття як частину природного порядку, тому людське тіло та душа почало осмислюватись як похідні від природи – її невід’ємні складові й відображення. Водночас, виникнення природних явищ зводились до тілесних проєкцій. Так, у давньоіндійській міфології, втіленій у канонічній збірці «Рігведа», створення світу приписується божественній антропоморфній істоті – праматері, яка породила землю, а відтак з’явилася божественна пара Адіті та Дакша, що стали прабатьками інших богів. Акт творення світу тут уподібнюється народженню дитини, що символічно ототожнює Всесвіт із людським тілом [131, с. 44].

Подібні космогонічні уявлення знаходимо й у скандинавській міфології, зафіксованій С. Стурлусоном у творі «Молодша Едда», де світ постає з тіла першолюдини-гіганта Іміра: «із його м’язів створено землю, з кісток – гори, з черепа – небо, з крові – море, з волосся – дерева, із зубів – скелі, а з мозку – хмари» [231, с. 662]. Натомість у міфології Месопотамії бог Мардук конструює Всесвіт із тіла переможеного чудовиська Тіамата [23, с. 187].

В українській міфології простежується подібна концепція співвідношення походження людини та Всесвіту. Існувало уявлення про створення людини з восьми елементів макрокосмосу, тілесні (матеріальні) складові осмислювалися на рівні з нематеріальними (душевними). Поряд із кістками, очима та кров’ю перелічувалися також думки, дихання та інші позатілесні прояви [21, с. 9]. У збірці «Апокрифи і легенди з українських рукописів», упорядкованій І. Франком, згадується: «Тіло людини створене з персти, думка – з хмари, кості – з каменю, кров – з моря, очі – із сонця, дихання – з вітру, теплота – з вогню, а душу, наостанок, вдихнув сам Бог» [134, с. 118].

У міфологічних віруваннях давніх слов'ян у різних формах простежується смислова асоціація між тілом і землею. Зокрема, у болгарських народних уявленнях існувало переконання, що людські тіла «виростають із землі як гриби», що відтворює архетипну ідею єдності людини й земного начала [131, с. 44]. У східнослов'янській традиції земля усвідомлювалась як «матір». За українськими народними віруваннями, земляні насипи розглядалися як залишки міфологічних пращурів. Подібні уявлення дослідники виявляють й у сербській міфології, де тіло покійного, віддане землі, сприймалося як основа для народження наступної людини [131, с. 45]. Це транслює архаїчне розуміння тілесності як складової природного циклу.

Ототожнення соматичних процесів з природними явищами дослідники знаходять й у давніх лікувальних практиках. Так, кров порівнювали з рікою, яка живить землю, подібно до того, як кров наповнює тіло життям. Звідси походить значення червоного кольору як символу життя. Натомість кістяк людини, що слугує її опорою, асоціювався із кам'яними скелями – основою природного ландшафту. З огляду на це вбачався взаємозв'язок між лікуванням тіла хворого та природними процесами [131, с. 46].

Поруч із цим у слов'янському міфологічному просторі наявний і протилежний мотив, за яким, навпаки, з тіла дівчини проростають елементи природного світу – рослини, ріки, зорі. М. Гримич розглядає такі сюжети як приклад зародження «міфопоетичних наративів про самостійне існування частин тіла» [49, с. 46]. Це підкреслює антропоморфні уявлення, властиві архаїчній свідомості, для якої навколишній світ поставав єдиним тілом, що створювало алюзію на людське існування. Так, в озерах вбачали очі всесвіту, а в траві – волосся. Показовим прикладом збереження таких уявлень є семантика окремих слів на позначення частин тіла. Зокрема, слово «піднебіння» (верхня площина ротової порожнини) етимологічно пов'язується зі словом «небо», що свідчить про метафоричне ототожнення людського тіла з космосом [151, с. 197].

Прикметною рисою народних уявлень українців є також ототожнення тілесності з рослинним світом. Особливе значення в цьому контексті надавалось

волосся, вітаїстичні властивості якого співвідносилися з подібністю до рослин – здатність рости, оновлюватися, що символізувало зв'язок із природними циклами. Показово, що в деяких західноукраїнських регіонах досі побутує слово «косиця», яким називають польові квіти, що створює алузію до жіночої коси як знаку краси та життєвої сили. Із цією ж символікою пов'язаний і процес «закосичення», що характеризує традицію прикрашання осель зеленню й квітами на Івана Купала – жесту, який символічно ототожнював жіночу вроду з розквітом природи [18, с. 59].

Окремої уваги в контексті міфологічних уявлень про взаємозв'язок природи та тіла людини заслуговує усвідомлення природного устрою в архаїчному світогляді як відображення функціонування людського тіла. У найдавніших віруваннях тіло постає не лише як фізична форма, а як модель-мікрокосмос, що віддзеркалює структуру Всесвіту. У цьому сенсі будова людського тіла слугувала своєрідним прототипом космічного порядку, а згодом – і соціальної організації перших спільнот.

М. Гримич зазначає, що кожен орган або частина тіла набували семіотичного значення, уособлюючи певні функції в системі світобудови та суспільних відносин. Голова, наприклад, асоціювалась з небесною сферою та керівною силою. Звідси її підвищений сакральний статус, що знайшло втілення у численних фольклорних виразах: «втратити голову», «голова сім'ї» [49, с. 48]. Ці мовні образи засвідчують глибоке ототожнення голови з владою – як у тілі людини, так і в соціумі. Її розташування (найвища точка тіла) асоціювалось з близькістю до небесного світу. Саме тому навколо голови формувався комплекс ритуалів і звичаїв, що позначали входження людини до певної соціальної спільноти. Так, існували обрядові практики покривання голови шапкою, або ж козацький звичай обсіпання її землею під час виборів старшини [117, с. 50].

Інші частини тіла, відповідно, також мали символічне трактування: руки – уособлення дієвої сили («права рука» як символ помічника чи вірного соратника, «подати руку допомоги», «золоті руки» – здатність творити); ноги – символ опори, руху вперед, стабільності («звестися на ноги»); око – уособлення пізнання («всевидюче око», «брати під пильне око», «відкрити очі») [49, с. 48].

В українській козацькій традиції голова постає як символ безсмертя та відновлення життєвої сили, що зумовлювало надання особливого сакрального значення захопленню голови ворога-полководця на полі бою. Вважалося, що в голові концентрується життєва енергія козака, а здобуття трофейної голови дозволяло переможцю оволодіти силою переможеного [152, с. 112]. Натомість рука, особливо права, у козацьких уявленнях символізувала фізичну міць та бойову здатність воїна. Зокрема, існує легенда про відомого характерника Сірка, який заповів побратимам забрати його праву руку після загибелі та носити її із собою, що, за повір'ям, робило військо непереможним.

Окреме символічне значення у переказах надавалось язикові, який у міфологічній традиції виступав знаком агресії. У язичницькому світогляді язик асоціювався із кровожерливою природою вогню, відображаючи його руйнівну силу. Дослідниця Н. Ярмоленко підкреслює, що цей мотив активно репрезентовано в ритуальних уявленнях, а згодом трансформовано в християнській традиції: у книзі пророка Ісаї язик Бога описаний як «вогонь, що пожирає» [152, с. 115].

Поглиблення у міфологічному світогляді уявлень про відокремлене осмислення душі та тіла спричинило усвідомлення існування божественних і демонічних істот. Оскільки вони не осяжні людським оком, то мусили відрізнятись від людської тілесної подоби, що обумовило виникнення у міфологічній традиції девіантних тіл. У різних культурах ця концепція втілювалася по-своєму. Так, у давньогрецькій традиції сакральних небожителів часто зображали у вигляді символічних форм. Наприклад, Аполлон міг постати у вигляді конусоподібного каменя чи колони в храмі, а образ Артеміди асоціювався з деревом. Постаті богів також супроводжували людей у повсякденному житті – у вигляді кілець, печаток або амулетів [16, с. 118].

Подібні уявлення простежуються й в українській міфологічній традиції. Дослідниця М. Маєрчик у монографії «Ритуал і тіло: структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу» зазначає, що праукраїнці вірили у здатність безтілесних духів набувати вигляду природних явищ – блискавки, вітру, вогню, води, землі, або навіть предметів, зокрема колодязя чи абстрактних понять,

таких як Святий Понеділок, недоля, доля, мара. У результаті сформувалось переконання, що люди наділені надприродними здібностями, можуть перетворюватися у міфічних істот із девіантною тілесністю або ж у неживі предмети [90, с. 128].

Показовим для розуміння тілесної інакшості міфологічних істот в традиції давніх українців є також уявлення про обличчя як ознаку індивідуальної ідентичності людини, що знайшло відображення у вислові «зберегти лице». На противагу цьому, відсутність обличчя у нечистих сил символізує втрату людської сутності: «Де нема лица, там нема стида» [131, с. 45]. Отже, вербальне «знищення лица» в народних віруваннях ототожнювалося з поверненням до потойбічного світу.

Залишки давньої трипільської культури повністю підтверджують зазначені архаїчні уявлення. Н. Бурдо у монографії «Сакральний світ трипільської цивілізації» відзначає, що більшість сакральних образів трипільців демонструють синкретичне поєднання людського та девіантного тіла. Так, трипільська символіка, зафіксована на глиняних фігурках, поєднує жіночі риси й риси птаха, корови чи змії [23, с. 229]. Це відображало уявлення трипільців про інакшість надприродних сил і одночасно підкреслювало неминучість надання їм тілесних форм, що нагадували людські, адже саме тіло слугувало ключовим засобом рецепції світу. Такі образи обов'язково мали символічне значення, відтворюючи міфологічну картину світу. Статуетка «Богині-кобри», виявлена в могилі, дає підстави науковцям говорити про вірування у відродження, оскільки змія постійно оновлюється, скидаючи шкіру. Подібні мотиви знаходимо й у інших культурах, зокрема в єгипетській [23, с. 235].

Окремої уваги потребує процес інтеграції міфологічних уявлень про тіло в культурну систему народу та вивчення «тілесних особливостей», що формують певну етнографічну групу. У цьому контексті варто звернутись до праці етнографа Хв. Вовка «Студії з української етнографії та антропології», у якій дослідник аналізує антропологічні типи українців [34]. Учений підкреслює, що матеріальні та нематеріальні компоненти культури, витоки яких сягають міфологічних уявлень,

формують етнічну ідентичність, підтримують культурну пам'ять спільноти та визначають її колективне самоусвідомлення. Відтак саме «контекст тілесності» народу, що виявляється як у фізичних характеристиках (барві волосся, очей, рисах обличчя), так і у культурних (побуті, символіці, одязі, ритуалах, традиціях) постає одним із чинників конструювання національної ідентичності [34, с. 126].

На основі аналізу антропологічних варіацій понад сорока територіальних груп українців Хв. Вовк зробив висновок, що для більшості з них характерні темне волосся й очі, високий зріст, округла форма голови та вузьке обличчя. Сукупність цих ознак, що лише незначною мірою варіювалися, учений означив як «український антропологічний тип», підкреслюючи його специфічну фізичну й культурну характеристику [34, 128].

Подібні ідеї щодо тілесних особливостей певних культур, які виокремлюють їх представників серед інших, були запропоновані французьким етнографом М. Моссом. Дослідник підкреслював, що певні тілесні поведінкові прояви є специфічними для кожного окремого суспільства, наприклад ходьба та навіть стиль плавання: «полінезійці плавають не так, як ми...» [210, с. 365]. Подальші спостереження та аналіз спонукали М. Мосса стверджувати, що кожне суспільство володіє унікальними, характерними тільки для нього звичками: «Ці [звички] варіюють не лише залежно від індивідів та їхніх наслідувальних дій, а головним чином залежно від відмінностей у суспільствах, вихованні, звичаях...» [192, с. 41].

На основі численних прикладів М. Мосс зробив висновок про існування так званих «технік тіла» – традиційних способів, за допомогою яких люди в різних суспільствах користуються своїм тілом. Вчений підкреслює, що розвиток цих технік починається ще з моменту народження: навіть акушерські навички впливають на подальший розвиток тіла, адже «сприяють інтеграції тіла в екзистенційне поле сім'ї» [38, с. 148].

У період дитинства ці техніки впливають на тіло та формують індивіда через догляд і виховання: вигодовування, контакт дитини із тілом матері, розвиток відчуття ритму. Завдяки цьому певні положення тіла, часто нав'язані із зовні,

повторюються у представників однієї культурної групи. Оскільки ці практики передаються з покоління в покоління, вони забезпечують культурну тяглість і формують основу соціокультурної тілесної ідентичності [192, с. 138].

Згадані інтенції простежуємо й в культурі українців: народні назви маленьких дітей часто відображали їхні фізичні навички та рухові вміння, що певним чином визначало подальше ставлення до них та усвідомлення рис характеру – «плазун», «сидун», «дибунець». Вчені О. Боряк та М. Маєрчик зазначають, що в українській традиції під час весільного танцю гості оцінювали наречену саме за її тілесними ознаками, переконуючись, чи вона «не крива, не горбата», що символізувало її придатність до праці та підтверджувало належне виховання дівчини, адже за її тілом ретельно доглядали [21, с. 12].

Особлива роль тіла у міфологічному світогляді людини формувала подальші культурні традиції та знаходила втілення в елементах культури. Дослідниця О. Коновалова у монографії «Антропоморфні мотиви української народної орнаментики» вивчає тілесні елементи у традиційній українській вишивці та доводить, що створення певного образу завжди нерозривно пов'язане із наративною складовою етнічної спільноти [82].

Антропоморфні мотиви в українській вишивці, за О. Коноваловою, перегукуються із тілесною символікою давніх культур, що функціонували на теренах сучасної України. Наприклад, зі згаданою раніше трипільською культурою, де на посуді першої половини IV тис. до н. е. уже з'являються рельєфні та гравійовані зображення людини, найчастіше жінки, повернутих обличчям до поверхні посуду, ніби обіймаючи його. Або ж культурою Скіфії, де домінував культ предків, а відтак їхні тілесні зображення відтворювали ідею життя, плодючості та безперервності родового циклу. О. Коновалова припускає, що ці зображення стали витоками для графічних композицій пізніших етапів декоративного мистецтва [82, с. 102].

Аналогічний зв'язок між міфологічними уявленнями про тіло та матеріальною культурою розглянуто в монографії І. Пошивайла «Феноменологія гончарства» [112]. Дослідник підкреслює антропоморфні втілення в традиціях

гончарства, зазначаючи, що схематичне відображення людського тіла стало основою семіотики посуду в багатьох культурах світу. Так, вироби отримували такі візуальні елементи як «губи», «рот», «шию», «плечі», «пояс», «ступні». Посуд, відповідно до цих антропоморфних уявлень міг «стояти», «лежати», «зберігати», «віддавати», тим самим відображаючи певні дії й функції людського тіла [112, с. 204]. Такі збереження міфологічних уявлень про тіло відображають характерні особливості конкретного етносу.

Поглиблюючи ці міркування, важливо звернути увагу на дослідження компонентів, які безпосередньо взаємодіяли з тілом, оточували його, створювалися для задоволення тілесних потреб та проживалися через тілесний досвід. Особливого значення в цьому контексті набувають дослідження символіки одягу, житла та предметів побуту, які забезпечували тілесний комфорт та захист.

К. Грушевська у праці «Кілька завважень про засоби жіночої господарчої магії у зв'язку з найстаршими формами жіночого господарства» досліджує концепцію «тілесної магії» в українських віруваннях давнини та підкреслює її ключовий елемент – роздягання [51, с. 148]. Дослідниця зауважує, що нагота виступає символічним засобом єднання з природою, через який відбувається наповнення магичними силами.

К. Грушевська згадує ключових персонажів української магії – відьом та їх обов'язковий ритуал оголення, який міг набувати різних форм: від повного роздягання до знімання окремих елементів одягу (спідниці, плахти, запаски). Незалежно від форми ритуалу, ідея роздягання залишалася домінантною. З цього приводу авторка іронічно зауважує: «правила вищого відьмарського етикету чи штуки (адже кийвські відьми – перші, або принаймні – були першими на цілу Східню Європу!) вимагають власне нагоди» [51, с. 146].

Як ілюстрацію дослідниця наводить оповідання зі збірки П. Чубинського «Літинський повіт» (розділ «Відьми»), де описується випадок: «Молодий солдат, що захотів вислідити свою господиню і коханку, підглянув, як вона зняла сорочку, намастила тіло якоюсь мастю, спряжила в печі горщик з рідиною і, ухопивши мечик, полетіла в комін» [51, с. 147]. Подібні мотиви К. Грушевська знаходить й у

фінських магичних піснях, де оголене тіло символізує надзвичайну силу: «голий переможе того, кого одягнений не подолав би» [51, с. 147]. Як бачимо, оголення тіла в магичних практиках постає як один із найважливіших ритуальних засобів, що підкреслює сакральну силу людського тіла.

У народних віруваннях одяг поставав символічним еквівалентом «соціального тіла», що замінювало природне, оголене тіло людини. Унаслідок цього, зняття одягу в межах ритуалу осмислювалося як акт позбавлення соціальної оболонки, своєрідне повернення до первісного, природного стану. Відтак попри свої магичні витoki, акт роздягання у традиційних віруваннях українців мав передусім обрядовий і міфологічний характер. Виконання таких обрядів сприймалося як необхідний елемент відновлення гармонії між тілесним і духовним.

Як зауважує К. Грушевська, подібні ритуали були поширені в різних регіонах України. Зокрема, на Гуцульщині у свято Юрія, що вважалось початком весни, жінка до сходу сонця йшла до худоби нагою, виймала із землі, закопані на Благовіщення, сіль і булку, та давала з'їсти коровам. На Київщині, натомість, у перший день Зелених свят жінка ще до пробудження села мала оббігти засаджені грядки оголеною, щоб ніхто її не побачив. Цей обряд, за народними уявленнями, забезпечував родючість землі та добробут господарства [51, с. 150].

У народній культурі одяг ототожнювався з тілом і виконував функцію репрезентації людської особистості, важливим семіотичним актом виступало не лише звільнення тіла через роздягання, а й трансформація через перевдягання, тобто зміну вбрання, що символізувало оновлення та відродження. Так, дитина, народжена передчасно і не сповита належним чином, у народних уявленнях вважалась безтілесною істотою, тобто такою, що не отримала свого «соціального тіла» [89, с. 69].

Перевдягання мало виразне ритуальне значення й у лікувальних практиках: після замовлянь хворого вдягали в чистий одяг, що символізувало переродження та звільнення від хвороби. Часто зміна одягу в межах обрядової системи виступала маркером переходу і означала зміну соціального статусу. У ритуалах ініціації перевдягання виконувало функцію сакрального перевтілення, засвідчуючи

готовність особи до нового життєвого етапу. Звідси походить і звичай убрання нареченої у спеціальний одяг, який позначав її перехід до іншої соціальної ролі, або ж обряд перевдягання покійника у чистий, повністю новий одяг, що забезпечувало перехід у потойбічний світ [89, с. 69].

Показовим у цьому контексті є спостереження польського етнографа Ю. Талько-Гринцевича, який зафіксував на Поділлі обряд лікування жіночого безпліддя, заснований на акті ритуального перевдягання. Нефертильна жінка вдягала сорочку тієї, що була багатодітною, переймаючи в такий спосіб її здатність народжувати [238, с. 64].

Дослідження ролі наготи та виникнення одягу в житті людини привертали увагу багатьох науковців. У межах цього варто згадати студії М. Схіппер, підсумком яких стала її праця «Голі чи покриті: світова історія одягання та оголення». Дослідниця аналізує різні аспекти тілесності й доходить висновку, що з «винайденням одягу як ідеології» у світогляді людини відбувся суттєвий злам, який докорінно змінив ставлення до тіла. Допоки одяг не перетворився на головний інструмент самовираження та символ звільнення від сорому (що бере свій початок у релігійних уявленнях), тіло сприймалося інакше – як природна, відверта форма буття, позбавлена культурних нашарувань і заборон [127, с. 12].

Професор розмірковує над першопричиною та соціальною потребою одягу, яка в різних культурах і регіонах має неоднорідне джерело, проте неодмінно пов'язується із тілесною символікою. М. Схіппер усвідомлює потребу одягу як елементу захисту від холоду чи комах, проте приходиться до логічного питання: як природня краса оголеного тіла, що була розвинена в дорелігійну добу, перетворилась сьогодні на засіб вираження протесту і водночас категорію, яка викликає спротив та осуд!? На підставі вищезазначеного постає питання, з чим пов'язано те, що у різних культурах відмінна міра допустимої оголеності: у країнах Сходу жінка мусить повністю покривати своє тіло, залишаючи на видноті лише очі, натомість в Європі обмеження є значно м'якшими, а в багатьох племенах сучасного світу повна відсутність одягу не створює зовсім соціальних проблем [127, с. 27].

Архаїчні вірування трактували частини тіла, зокрема геніталії, не як сексуальний об'єкт, а як символи родючості, сили та здатності відлякувати ворогів. У стародавній Греції оголене чоловіче тіло – асоціювалося з ідеалом гармонії, сили та краси. У спортивних гімназіях (від грец. *gymnos* – «оголений») демонстрація оголеного чоловічого тіла слугувала прикладом фізичного й духовного вдосконалення, мала виховний і естетичний сенс [127, с. 27].

Окрім того, у міфосимволіці багатьох народів статеві органи виконували апотропеїчну функцію, тобто слугували захистом від злих сил та негативних впливів. До прикладу в античності, фалос статуї бога Пріапа наділяли магичною здатністю відлякувати ворогів. Більше того, у римській міфології божество Фасцинус зображали повністю у формі персоніфікованого чоловічого статевого органу, що мало за мету запобігти будь-яким стороннім магичним впливам [162, с. 32].

Дослідження свідчать, що жіночі статеві органи також використовувались як символ захисту. Вони сприймалися як потужні амулети, здатні послаблювати негативні впливи, відганяти злі сили, приборкувати стихійні лиха та символічно висміювати ворога. М. Схіппер наводить численні приклади жіночих фігур із відкрито демонстрованими статевими органами, що теж виконували апотропеїчну функцію: «Шила-на-гіг», Англія; «Дилукай», острови Палау; «Вілендорфська Венера», Нижня Австрія. Такі амулети зафіксовані в археологічних пам'ятках Стародавнього Єгипту, Греції, Риму та ще кількох регіонах Європи [127, с. 36].

Окрім того, в архаїчній свідомості існував культ прикрашання тіла, що сьогодні можна ототожнювати з одягом. Люди розмальовували тіло, наносили татування чи здійснювали тілесні модифікації у рамках ритуалів ініціації, шлюбу або скорботи. Це було наслідком того, що у деяких міфологічних уявленнях тіло розглядалося як «шмат дерева», тобто як матеріальна основа, що потребує вдосконалення та підготовки до дорослого життя, тому елементи ініціаційних ритуалів були спрямовані на розвиток витривалості, сили тіла та моральної стійкості, а також на символічне «пристосування» тіла до соціальних і культурних норм [35, с.183].

Палеоетнологічні реконструкції дають змогу припустити, що у давніх слов'ян під час юнацьких ініціацій відтворювалася сцена «пожирання» божеством Змієм-Велесом, символічний акт, що мав навчити витривалості та мужності. Порізи на тілі під час ритуалу відображали укуси цієї міфічної істоти, символізуючи випробування та підготовку молодого людини до дорослого життя. Таким чином, тілесні модифікації виступали як інструмент формування ідентичності [35, с.183].

Такі практики також відображали на тілі життєву історію людини, її соціальний статус та приналежність до певної групи, тому можна припустити, що одяг перейняв цю роль: він підкреслював соціальне становище, владу та ієрархію, що добре простежується на античних зображеннях, де простіші верстви населення мали короткий одяг, тоді як керівники носили пишне довге вбрання [127, с. 41].

Зважаючи на це, можемо погодитись із висновком, який наводить М. Схіппер: ідея одягання, як елементу уникнення тілесної гріховності нерозривно пов'язана саме з розвитком релігійних уявлень. У праці «Адам і Єва скрізь» М. Схіппер показує, що прародичі Адам і Єва жили в раю в наготі, без усвідомлення потреби прикривати тіло. Лише після споживання забороненого плоду оголеність стає забороненою, символізуючи гріхопадіння. Ця символіка в різних варіаціях збереглася в трьох провідних релігіях світу – юдаїзмі, християнстві та ісламі, визначаючи ставлення до наготи як до категорії моральної та соціальної [227, с. 15]. Звідси походить особливе осмислення тіла в релігійному контексті, адже релігійне світобачення створює цілком чітку опозицію між тілом і душею.

О. Климентова, досліджуючи тіло як сакральний концепт, наводить аналогічні інтенції, що простежуються в молитовних текстах: тіло відходить на другий план і покликане служити душі. Воно, подібно до жертви Христової, постає як «оселя духу», як тлінна сутність і межа між гріховним матеріальним світом та Царством Божим [76, с. 148].

Отже, земне тіло не потребувало надмірного піклування, що проявилось у формуванні ідеї аскетизму. Частина тіла в релігійному світобаченні зберігають свою міфологічну функцію, проте набувають нових конотацій. Голова осмислюється як місце, на яке «падає» провина за гріховність, що зумовлює ритуал

смирення у вигляді схиляння голови перед Богом. Серце, осмислюється уособленням душі, водночас втіленням розум, чистоти та прагнення до духовного піднесення: «До неба піднесімо серця!» [76, с. 149].

Г. Булашев у праці «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях» підкреслює, що прийняття християнства на Русі стало радикальною зміною у світогляді та повсякденному житті наших предків. Спершу розуміння нової релігії серед населення було обмеженим, проте вона виступила першим комплексним кодексом космогонії та моральних норм. Християнство супроводжувалося урочистими обрядовими практиками, будівництвом храмів неперевершеної краси та постійним впливом на особисте життя, а також демонстрацією аскетичного ентузіазму, що справляло значний моральний ефект. Наявність священних і богослужбових книг створила міцну основу для розвитку освіти та писемності [22, с. 40].

У Південній Русі апокрифи почали поширюватися майже одразу після прийняття християнства, практично одночасно з офіційними богослужбовими книгами. Їхня легендарна, часто фантастична природа та здатність відкривати важливі аспекти вірувань надавала апокрифам особливого шарму. Відтак дослідник зазначає, що з-поміж сюжетів Старого Заповіту найбільше уваги новонавернених українців привертала легенди космогонічного характеру, пов'язані з міфологічним світобаченням.

Внаслідок цього міфологічні уявлення про тіло набували нових конотацій. Прикладом цього може слугувати легенда, зафіксована в Харківській губернії, яку наводить у своїй книзі Г. Булашев: «Бог є творцем лише вищого, духовного світу, а зримий світ, включно з тілом людини, створений Сатанайлом, що існував від вічності та уособлював зло. Оскільки душу людини створено всеблагим Богом, а тіло – Сатанайлом, у людині постійно триває боротьба між прагненнями душі до добра та потягами тіла до зла» [22, с. 72].

Інша легенда висвітлює погляди на первісну природу людського тіла: «Рогове тіло Адама й Єви Бог одразу перетворив на таке, яке маємо нині, залишивши його лише на кінцях пальців» [22, с. 103]. Такі уявлення сформували в

світогляді тогочасних людей повір'я щодо обрізаних нігтів: їх не можна кидати на землю, а варто зберігати при собі, оскільки «з них диявол шиє собі шапку-невидимку, і коли він надягає цю шапку, Бог не може вразити його блискавкою» [22, с. 103].

Отже, можна стверджувати, що через пізнання тіла утверджується міфологічний світогляд. Таке сприйняття неминуче трансформувалося в культурні та релігійні уявлення, завдяки чому тіло стало багатовимірним концептом – фізичним, соціальним, культурним, символічним, етнічним і сакральним. Будучи семіотичним іконотропом, воно є водночас суб'єктивним відображенням зовнішнього досвіду. Аналіз міфоісторії тілесності дає змогу простежити становлення та еволюцію людини як особистості й як соціального суб'єкта. З огляду на історичну мінливість уявлень про тіло та практик його осмислення, наукове вивчення концептології тілесності є актуальним і методологічно валідним.

1.1.2. Тілесність у структурі психічного

У наукових концепціях першої половини ХХ століття досліджується феномен свідомості у фокусі «психіка/тіло» та традицій їхніх символічних осягнень в міфах та релігіях. Розвиток психології, психіатрії та нейрофізіології надав цій темі нових змістових вимірів, зокрема у площині вивчення несвідомого, як чинника, що безпосередньо керує тілом. Переломним етапом у цьому напрямі стали психоаналітичні концепції австрійського мислителя З. Фрейда, який запропонував нове бачення природи несвідомого. Вчений вважав помилковим акцент медицини ХІХ століття на лікуванні тіла як відокремленого від психічних проявів організму. Він припускав, що тілесний дискомфорт може бути наслідком психічних процесів, ототожнюючи душу з психікою, зважаючи на те, що грецьке слово «psique» перекладається на німецьку як «seele» (душа) [137, с. 94].

У такому розумінні психоаналіз спрямовувався на інтеграцію біологічного тіла в психічні процеси, розглядаючи його не як автономну одиницю, а як складову психічного життя людини. Центральним положенням його теорії є теза про те, що

сексуальні потяги беруть участь у формуванні вищих культурних, мистецьких і соціальних цінностей людського духу, а отже саме несвідомі процеси часто керують тілом [126, с. 48].

З. Фройд акцентував увагу на визначальній ролі тілесності як психологічного об'єкта у становленні «его-структур» та в генезі психопатологічних процесів, зокрема в появі симптомів істерії. На його думку, соматичні прояви мають семіотичний характер і функціонують як своєрідна «мова тіла», яка стає способом вираження несвідомих витіснених інстинктивних потягів, що слугує захисним механізмом психіки [126, с. 68].

Відповідно до психоаналітичних уявлень, формування меж образу тіла розпочинається вже на ранніх етапах онтогенезу та визначає подальше ставлення до свого тілесного «Я». Окрему роль у цьому процесі З. Фройд відводить сімейному середовищу. На ранніх стадіях розвитку дитина не розрізняє межі між зовнішнім світом і внутрішнім простором, а її уявлення про власне тіло зливаються з образом тіла матері. Як наслідок, фізичний контакт із матір'ю стає первинною умовою нагромадження сенсорного досвіду, що сприяє усвідомленню кордонів власного тіла [137, с. 52].

Психоаналітичні дослідження З. Фрейда засвідчують, що особи з «чітко окресленими» параметрами власної соматичності зазвичай виявляють більшу автономність та соціальну відкритість. Натомість «розмитість цих меж» корелює зі зниженою самостійністю та невпевненістю [137, с. 54]. Тіло у цьому контексті постає як своєрідний «майданчик» матеріалізації несвідомого. Тілесні симптоми стають емпіричним відображенням глибинних психічних процесів і водночас каналом їхньої інтерпретації.

Подібних поглядів дотримувався і Ж. Лакан. Французький психоаналітик пропонує розуміти тіло як феномен, що виходить за межі суто біологічного організму. Він стверджує, що тіло не є первинною даністю: суб'єкт не народжується з ним як із цілісною, впорядкованою одиницею. Щоб мати тіло, необхідно не лише існування живого організму, а й формування образу власного «Я» [203, с. 100].

На початкових етапах розвитку дитина сприймає своє тіло як відокремлену сукупність відчуттів, які лише згодом інтегруються в цілісний образ через самоусвідомлення. Саме тому Ж. Лакан розглядає тіло крізь символічну призму, як «безтілесне тіло», створене мовою, основним актом психіки. Для дослідника «справжнє тіло» або «перше тіло» є не біологічним фактом, а символічною конструкцією, що виникає завдяки мові, у якій суб'єкт розповідає й осмислює самого себе [203, с. 102].

Наступник З. Фрейда, психоаналітик В. Райх, не лише поглибив ідеї З. Фрейда, а й розширив їхнє застосування від дослідження самої психіки до вивчення тіла, як вираження психічних процесів. У працях В. Райха саме тіло постає ключовим інструментом для звільнення від емоційної напруги. Попри суперечливість його поглядів і життєвих обставин, його концепції видаються важливими в контексті дослідження тіла як мови психіки. Вчений стверджував, що тіло зберігає емоційний досвід минулого, а напруга, викликана пригніченими почуттями, концентрується у певних ділянках [87, с. 16]. Вивчення цих проявів привело його до розробки власної психотерапевтичної системи, орієнтованої на тіло. Він розглядав терапію як процес поступового розблокування «м'язового панцира», що дозволяє енергії вільно циркулювати тілом.

Цей підхід ґрунтувався на фрейдівській концепції лібідо і ролі біологічної енергії у функціонуванні організму. Центральними поняттями ранніх робіт В. Райха були «характер» і «особистісний панцир», які відображали потребу захисту від інстинктивних сил і які проявлялися у поведінкових і фізіологічних паттернах індивіда. Протягом тривалого часу дослідник експериментував із спостереженням, слуханням і фізичним контактом із пацієнтами, відстежуючи, де на тілі «застигли» спогади, страх чи агресія. Він зауважив, що емоційне вивільнення супроводжується приємними тілесними відчуттями, які визначив як «потік» енергії, що вільно розходитьсь тілом [87, с. 25].

На відміну від З. Фрейда, який зосереджувався переважно на аналізі свідомості та несвідомих психічних процесів, і від В. Райха, котрий надавав пріоритет дослідженню тілесних проявів внутрішньої енергії, К. Юнг прагнув

віднайти внутрішню рівновагу між тілом і психікою, поєднуючи соматичний і символічний виміри людського буття. Як зазначає сучасний юнгіанський аналітик Г. Гоєр, метою К. Юнга було спростувати редукціоністське уявлення про тіло як про суто пасивний засіб вираження душевних станів [189, с. 107].

Саме це прагнення певною мірою поєднувало ідеї К. Юнга із міркуваннями Ф. Ніцше, А. Бергсона чи Е. Гуссереля про тіло як спосіб буття. Інтерес К. Юнга до тілесних аспектів психіки простежується вже в його ранніх експериментах з тестом асоціацій слів, де він вивчав несвідомі тілесні реакції, зокрема зміни електричної шкірної провідності, дихальні патерни та варіації пульсу. Ці дослідження дозволили встановити прямий зв'язок між емоційними реакціями суб'єкта та фізіологічними процесами, доводячи, що комплекси, виявлені через вербальні асоціації, мають також соматичне вираження [196, с. 204].

На підтвердження цих думок психоаналітик А. Сассенфельд у праці «Тіло в доробку Юнга...» наводить тезу, проголошену самим К. Юнгом у «Семінарах про «Заратустра» Ніцше»: «...якщо певна істина засмучує ваш шлунок, ви завжди можете бути певні, що вона хибна. [...] Людина має живе тіло, і якщо щось істинне для одного боку, воно має бути істинним і для іншого. Адже тіло - це лише видимість душі, а душа - психологічний досвід тіла. Це насправді одне й те саме» [225, с. 9]. У цьому ж контексті К. Юнг підкреслював, що розмежування психіки та тіла є штучними, здійсненими лише для аналітичного розуміння, але «психіка є настільки ж живим тілом, як і тіло психікою» [197, с. 114].

Д. Е. Макнілі писав, що К. Юнг послідовно намагався подолати дуалізм духу й матерії, інтегруючи ці протилежності в межах концепції цілісності особистості, звідси й походить теорія про архетипи, яка безпосередньо осмислює тілесний аспект. Д. Е. Макнілі вважає, що поняття архетипу є своєрідним «містком» між тілом і психікою, оскільки воно охоплює як психологічні, так і соматичні аспекти досвіду [211, с. 85].

У контексті юнгівських досліджень тілесності варто також звернути увагу на його концепцію тіла як уособлення «єго» та водночас як символу «Самості». На думку К. Юнга, небажання людини усвідомлювати власну тілесність призводить

до втрати «реальності життя» та нехтування природними функціями організму [225, с. 8]. Як зазначає Дж. Чодоров, символи «Самості» («Self») постають із глибин тілесного досвіду. К. Юнг підкреслював: сенс можливий лише завдяки свідомості, свідомість – завдяки тілу, отже, без тіла немає й сенсу [163, с. 401].

Мелані Кляйн розглядала цю проблематику в рамках дитячого психоаналізу. За її концепцією психіка немовляти первинно тілесна: ранні психічні процеси формуються на основі тілесних відчуттів і функцій, таких як годування, випорожнення чи прояви агресії. Несвідома фантазія виступає ментальним еквівалентом тілесного інстинкту. Наприклад, голод або дискомфорт породжують уявлення про «поганий об'єкт», тоді як насичення формує фантазію про «хороший об'єкт». Немовля здатне диференціювати власні емоції та проєктувати їх на об'єкти зовнішнього світу, розділяючи материнські груди на «погані» (джерело фрустрації) та «хороші» (джерело задоволення) [199, с. 112].

Таким чином, М. Кляйн наголошує, що психічне життя немовляти і формування мислення неможливі без тілесного досвіду, а взаємодія із внутрішніми та зовнішніми об'єктами є ключовою для розвитку психічної структури та соціальної адаптації. Водночас клінічні приклади з практики дослідниці засвідчують істотну залежність фобій і невротичних симптомів від візуальних тілесних констант, сконструйованих свідомістю, та індукованих ними смислових утворень [125, с. 6].

Дослідження взаємозв'язку тілесних та психічних процесів системно продовжуються й у сучасних наукових розвідках. Так, зокрема, Ю. Крістева переосмислює традиційний психоаналіз, підкреслюючи його значення для осмислення тіла, і пропонує власну дисципліну - семааналіз, що поєднує психоаналіз (З. Фройд) та семіологію (Ф. де Соссюр). Основна мета Ю. Крістевої - повернути тілу його імпульси й місце в структурі мови [200]. Вона стверджує, що логіка означення закладена у матеріальному тілі ще до символічного порядку, критично переосмислюючи Ж. Лакана, який недооцінює тілесні процеси перед стадією дзеркала. Тож, тіло постає первинним джерелом смислотворення, що передує структурі мови [217, с. 89].

Втім, попри визначну роль психоаналізу у медицині, зокрема у формуванні психосоматики як напрямку, «що займається вивченням впливу психологічних (переважно психогенних) факторів на виникнення і подальшу динаміку соматичних захворювань» [4, с. 64], праці З. Фрейда, В. Райха та частково К.Г. Юнга і Ж. Лакана піддавалися критиці з боку філософських і культурологічних підходів до тіла.

На противагу психоаналізу наводиться думка про те, що біологічні чинники не здатні вичерпно пояснити феномени тілесності, що потребувало подальшого врахування їхніх культурних і соціальних модифікацій, а відтак інтегративного підходу, який поєднує психоаналітичний, феноменологічний і культурологічний рівні аналізу тіла [126, с. 52].

1.1.3. Філософія тіла

Особливого напрямку осмислення тіла та тілесного досвіду набувають дослідження, спрямовані на обґрунтування наслідків інтеграції в людське буття тих компонентів, які, як слушно зазначає А. Менцвель, є «вторинними». Учений стверджує: «первинним, безумовно, є сім'я, мова та спільнота, а вторинним – влада, письмо і держава. Первісним є також досвід святості, духовності і цілісності, вторинне – раціоналізація, матеріалізація і фрагментація реальності» [96, с. 19]. Ця теза демонструє засадничий перехід у мисленні – від природної «інстинктивної» моделі світу до раціональної, тому це стало поштовхом до подальших філософських студій тіла, у координатах яких воно почало осмислюватися у багатовекторному вимірі.

Звідси постають концепти «тіла під владою», «живого тіла», «пасивного тіла», «тіла як соціального конструкту», «тіла як відображення сімейного досвіду», «тіла як виключно біологічної даності», «тіла як медіатора між природним і соціальним», «тіла як носія ідентичності», «тіла як в'язниці свідомості», «тіла як об'єкта дисциплінування», «тіла без органів». У цьому контексті формується

ключова проблематика: що саме визначає людське існування – чуттєве, «інстинктивне» тіло чи раціональний, культурно опосередкований розум!?

Не можна однозначно окреслити хронологічну межу, з якої розпочинається відмінне осмислення тіла, адже інтелектуальні витоки сучасних концепцій сягають ще античної філософської традиції. В площині філософських досліджень тіла не можемо обійти увагою монографію О. Гомілко «Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі» [44]. У ній тілесність розглядається як універсальна форма буття, ототожнена з самим фактом існування людини. О. Гомілко підкреслює, що історія філософського осмислення тіла невіддільна від історії рефлексії над буттям, адже тілесність постає способом присутності людини у світі [44, с. 11].

Філософія постмодерну виявляє особливу модифікативність у освоєнні та інтерпретації сенсових узагальнень попередніх епох, зокрема у розкритті метафізичних та онтологічних аспектів соматичності. Екзистенційну кризу для тіла людини сформувала доба Ренесансу, коли світ втратив сакральний вимір середньовічної філософії, яка осмислювала тіло і як подобу Бога. У такому трактуванні тіло, хоча й втрачало індивідуальність та значення у порівнянні з душею, проте зберігало певну сакральність, адже передавало ключову ідею релігійного світогляду, що розглядала тіло як спосіб буття. Саме прийняття плоті онтологічно означало втілення у світі, входження у чуттєво існуючу реальність, а тому створювало певну сталу усвідомленість людського «тілесного» існування [44, с. 23].

Метафізична криза Ренесансу, на думку О. Гомілко, виявила нагальну потребу відшукати нову основу людської універсальності. Саме тому, філософським відкриттям цього часу став феномен «Я» (самосвідомий суб'єкт), що втілювався в ідеях натуралізму та гуманізму. Проте навіть ці, здавалося б, сталі категорії, що визначали людське тілесне існування, зазнали деструкції у контексті політичних та екологічних криз ХХ століття [44, с. 30].

Л. Горбунова відзначає, що парадигмальні зміни у філософській думці ХХ століття були зумовлені тенденцією до генералізації – спрямованістю мислення на

узагальнення, інтеграцію знань і перехід від приватного до універсального. Ці процеси безпосередньо вплинули на сприйняття феномену тіла, що зумовило появу нових підходів до його осмислення, зокрема таких, як «тіло-розум», «емоційний інтелект», «соматичне усвідомлення», «розум-почуття» [45, с. 30].

У ХХ столітті відбувається радикальний перегляд традиційної ієрархічної дихотомії «душа/тіло», у межах якої тілесний досвід розглядався як другорядний чинник формування людської індивідуальності. Розвиток медицини, психоаналізу, соціології, інформаційно-цифрових технологій і політичних систем спричинив суттєве переосмислення людської тілесності. Саме модерність утвердила новий епістемологічний вектор: тіло почали осмислювати як суб'єкт та об'єкт когнітивної діяльності [118, с. 49].

Натомість багатоаспектність запропонованих теорій тілесності зумовила радше дискусійний, поліваріативний характер осмислення цієї проблеми, аніж формування єдиного, усталеного погляду на категорію «тіло». У філософському дискурсі тілесність постає як поняття, відкрите до різноспрямованих інтерпретацій: біологічних, соціальних, культурних, феноменологічних, постгуманістичних, – тому, на нашу думку, постає потреба систематизувати та виокремити основні підходи до вивчення тілесності, структурувавши їх.

Для зручності аналізу та порівняння підходів до вивчення тіла запропоновано типологію, яка враховує кілька основних критеріїв: ключових представників кожної теорії, центральну ідею та концептуальну позицію, що відображає смисловий акцент підходу, а також ключові праці, що визначають функціонування концепції. Така організація дозволяє наочно простежити елементи для подальших аналітичних осмислень (табл. 1).

Запропонована типологія, як і усі класифікації та узагальнення, містить доволі тонку межу між концептуальними підходами до вивчення тілесності, адже нерідко окремі дослідники впродовж свого епістемологічного еволюціонування змінювали або, навпаки, увиразнювали, модифікували власні погляди. Крім того, окремі теоретичні моделі співіснували синхронно, провокуючи інтелектуальну

полеміку. Втім, така структуризація дає змогу окреслити найсуттєвіше в контексті нашого дослідження – тіло як об'єкт філософського дискурсу.

Таблиця 1

Типологія концепцій тілесності у філософському знанні

Концептуальна позиція	Представники та ключові праці	Центральна ідея
Тіло як джерело досвіду	Фрідріх Ніцше (« <i>Also sprach Zarathustra</i> », 1883–1885); Анрі Бергсон (« <i>Matière et mémoire</i> », 1896); Едмунд Гуссерль (« <i>Cartesianische Meditationen</i> », 1931); Моріс Мерло-Понті (« <i>Le Visible et l'invisible</i> », 1964); Жан-Поль Сартр (« <i>L'Être et le Néant</i> », 1943); Жиль Дельоз (« <i>L'Anti-Œdipe</i> », 1972); Фелікс Гваттари ; (« <i>L'Anti-Œdipe</i> », 1972);	Тіло є способом буття у світі, через нього людина пізнає й конститує реальність; це не об'єкт, а суб'єкт досвіду.
Тіло як соціальний конструкт	Мішель Фуко (« <i>Histoire de la sexualité</i> », т. 1–3, 1976–1984); Ірвінг Гофман (« <i>The Presentation of Self in Everyday Life</i> », 1956); Джудіт Батлер (« <i>Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"</i> », 1993, « <i>Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity</i> », 1990); Ніколас Роуз (« <i>The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century</i> », 2007); Сьюзен Зонтаг (« <i>Illness as Metaphor</i> », 1978).	Тіло є об'єктом дисципліни, соціального контролю та політичного управління; влада формує і нормує тілесність

Продовження таблиці 1		
Тіло як текст культури	<p>П'єр Бурдьє («<i>Esquisse d'une théorie de la pratique</i>», 1972);</p> <p>Жан Бодріяр («<i>La société de consommation</i>», 1970);</p> <p>Сьюзен Бордо («<i>Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body</i>», 1993);</p> <p>Елізабет Гросс («<i>Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism</i>», 1994);</p> <p>Кріс Шіллінг («<i>The Body in Culture, Technology and Society</i>», 2005).</p>	Тіло формується культурою, мовою, ритуалом, традиціями та медіа; це текст, у якому зафіксовані культурні сенси
Тіло як техноорганізм	<p>Донна Гарравей («<i>A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century</i>», 1985);</p> <p>Кетрін Гейлс («<i>How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics</i>», 1999);</p> <p>Бюнг-Чул Хан («<i>Die Müdigkeitsgesellschaft</i>», 2010)</p> <p>Розі Брайдоггі («<i>The Posthuman</i>», 2013).</p>	Тіло постмодерної доби – гібрид біологічного, технологічного та інформаційного; межі між тілом і машиною стираються.

Поняття «тіло» та «тілесність» мали конкретизовані трактування та ставали сферою для розгортання філософського дискурсу, що спостерігаємо у дослідженнях Ф. Ніцше, М. Фуко, Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті та інших мислителів. Зокрема, М. Мерло-Понті визначав тілесність як цілісну характеристику людини, яка об'єднує як фізичні, так і метафізичні аспекти її існування. Відтак тілесність осмислюється як категорія, що позначає буття людини в усіх її проявах [17, с. 43].

У загальному дискурсі поняття «тіло» визначають як фізично окреслену частину матерії, тобто «живий організм». У філософському ж контексті ця категорія набуває розширеного змісту, адже проблема тіла осмислюється з урахуванням його як онтологічної, так і соціальної та ціннісної ваги [145, с. 113]. На відміну від суто фізичного тіла, тілесність постає як багатовимірне явище, що

охоплює культурні, соціальні та психологічні аспекти [111, с. 6]. Можна стверджувати, що тілесність формується у результаті взаємодії культури та соціального середовища, виступаючи посередником між біологічним і соціокультурним існуванням людини. Водночас, поняття «тілесність» не заперечує й не протиставляється поняттю «тіло», а радше поглиблює його смислове наповнення, виводячи дослідження за межі суто біологічного виміру.

На думку Г. Найдьонової, тілесність можна вважати соціально детермінованим і культурно маркованим феноменом, що формується саме на основі природного тіла [99, с. 93]. Таким чином, тілесність покликана надати людському тілу вищого, символічного виміру, зумовленого взаємодією з іншими тілами у просторі соціального буття. Наявність самосвідомості відрізняє людське тіло від тіла тварини, як наслідок, «людина усвідомлює себе носієм тілесності, <...> виходить за межі власного існування і стає чимось більшим, ніж просто тіло-особистістю...» [99, с. 95].

Подібну кореляцію цих термінів знаходимо і в наукових дефініціях. У літературознавчій енциклопедії «тіло» визначається як «термін традиційного, естетичного та соціокультурного знання, що позначає тілесність (внутрішній план), наділену функціями ментальності (зовнішній план)» [88, с. 485]. Натомість поняття «тілесність» трактується як доповнення тіла – «некласичне поняття, яке усуває трактування об'єкта як трансцендентального, вводячи в науковий обіг категорії сексуальності, афекту, перверзії, смерті тощо.» [88, с. 486]. У філософському енциклопедичному словнику розмежування понять «тіло» і «тілесність» немає: «Тіло (тілесність) – філософський концепт, що визначає чуттєвий характер людського буття як його невід'ємну онтологічну ознаку.» [71, с. 638].

Проаналізований пласт досліджень дає підстави пов'язувати формування концепту «тілесності», який інтенсивно розвинувся на межі модерну та постмодерну, з прагненням подолати редукцію тіла до рівня суто біологічного організму, що обмежувало його осмислення рамками природної наукової парадигми. Така рецепція тіла була зумовлена дуалізмом Р. Декарта, згідно з яким людське буття поділялося на дві паралельні субстанції – «res cogitans» («мисляча,

але не протяжна річ») і «*res extensa*» («протяжна, але не мисляча річ») [56, с. 113]. Ця дихотомія десоматизувала людське єго, вилучаючи тіло з кола сутнісних характеристик людини у метафізичній перспективі.

Як зазначає І. Шпітун, концепція «розуму» Р. Декарта охоплювала акти інтелекту та волі, водночас виключаючи інші психічні аспекти – емоції, уяву, відчуття, які він пов'язував із тілом, надаючи «чистому розуму» привілейованого статусу контролю над особистістю [145, с. 110]. Саме в межах модерної доби починає вибудовуватись альтернативна концепція тіла як метафізичного принципу, що долає дуалізм і наближає осмислення тілесності до цілісного розуміння людського буття.

Перші прояви такої «філософії тіла» знаходимо у працях Ф. Ніцше, який утверджує тіло як центр людської суб'єктивності та джерело життєвої сили. Філософ піддає сумніву декартівський постулат «Я мислю, отже я існую» («*Cogito ergo sum*»), вбачаючи його проблемність у невизначеності самого поняття «Я», а також у неясності природи мислення як феномену й можливості дефініціювання самого факту існування. На його переконання, єдиною беззаперечною даністю (на відміну від умовного «Я» чи абстрактної мислячої душі) є тіло [100, с. 22].

Ф. Ніцше надавав тілу безумовного метафізичного значення, розглядаючи його не лише як фізичний організм, а як динамічний осередок буття. Для мислителя тіло та всі вияви людської тілесності постають універсальним виявом «волі до життя» – фундаментального принципу існування, що виражає прагнення кожної живої істоти до самоствердження й розгортання власного потенціалу. У ніцшеанській концепції тіло наділяється пафосом сили та самодостатньою активністю. Впроваджуючи поняття «Надлюдини» («*Übermensch*»), науковець наголошує, що тіло реалізує власне устремління до досконалості через потяг людини до пізнання [101, с. 123].

Подібні ідеї в тілесних дослідженнях Ф. Ніцше виокремлює О. Гомілко. Вона наводить як ілюстрацію гімн тілу, створений філософом: «Я тільки плоть і ніщо інше, а душа – просто слово для означення чогось у плоті» [44, с. 73]. Дослідниця доходить висновку, що у Ф. Ніцше мислення постає як явище, похідне

від плоті. Проте водночас Ф. Ніцше розглядає тіло як агента влади, тобто як виконавця волі свідомості. Потяг людини до пізнання в концепції надлюдини певною мірою відображає невід'ємний потяг до влади [44, с. 73].

Як зазначає С. Леш, реальність, за Ф. Ніцше, позначена постійною мінливістю, спричиненою боротьбою між тілами, а отже, істинна сутність світу полягає у безперервному процесі становлення тіл, які прагнуть самоствердження. Світ, на думку Ф. Ніцше, виявляється сприятливим саме для тілесного існування, про що свідчать органи чуття на поверхні тіла [118, с. 64]. Відтак філософ віддавав пріоритет тілу перед душею, розглядаючи його як справжнє втілення духу («*Geist*»). На його думку, духовне постає у формі «мови тілесних жестів» [145, с. 111]. У системі Ф. Ніцше тіло виявляється не пасивною матеріальною субстанцією, а активним принципом творення, джерелом енергії та самопізнання, що визначає буття людини у світі.

Доповнив розуміння тіла як джерела досвіду й А. Бергсон. Хоча філософ не розвинув цю проблему системно, він наполягав на тому, що людське тіло варто осмислювати як «локус» – місце буття людини у світі [246]. Унікальність тіла як феномена «виняткового у своєму роді» («*sui generis*»), відмінного від будь-якого іншого об'єкта реальності, полягає, за А. Бергсоном, у тому, що воно сприймається суб'єктом як «моє», «мій центр дії та досвіду». Просторове розташування і сенсорні характеристики, у цьому розумінні, завжди проживаються в межах конкретних контекстів активності. Саме для сприймаючого суб'єкта речі постають як «загрозливі», «корисні», «зручні» чи «обмежувальні» [155, с. 145].

Апогеєм осмислення тіла як джерела людського буттєвого досвіду можна вважати становлення феноменології, започаткованої Е. Гуссерлем. Певною мірою доповнюючи ідеї А. Бергсона, Е. Гуссерль наголошує: оскільки тіло насправді є «винятковим у своєму роді», ще гостріше актуалізується проблема осмислення способів, за якими тіло проживається людиною як «своє» [246]. У феноменології виокремлюються поняття «*Leib*» (з нім. «живе тіло»), «*Körper*» (з нім. «фізичне тіло») і, як наслідок – «*Leiblichkeit*» (з нім. «тілесність»), що поєднує в собі унікальну здатність тіла людини бути водночас «живим», «фізичним» та

«джерелом пізнання» [71, с. 638]. У такий спосіб Е. Гуссерль долає усталену дихотомію «тіло/душа» (пізніше «тіло/розум»), перетворюючи її на взаємодоповнювальну єдність, яку він трактує як емпіричне відношення «тіла-як-мого» [55, с. 89].

Подібних ідей дотримувався й інший представник феноменологічного підходу – М. Мерло-Понті. Мислитель зауважував, що усвідомлення «тіла як мого» все ще передбачає певний вимір влади свідомості над тілом. Поглиблюючи цю тезу, М. Мерло-Понті пропонує іншу перспективу: «Я є моє тіло», відповідно до якої людина не просто має тіло, а існує тілом [212, 119]. У такий спосіб філософ утверджує онтологічну значущість тілесності, наголошуючи на потребі осмислення тих конкретних процесів, без яких тіло перестало б проживатися як «моє», тобто втратило б свою інтеграцію зі свідомим «Я» [246].

Роль тіла як джерела самоусвідомлення описує Ж.-П. Сартр. Філософ виділяє два виміри існування: «буття-для-себе» та «буття-для-іншого», які, на його думку, існують паралельно. Буття людини, за Ж.-П. Сартром, завжди просторово орієнтоване: «сам простір імпліцитно відділяє мою свідомість від свідомості іншого» [116, с. 338]. Факт народження, расова приналежність, стан у соціумі, національна приналежність, фізіологічні особливості, темперамент і минуле утворюють синтетичну єдність людського буття, тобто його тілесність, що є водночас необхідною умовою існування у світі й способом її реалізації.

Підтвердження цієї умови буття знаходимо у його праці «Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології»: «Я не можу сказати, ані що я тут є, ані що я тут не є, в тому розумінні, як мовиться, що «ця коробка сірників є на столі»: це означало б сплутати моє «буття-в-світі» з «буттям-посеред-світу». Так само я не можу сказати, ані що я є на ногах, ані що я є сидячим: це означало б сплутати моє тіло з ідіосинкратичною тотальністю, однією із структур якої воно було б» [116, с. 221].

«Тіло-для-себе» Ж.-П. Сартр розглядає як центр відношень, позначений у порожнечі множиною об'єктів і знарядь світу, тобто як випадковість, що існує у модусі самості. Натомість «тіло-для-іншого» він описує як феномен, який належить до іншої площини реальності – до простору соціального буття, де людина

усвідомлює себе через погляд іншого: «наше тіло, має особливу властивість бути пізнаним, головним чином через інших: те, що я знаю, це - тіло інших, і головне з того, що я знаю про моє тіло, пов'язане зі способом, в який інші його вбачають. Отже, природа мого тіла відсилає мене до існування іншого та до мого буття-для-іншого» [116, с. 321]. Ж.-П. Сартр виокремлює «три онтологічні виміри тілесності»: людина існує через своє тіло; тіло існує для іншого; я існую для себе як пізнаний іншим [102, с. 69].

Окремої уваги в цьому контексті заслуговують праці постструктуралістів. Ж. Дельоз, спираючись на філософську спадщину Ф. Ніцше та А. Бергсона, у співпраці з Ф. Гваттарі формує цілісну концепцію тіла як джерела буттєвого досвіду і пропонує ідеї, що корелюють з подальшими розвідками М. Фуко про тіло як владний конструкт. Критикуючи фрейдівське тлумачення бажання, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі у праці «Анти-Едип» наголошують, що поле бажання є принципово безмежним, однак історичні соціокультурні форми («системи соціального виробництва») перетинають його мережею обмежень, запроваджуючи умовні коди, у межах яких можливе лише «соціально прийнятне» продукування бажань. Одним із таких кодів вони вважають фрейдівський едипівський дискурс, який редукує нескінченну множинність спонтанних потоків бажання до «маленької брудної сімейної таємниці» [57, с. 52].

На думку Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, деспотичному впливові цих культур доцільно протиставити декодуючу активність творчої індивідуальності («номаду культури»), що вільно рухається безмежним простором бажань [57, с. 66]. Як підсумок своїх міркувань, мислителі розвивають концепцію «тіла без органів» («*corps sans organes*»), вперше запропоновану французьким письменником А. Арто, ототожнюючи тіло з чистим потенціалом для бажання. «Тіло без органів» у науковому тлумаченні – це «концепція інтенсивного тіла (на відміну від екстенсивного, біологічного), іманентна творча здатність децентрованої семантичної тілесності» [88, с. 491].

У цьому контексті «тіло без органів» протиставляється організмові, котрий нав'язує тілесності фіксовану структуру, функціональну підпорядкованість і

репресивну дисципліну, подібну до владних відносин. Організм, за Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, кодує та обмежує бажання, тоді як «тіло без органів» – це відкрита площина інтенсивностей, де енергії бажання можуть вільно циркулювати, утворюючи нові зв'язки та конфігурації досвіду [57, с. 164].

Корелюючи шизофренічні стани, зокрема розщеплене сприйняття власних органів та ототожнення частин тіла з предметами чи явищами зовнішнього світу, з концептом «тіла без органів», Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі трактують його як метафору опору, як площину, на якій бажання протистоїть механізмам влади. У такому ракурсі шизофренія постає не як психічне захворювання, а як процес демонтажу усталених форм організації бажання, як шлях до визволення тілесного і суб'єктивного потенціалу з-під контролю соціальних структур. Водночас мислителі порушують риторичне питання: яким чином можливо зруйнувати владну структуру організму, не спричинивши самознищення!? [60, с. 250].

Більш радикально ідеї Ф. Ніцше інтерпретує французький філософ М. Фуко. Він формулює концепцію «пасивного тіла», тим самим протиставляючи її поняттю «живого тіла», запропонованого у феноменології. Як зауважує І. Карівець, якщо для Ф. Ніцше тіло є джерелом сили, яке зміцнюється завдяки «здоровим цінностям», то для М. Фуко, навпаки, воно видається пасивним, дисциплінованим й підпорядкованим інституціям влади, адже «душу не можна підпорядкувати, а тіло – можна» [74, с. 30].

С. Леш вбачає витоки фукіанської концепції тіла передусім в осмисленні впливу медицини та фізіології на культурне усвідомлення тілесності: «тіло стало чимось таким, що можна регулювати, а його внутрішні рухи виявилися підвладними вимірюванню та обчисленню» [118, с. 68].

Найповніше проблематика пасивного тіла розгортається у працях М. Фуко «Наглядати й карати. Народження в'язниці» [138] та «Історія сексуальності» [176]. Саме тут мислитель, прагнучи глибше обґрунтувати ідею «пасивного тіла», звертається до переосмислення ще одного ніцшеанського концепту «пам'яті», які на його думку нерозривно пов'язані.

У есе «До генеалогії моралі» Ф. Ніцше розглядає виникнення культури в суспільстві як результат формування у людини здатності давати обіцянки. Ця здатність, за Ф. Ніцше, передбачає наявність пам'яті, тобто механізму, який забезпечує дотримання зобов'язань в майбутньому часі. Йдеться не просто про запам'ятовування подій, а про створення особливої форми пам'яті, яка за будь-яких обставин протистоятиме силі забуття [100, с. 34]. Як зазначає М. Драз, така форма пам'яті постає як механізм, що поєднує низку дій, подій, переживань і наслідків у цілісний наратив, завдяки якому індивід сприймає їх як власний досвід. Це, у свою чергу, формує вплив на майбутнє, оскільки забезпечує сталість дії та узгодженість між минулим, теперішнім і прийдешнім [173].

Одним із центральних положень ніцшеанського концепту «пам'яті» є теза про те, що вона закарбовується через тілесний біль – так звана «мнемотехніка болю» [100, с. 61]. Саме це положення стало визначальним для подальших розмислів М. Фуко над проблемою тілесності та влади. Покарання, за Ф. Ніцше, виступає механізмом «випалювання» спогадів у тілі, внаслідок чого тіло перетворюється на носія пам'яті про закон і соціальні заборони. Фізичне страждання залишає у тілі слід, який нагадує про необхідність дотримання встановлених норм, формуючи внутрішній механізм самоконтролю. У такий спосіб, тілесна пам'ять постає не лише як підґрунтя моральної свідомості, а й як інструмент колективної дисципліни, що інтегрує індивідуальне тіло у систему соціального порядку [159, с. 46].

М. Фуко, поділяючи ніцшеанське розуміння особливої тілесної пам'яті, водночас розвиває цю ідею у власному філософському контексті. Якщо для Ф. Ніцше пам'ять «закарбовується» в тілі через досвід болю, то М. Фуко підкреслює її активну продуктивність: пам'ять не лише зберігається в тілі, а з часом починає його формувати, створюючи нові модуси тілесності. У цьому сенсі показовим є його зіставлення доби класицизму та модерну. Період класицизму передбачав фізичне покарання, що фіксувалось в тілесній пам'яті через біль. Натомість у модерну епоху воно трансформувалося в дискурсивну практику, яка

формує пам'ять про біль уже не через тілесні страждання, а через мову, знання та дисципліну [138, с. 38].

Як зауважує С. Леш: «...покарання і дисципліна, за допомогою різних видів процесу соціалізації створюють «пам'ять» і для правопорушника, і для суспільства в цілому. Ця пам'ять, що існує на рівні несвідомого, є водночас чинником соціального контролю і функціонує в інтересах соціального відтворення. У запропонованому М. Фуко понятті «нарратив» пам'ять фіксується безпосередньо в тілі» [118, с. 72].

Для М. Фуко концепт «пам'яті» Ф. Ніцше трансформується у «пам'ять покори», яка робить тіло слухняним, а відтак зручним владі. Тож, М. Фуко радикалізує як ніцшеанське уявлення про пам'ять, так і погляди Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі щодо взаємозв'язку тіла й влади. У його концепції влада вже не просто обмежує бажання, а впроваджує їх у тілесний дискурс постмодерної доби, утверджуючи ідею «тіла під владою» – соціально сконструйованого тіла, сформованого суспільством і владними інституціями відповідно до власних норм і потреб [138, с. 373]. М. Фуко усвідомлює владу як метафору суспільства загалом, куди відносяться всі установи, які певним чином лобіюють норми поведінки, оскільки всі ці інституції спрямовані на те, щоб «зруйнувати і скласти тіло знову» [138, с. 371].

За роздумами вченого, ідею соціалізації можна розглядати як процес постійного насильства і примусу, що спричиняє формування «дисциплінованого тіла». Отже, вплив на тіло не обмежується лише свідомістю, як вважали психоаналітики. Навпаки, тіло, за М. Фуко, значною мірою визначає структуру психіки, зокрема через тілесні покарання [41, с. 37].

Подібні ідеї простежуємо й у дослідженнях І. Гофмана. Його праці видаються важливими, оскільки він певною мірою доповнює ідеї М. Фуко, адже розглядає соціальну сконструйованість тіла на іншому рівні в порівнянні з французьким філософом. Їхні концепції можна розглядати як дві комплементарні перспективи. Якщо М. Фуко розкриває тіло в межах макрополітичних структур влади, то І. Гофман досліджує його в мікросоціальному вимірі [181; 168].

Дослідник зміщує оптику з масштабних владних інституцій на щоденну взаємодію, розглядаючи тіло як носія соціальної ролі. Він формулює концепцію «соціального актора», у межах якої соціальна поведінка інтерпретується як перформанс, де індивіди «розігрують» власні ідентичності через тілесні жести, міміку, пози та ритуали. Таким чином, І. Гофман осмислює тіло, не лише як об'єкт влади, а й як засіб соціальної взаємодії [181, с. 54].

Через те, що тіло постає ключовим елементом соціальних відносин, І. Гофман приходять висновку – тілесність можна вважати простором соціальної вразливості. У працях «Притулки» [181] та «Стигма» [182] дослідник аналізує, як деформоване чи хворе тіло перетворюється на знак відхилення від соціально прийнятого, стає символом виключення, оскільки порушує «ритуальний» порядок взаємодії.

До осмислення місця хворого тіла в соціальному просторі вдавалася й С. Зонтаг. Її власний досвід тривалої хвороби став підґрунтям для розуміння стану тілесної маргіналізації, коли індивід опиняється поза межами «здорового» соціуму. Хоча С. Зонтаг безпосередньо не розглядає тіло як соціальний конструкт, така перспектива імпліцитно простежується в її праці «Хвороба як метафора» [218]. Ставлення до хвороби в суспільстві, за її спостереженнями, змушує людину дистанціюватися від власного тіла.

С. Зонтаг наголошує на необхідності відмови від метафоризації недуги, оскільки саме метафоричне мислення створює й підтримує стигму «хворого тіла». Вона переконує, що сприйняття хвороби як чогось «відмінного від норми» вводить людину у стан провини. У такий спосіб суспільство проектує на хворого уявлення про слабкість, аморальність і невідповідність, змушуючи індивіда соромитися власної тілесності та сприймати хворобу як особистий дефект [232, с. 16].

О. Ленг зазначає, що у своїй праці С. Зонтаг демонструє, що соціальна стигматизація хворого тіла закріплюється через систему метафор, які формують мову опису страждання. Так, туберкульоз упродовж тривалого часу поставав як «хвороба душі» або «варіант хвороби кохання», що нібито вражає «чуттєвих і безрозсудних» і веде до «декоративної, часто ліричної смерті». Рак, навпаки,

метафоризується як «демонічна вагітність», спричинена «пригніченням почуттів», передусім сексуальних. СНІД у культурних наративах фігурує як «чума» - метафора зараження, мутації та морального занепаду. Досліджуючи ці образи, С. Зонтаг стверджує, що метафоризація хвороби редукує суб'єкта до символу, позбавляючи його індивідуальності й перетворюючи на носія соціальної непридатності [87, с. 48].

Попри те, що у більшості сучасних досліджень концепція тіла в межах ідей М. Фуко та інших представників конструктивістської традиції розглядається переважно крізь призму як влади, так і культурних практик, вважаємо доцільним розмежувати ці два аналітичні рівні. У контексті виокремлення тіла як тексту культури йдеться не стільки про конструювання чи обмеження тілесності культурою (що радше репрезентує соціоконструктивістський підхід), скільки про способи, у які культура іконотропізується на тілі, залишаючи на ньому свої смислові та символічні відбитки. Це певною мірою повертає нас до ідей Хв. Вовка [34] та М. Мосса [210], які розглядали тіло як етнокультурний феномен, властивий кожній спільноті – «тіло народу», що має власну морфологію, пластику й систему знаків, відмінну від інших етносів.

У цьому сенсі слушними видаються також погляди М. Схіппер, котра розширює ці міркування, стверджуючи, що не лише кожна нація, а й кожна історична епоха формує «своє тіло». Людину певного культурного періоду важко сплутати з людиною іншої доби не лише через зовнішні ознаки, а й через специфічні форми комунікації, що можна вважати теж тілесним елементом [127].

В другій половині ХХ століття проблематика тілесності почала осмислюватися в межах теорії комунікації та семіотики культури – як складова «знакових систем культури» і «вторинних моделюючих систем». Дослідження тілесної комунікації (поз, жестів, міміки та інших невербальних проявів) вийшло на перший план, оскільки саме через ці форми тіло стає носієм значення та медіатором культурного смислу.

Аналіз філософських і культурологічних концепцій тілесності свідчить про антиномічний характер існування тіла у культурі. З одного боку, тіло постає як

простір, підпорядкований соціокультурним смислам: кожна культура формує власні норми, еталони та критерії тілесної репрезентації. З іншого боку, воно зберігає певну автономію, стаючи носієм індивідуальності в межах культурної одноманітності. Можна припустити, що вплив культури водночас «ув'язнює» тіло в часово-просторових координатах конкретної епохи й відкриває йому можливість самовираження як самодостатньої одиниці цього культурного процесу.

У сучасному дискурсі простежується тенденція до створення тілесного образу, як ключової ідентифікації людини, це простежується практично у всіх сферах життя: політиці, мистецтві, науці, рекламі, віртуальній реальності. Культ здоров'я, тілесної привабливості та сексуальності не варто трактувати однозначно негативно чи позитивно, адже він є частиною ширшої тенденції репрезентації тіла як знакової системи [40, с. 35].

Д. Ле Бретон акцентує на зрушенні, що відбулося в науці наприкінці 1960-х років, коли увага окремих дослідників поступово перемістилася до аналізу взаємозв'язку індивіда з культурним середовищем. У межах цього інтелектуального повороту тіло починає розглядатись як ключова індивідуальна ознака, своєрідна поверхня проекції, на якій фіксуються сенси, норми та символічні коди культури [206, с. 94]. Прибічником подібної позиції був також Б. Маліновський, який стверджував, що «проблеми і складності культурної поведінки» людини кодуються на рівні тіл. Саме тіло, на його думку, функціонує як первинний носій і водночас координатор культурних патернів певної спільноти. Систематизоване обґрунтування цих поглядів дослідник представив у праці «Наукова теорія культури та інші есе» [209].

Я. Потапенко узагальнює, що у другій половині ХХ століття окреслені підходи трансформувались в окремий напрям досліджень тілесності в межах культурної антропології, яка виокремила поняття «тілесного канону». Прийняття цього канону особою розглядалося як індикатор його культурної ідентифікації з певною спільнотою. Відтак у 1989 році представники Американського фольклористичного товариства запропонували термін «bodylore» («тілознавство») для позначення нової міждисциплінарної галузі, покликаної синтетично поєднати

дослідження тілесних практик різних культур, що відкрило б можливості для комплексного осмислення тіла як «культурного артефакту» [110, с. 12].

Важливим в цьому контексті є дослідження П. Бурдьє. Він формулює та обґрунтовує концепт «габітусу», визначаючи його як комплекс елементів, які є продуктом культурної індивідуалізації. «Габітус» трактує набір набутих програм поведінки, жестів та когнітивних стратегій, які визначають спосіб усвідомлення дійсності індивідом [158, с. 64]. За словами П. Бурдьє, «практичне чуття – це квазітілесна залученість у світ, яка не передбачає жодного усвідомлення ані власного тіла, ані світу, а тим більше їхнього взаємозв'язку» [158, с. 67].

У цьому сенсі «габітус» можна розглядати як культурне тіло людини, на якому закодовано перебування у тому чи іншому соціумі. Дослідник підкреслює, що саме соціум формує речі, які потрібно робити чи говорити, безпосередньо впливаючи на мовлення чи поведінку. Опосередковано соціокультурне середовище також визначає «вибір» індивіда, який на його думку видається власним. П. Бурдьє підкреслює, що будь-який тілесний прояв людини не є випадковим, адже він несе в собі смислове навантаження та алюзії на культуру. Перебування особи в соціумі філософ порівнює з грою, тоді як тіло виступає як матерія, на якій відображаються правила цієї гри [158, с. 71].

Натомість відбиток соціальної структури П. Бурдьє вбачає в мові, оскільки кожна мова є чітко структурованою і не передбачає довільних дій, але мови є відмінними одна від одної. Вивчення іноземної мови таким чином частково інтегрує індивіда у соціальну структуру, де ця мова функціонує. Але показовішим у цьому контексті є саме володіння своєю мовою. Дослідник робить висновок, що, оскільки людина вступає в цю «гру» від народження, а отже, діє несвідомо, вона повністю підпорядковується її правилам. Саме тому ключовим є те, що людина не просто користується мовою, а саме мислить нею [158, с. 72].

Ідеї П. Бурдьє резонують із працями М. Фуко та І. Гофмана, проте філософ осмислює тіло не просто як соціальний конструкт, а як живий «блокнот пам'яті». Саме тіло, будучи відображенням навколишньої дійсності, веде розум за собою та

продукує ефект, який П. Бурдьє пов'язує з концептом Г. В. Лейбніца «сліпого або символічного мислення» («*cogitatio caeca vel symbolica*») [158, с. 70].

Окрім того, П. Бурдьє демонструє, як соціальна логіка прагне самопідтвердження через мобілізацію індивідуального «покликання» до виконання завдань («*amor fati*»), що посилює віру в пануючу систему класифікацій. Така віра створює ілюзію природності та об'єктивності соціальних структур, водночас сприяючи їхньому реальному відтворенню. Інкорпоровані соціальні відносини проявляються саме тілесно. П. Бурдьє підкреслює, що коли властивості та рухи тіла соціально кваліфікуються, базові соціальні вибори натуралізуються: тіло стає «аналоговим оператором», який встановлює практичні відповідності між різними сегментами соціального світу – між статями, віковими групами, соціальними класами або ж між значеннями та цінностями, що асоціюються з індивідами, розташованими на аналогічних позиціях у соціальному просторі [158, с. 81].

У науковому діалозі з К. Ресіґ'є («Навчання і викладання через тіло: розмова між Сьюзен Бордо та Кетрін Ресіґ'є») С. Бордо формулює ідеї, що підсумовують її попередні концептуальні погляди. Вчена розглядає тіло як «спосіб поглянути на культуру», утверджуючи ідею, що тіло відображає культурні погляди [157, с. 103]. С. Бордо зосереджується на проблемі формування культурних ідеалів краси, які зумовлюють некритичне ставлення людини до власного тіла, визначаючи його через призму соціокультурних очікувань. Так, до прикладу, у своїй праці «Нестерпна вага» філософіня зазначає: «люди з ожирінням викликають сліпу лють та огиду в нашій культурі й часто сприймаються як жадібні, самозакохані, ліниві, позбавлені самоконтролю чи сили волі» [156, с. 202]. Отже, С. Бордо розглядає тіло радше як культурний фантом людини, наділений певною символічною вагою, водночас підкреслюючи його негативні конотації, оскільки культурні уявлення про тіло часто спотворюють реальність.

Радикальне переосмислення тіла як репрезентанта культури пропонує французький філософ Ж. Бодрійяр. Розмірковуючи про тіло у праці «Суспільство споживання», він ідентифікує його як об'єкт споживання, носія сексуальної відмінності, генетичного коду, культурних знаків, економічної вартості чи

показника соціального статусу в сучасному суспільстві. На думку дослідника, тіло перш за все функціонує як засіб соціальної презентації [154, с. 131].

Як зазначає дослідниця К. Тоффолетті, у сучасному культурному контексті Ж. Бодрійяр вбачає тенденцію перетворення тіла на самостійний об'єкт моди – подібно до одягу, тіло оцінюється як «модне» або «немодне» відповідно до панівних естетичних стандартів. Тіло постає у структурі знаків і трендів нарівні з візуальними образами, аксесуарами чи стилями поведінки. Розвиток пластичної хірургії лише посилює цей процес, оскільки дозволяє «переписувати» тіло, тому зникає традиційне уявлення про його незмінність [240, с. 17].

Цікавими в цьому контексті видаються також роздуми Ж. Бодрійяра у праці «Фатальна стратегія» [15]. Хоча тут відсутній безпосередній аналіз тілесного, проте його концептуальні роздуми про сучасне суспільство дають змогу провести певні закономірні паралелі. Так, філософ порівнює сучасні соціальні тенденції з «американською кухнею», яка тяжіє до заміни автентичного смаку їжі приправами. Відтак їжа втрачає свій первинний смак, свідомо очищується, а потім штучно відтворюється за допомогою харчових добавок. Аналогічно, за Ж. Бодрійяром, соціальне життя позбавлене своєї справжньої «смаковитості» – безпосередності, живого досвіду та взаємного обміну [15, с. 16]. Його замінюють штучні «соуси» – медіа, терапія, комунікаційні технології, публічність, соціальні ролі. Іншими словами, суспільство більше не переживає соціальність безпосередньо – воно її імітує [167].

На думку Ж. Бодрійяра, тіло в сучасній культурі перетворилося на центральний об'єкт інвестицій, уваги та матеріальних ресурсів. Людина постає споживачем власного тіла, а отже активним учасником системи споживання численних товарів і послуг, спрямованих на його вдосконалення, тому пошук спасіння, який раніше реалізовувався через духовну сферу, нині перенесено у сферу тілесності [154, с. 35].

Філософ водночас проводить паралелі з тілом як ключовим репрезентантом культури, підкреслюючи, що сьогодні воно радше виступає як симулякр, аніж як безпосередня природна даність. Такі симулякри відтворюють реальний світ інакше,

створюючи гіперреальність і тим самим забезпечуючи приреченість реальності, як і реальному тілу. Відповідно до теорії Ж. Бодріара, тіло, як і все, що його оточує, перетворюється на копію копій, втрачаючи зв'язок із первинною реальністю та формуючи нову – симуляційну [14, с. 15]. Нескінченне відтворення тілесних симулякрів призводить до того, що «реальне тіло розпадається на тисячу шматочків, які нагадують розбиті фрагменти дзеркала» [167], і, в цьому сенсі, його можна розглядати як фрактальну структуру – самоподібну, багаторівневу й нескінченну. У ширшому філософському розумінні фрактали дозволяють осмислити тіло, як частину цілого, що слугує віддзеркаленням самого буття.

Розвиток симуляційних процесів, проаналізованих Ж. Бодріаром, сьогодні набуває нових масштабів, що спричиняє виникнення принципово нових підходів до філософського осмислення людського тіла у XXI столітті. Розвиток технологій та інтернету значно розширив межі реального світу, який дедалі частіше поступається місцем віртуальному. Особливо цікаво, що «покращити своє тіло» можливо не лише у цифровому середовищі, а й у фізичному просторі завдяки біотехнологічним інноваціям – від простих окулярів, що коригують зір, телескопів і мікроскопів, які дозволяють проникати у неосяжні раніше простори, до високотехнологічних камер, що фіксують швидкоплинні зорові враження, і протезів, які здатні замінити чи відтворити майже будь-які частини людського тіла.

Людина здобуває практично всемогутність і значно розширює свої пізнавальні можливості, а фізичні обмеження втрачають свою абсолютність. У цьому контексті філософські питання щодо ідентичності людини виходять на новий рівень: чи можна вважати тією ж людиною особу, тіло якої зазнало трансформацій під впливом технологій, зокрема трансплантацій чи кібернетичних модифікацій? Інтуїтивно можна відповісти «так», проте такий підхід ризикує знецінити роль тілесності в становленні людської особистості та надати пріоритет душі над тілом. Як зазначає С. Вегетті, органи, отримані пацієнтом після трансплантації, будучи фракталами його тіла, водночас втілюють власну історію: вони містять складні сприйняття, адже раніше були частиною тіла, яке пережило

численні події, і брали участь у складній системі взаємозв'язків [243]. Отже, це питання набуває більш комплексного і багатовимірного характеру для осмислення.

Однією з провідних дослідниць, що здійснила філософський аналіз «постмодерного тіла», є професорка Д. Гарравей. У своїй праці «Маніфест кіборга» вона вводить поняття кіборга як гібридного сучасного тіла, яке поєднує елементи людини та машини. Замість засудження біотехнологій, Д. Гарравей підкреслює, що у світі глобальної комунікації особиста ідентичність радше не обмежується одним тілом, а формується через сукупність численних тіл [42, с. 165].

Аналізуючи її ідеї, дослідник А. Крокер пояснює, що в сучасному контексті Д. Гарравей звертається до концепції «дрейфу тіл», яка передбачає, що індивід більше не перебуває у власному тілі у традиційному сенсі, а займає безліч тіл: гендерно маркованих, сексуалізованих, трудових, дисциплінованих, уявних та технологічно доповнених. Дрейф тіла, на її думку, переживається щодня через реміксування та переосмислення соціальних і культурних кодів [201, с. 42]. Таким чином, Д. Гарравей розмиває традиційні межі бінарної опозиції природне/штучне, пропонуючи нові, ширші «кордони тіла».

Не менш важливими в цьому контексті видаються міркування філософа Б.-Ч. Хана. Дослідник зазначає, що сучасне суспільство переживає кризу, раніше невідому історії людства. Ілюзія самодостатності і всемогутності, яка охопила сучасну людину, не дозволяє їй прийняти власну смертність, що, на думку Б.-Ч. Хана, породжує культуру безперервних досягнень, які безпосередньо впливають на тіло [186].

Його концепція «культури досягнень», викладена у праці «Суспільство вигорання», є ключовою для розуміння механізмів існування сучасної людини. Беручи за основу ідеї М. Фуко про те, як суспільство дисциплінує людей через тілесні покарання, Б.-Ч. Хан показує, що в сучасному світі індивіди дисциплінують себе самі і повністю добровільно. На перший погляд, суспільство досягнень надає безмежну свободу, адже жодні зовнішні моральні обмеження не диктують, ким ми маємо бути. Проте, насправді, індивіди стають полоненими власних досягнень, піддаючи себе самотортурам і примушуючи постійно демонструвати успіхи саме

через тіло. У такому контексті без досягнень життя втрачає сенс. Водночас Б.-Ч. Хан наголошує, що таке тіло вже не є автентичним, адже воно трансформоване у цифровому просторі [186].

Для позначення такої сучасної людини дослідник вводить термін «*Homo digitalis*». За його визначенням, це істота є «тілом-проектом», яке повністю налаштоване для функціонування як термінал постійної інформації. «*Homo digitalis*» живе в цифровому світі, адже це єдиний спосіб контролювати невідомість, яка притаманна реальному світу, оскільки віртуальній світ і наше цифрове тіло здаються вічними, на відміну від реального фізичного існування [226].

Американська дослідниця Н. К. Гейлс, на відміну від Б.-Ч. Хана, не вдається до критики сучасної людини та її взаємодії із тілом, а радше пропонує шляхи усвідомлення та прийняття цих процесів як закономірних для постгуманістичної парадигми. Вона розглядає сучасне суспільство як таке, що виявляє тенденцію відмови від тіла, сприймаючи його як рудимент у цифровому просторі. Н. К. Гейлс зауважує, що сучасна людина дедалі частіше розглядає тіло як тягар, який робить її обмеженою часом і, відповідно, недосконалою. Це бачення породжує прагнення звільнитися від тілесності, перенести свідомість у штучні носії, зробити машину потенційним тілом людини. Відтак дослідниця ставить запитання: чи можна вважати таку конструкцію людиною, адже попередні погляди на тіло вказують, що навіть, якщо припустити можливість такого розмежування, навряд чи свідомість у принципово іншому середовищі залишиться незмінною, адже вона невіддільна від процесів втілення [173].

Аналізуючи праці, присвячені цій проблематиці, дослідниця доходить висновку, що подібне розділення може бути осмислене лише в межах концепції «постлюдини». Як зазначає Н.К. Гейлс, «постлюдський суб'єкт - це амальгама, сукупність різнорідних компонентів матеріально-інформаційна сутність, межі якої постійно будуються та реконструюються» [188, с. 213]. За Н.К. Гейлс, постгуманістичний погляд надає перевагу інформаційним шаблонам над матеріальним втіленням, розглядаючи біологічний субстрат радше як випадковість історії, ніж як умову життя. Тіло для постлюдини постає як первинний протез, з

яким людина вчиться взаємодіяти від народження. Отже, його заміна чи розширення іншими «протезами» лише продовження цього процесу [188, с. 213].

Як наслідок, сучасна перспектива передбачає можливість інтеграції людини з інтелектуальними машинами, стираючи межі між біологічним тілом і кібернетичним механізмом. Розвиваючи ідеї Д. Гаравей, Н.К. Гейлс розширює й поняття кіборга, наголошуючи, що незалежно від ступеня технологічного втручання в тіло, нові моделі суб'єктивності, що виникають у когнітивних науках і сфері штучного життя, дозволяють вважати навіть біологічно незмінену людину кіборгом, або ж власне постлюдиною. Попри побоювання, що постгуманістичні проєкції можуть мати антилюдський або апокаліптичний характер, дослідниця тлумачить їх як черговий етап людського розвитку, спрямований на довготривале виживання людства та інших форм життя, як біологічних, так і штучних, із якими ми ділимо планету та власну суб'єктивність [188, с. 220].

Згадані концепції – психоаналітичні, соціокультурні, чи феноменологічні – не вичерпали себе і досі співіснують паралельно, зберігаючи власних послідовників і представників. Водночас кожен із цих підходів пропонує певне переосмислення усталених принципів у контексті свого напрямку. Отже, проаналізовані підходи представників філософських студій до проблеми тіла свідчать про його унікальність і складність, а також про багатовимірний характер. У зв'язку з цим тіло як об'єкт дослідження залишається релевантним для подальшого наукового осмислення та розвитку відповідних теоретичних моделей.

1.1.4. Тіло і гендер

Гендерні студії окреслюють погляд, у межах якого аналізовано стратегії репрезентації ідентичностей, які відтворюють чи модифікують усталені соціокультурні моделі «маскулінності» та «фемінності». Від перших праць, заснованих на біологічній та психоаналітичній традиції осмислення гендеру (З. Фройд, К. Юнг), до сучасних підходів, пов'язаних із феміністичною критикою (М. Фуко, Дж. Батлер, Л. Ірігаре), дослідження послідовно демонструють: тіло

постає не лише як біологічна даність, а й як символічний носій культурних значень, що виразно відображається в художньому дискурсі. Отже, аналіз тілесного в літературі потребує врахування гендерної перспективи, яка дозволяє простежити механізми трансформації уявлень про жіноче та чоловіче в різних історико-культурних контекстах.

У постмодерному дискурсі проблема зображення «маскулінного» та «фемінного» тіла набуває особливої знаковості, що зумовлено тривалою традицією маргіналізації жіночого тіла в літературі. У сучасній філософській парадигмі формується новий спосіб осмислення гендеру, гносеологічні та епістемологічні засади якого ґрунтуються на ідеях постструктуралізму. Відповідно до цього підходу, гендер постає як культурний троп, що є інструментом концептуалізації та впорядкування соціального буття й водночас предметом дискурсивних практик. Реальність і способи її осмислення не існують поза мовними структурами, адже вони постають як соціально та лінгвістично сконструйовані образи. У такому контексті аналіз гендеру зазнає зміни фокусу: від безпосередньої соціальної дійсності він переноситься у сферу текстуальності [98, с.111].

Література, акумулюючи суспільно-культурні тенденції, ретранслює гендерну перспективу, яка набула нового вектора осмислення лише у другій половині ХХ століття. Зазначену проблематику чітко артикулювала О. Забужко: «Жінки здобули право ввести в свій дискурс тілесність, за великим рахунком, лише у ХХ сторіччі. – Тобто класика, жіноча проза ХІХ століття – загалом безтілесна..., це героїні, яким у принципі ще не дозволяється «мати тіло»...відкриття тілесності – це одна із мов, якою промовляє людське, якою людське себе висловлює, але якраз тут і є різниця... чоловік-письменник, починаючи писати, вступає на терен тої традиції, де чоловіче тіло давно проговорено, артикульовано, описано в різних позах, ракурсах, всіх своїх секреціях» [107].

Процес формування дискурсивних відмінностей між культурними поняттями «чоловіче тіло» та «жіноче тіло» має тривалий і системний характер, сягаючи своїм генезисом античної епохи. У межах античного знання тілесність чоловіка й жінки осмислювалася не як поляризована опозиція, а радше як

«відмінність у подібності» або різний ступінь прояву спільної тілесної природи. Зокрема, давньогрецький лікар Гален (II ст. н.е.) інтерпретував анатомію жіночого тіла як своєрідну інверсію чоловічого, описуючи її як систему ідентичних органів із «вивернутим» розташуванням [239]. У цьому ж контексті Т. Лакер у праці «Створення статі: тіло і гендер від греків до Фройда» наголошує, що домінуюча антична й середньовічна модель «єдиної статі» трактувала жіночий і чоловічий організми не як якісно різні сутності, а як варіативні прояви єдиної анатомічної структури [205].

У «Державі» Платона гендерні відмінності теж частково нівелюються через концепцію тумосу як складника душі, відповідального за афекти й моральні якості [106, с. 302]. Тумос не закріплюється за конкретною статтю та функціонує поза жорсткою чоловічо-жіночою опозицією. Такий підхід дозволяє Платону стверджувати принципову безгендерність душі й визнавати здатність як чоловіків, так і жінок до однакового морального та філософського самоздійснення, незважаючи на тілесні відмінності [194, с. 734].

Посилення опозиції між жіночим і чоловічим значною мірою зумовлюється становленням християнського світогляду, у межах якого ключову роль відіграють біблійні сюжети Книги Буття: оповідь про створення людини за Божим образом, а також окрема версія походження жінки як похідної від чоловічого тіла – через акт творення Єви з Адамового ребра. Утім, саме цей сюжет у світлі сучасних наукових підходів виразно демонструє визначальну роль дискурсу в процесі засвоєння культурних стереотипів і конструювання концептуальної картини світу. Відповідно, сучасні інтерпретації архаїчних текстів, що відходять від традиційного буквального прочитання лексичних одиниць, уможливили переосмислення цієї легенди як наративу про онтологічну спорідненість чоловіка й жінки, оскільки мотив кістки функціонував як метафоричний маркер «тотожності» [123, с. 41].

Упродовж століть поступово відбувався перехід від античної «гомологічної» моделі, в якій жіноча тілесність трактувалась як менш досконалий варіант чоловічої, до модерної концепції «двох статей». Саме в ранньомодерну добу, з розвитком анатомії та медицини, утверджується ідея радикальної

полярності статей, що стане основою для подальшого конструювання гендерних відмінностей у психоаналітичних дослідженнях. Підґрунтям феміністичних дискусій ХХ століття стали дослідження тілесності та гендеру в межах психоаналітичної традиції, зокрема концепції З. Фрейда та К. Юнга. Ці підходи значною мірою закріплювали жорстку гендерну дихотомію, а тому були об'єктом гострої критики.

У 1930-х роках К. Горні у статті «Проблема жіночого мазохізму» запропонувала принципову критику фрейдівської концепції «зздрості до пеніса», висунувши натомість ідею «зздрості до матки» («womb envy») як прояву чоловічої психічної тривоги перед репродуктивною здатністю жінки [190, с. 246]. Цей підхід започаткував феміністичну традицію переосмислення психоаналізу. У цьому ж руслі Н. Чодоров у праці «Відтворення материнства» обґрунтувала тезу про те, що психоаналітична модель З. Фрейда відображає радше структуру патріархальної сім'ї, ніж універсальні механізми психічного розвитку [163, с. 392].

У праці «Історія сексуальності» М. Фуко обґрунтовує тезу про те, що взаємозв'язок між статтю, гендером і сексуальністю не є «природним» або суто біологічно детермінованим, а формується в межах конкретних історичних дискурсивних практик – медичних, правових, педагогічних і психіатричних. Філософ наголошує, що модерне суспільство не стільки репресує сексуальність, скільки активно її продукує через механізми знання та влади, закріплюючи нормативні опозиції «чоловіче / жіноче» та «нормальне / девіантне» [176].

Д. М. Галперін припускає, що концепт «тіл і задоволень» М. Фуко загалом став ключовим для розвитку квір-теорії, адже він подав ідею про те, що тіло постає не лише об'єктом статі, а й може постати простором для експериментування з гендерними ролями поза межами гетеронормативних дискурсів, що створюватиме опозицію дискурсивній владі [185, с. 60].

У руслі подібних міркувань Г. Рубін акцентувала, що статеві відмінності є наслідком соціального регулювання, оскільки саме суспільство встановлює межі «прийнятної» поведінки й санкціонує практики, які не відповідають гендерним очікуванням [224, с. 159]. Подібну позицію обстоювала і К. Міллет, наголошуючи

на культурній природі гендеру та підкреслюючи, що соціальні уявлення про жіночі й чоловічі ролі формуються та відтворюються у повсякденних комунікативних практиках [214].

Концептуальною кульмінацією цього напрямку стала праця С. де Бовуар «Друга стать», у якій сформульовано відому тезу: «жінкою не народжуються – нею стають» [13, с. 28], що засвідчує культурно-соціальну, а не біологічну природу жіночої ідентичності. Беручи за основу екзистенціалістську філософію Ж.-П. Сартра, С. де Бовуар розглядає людське буття як процес становлення, у якому дія, вибір і соціальний досвід є визначальними, а стать постає похідною, а не первинною категорією [13, с. 34].

Серед сучасних дослідників цієї проблематики варто згадати С. Хаслангер [187], М. Кімела [198], М. Мікколу [213], Р. Коннел [165], Е. Фаусто-Стерлінг [175], Д. Скотт [228], В. Голднер [183], П. Янг-Ейзендрат [224], Дж. Батлер [160; 161]. Е. Фаусто-Стерлінг у праці «Створюючи стать», доводить, що категорія «стать» не є абсолютно біологічно фіксованою, адже гормональні, хромосомні та анатомічні особливості демонструють спекторальність тілесності, яка не вкладається у дихотомічний поділ «чоловічого» та «жіночого» [175, с. 12].

Д. Скотт, досліджуючи категорію «гендер», запропонувала розглядати його як «первинний спосіб означування владних відносин» [228, с. 1056]. Такий підхід пояснює наявність стійких стереотипних уявлень про гендерні ролі в культурі та суспільстві. Дж. Скотт виокремлює чотири ключові елементи соціально-політичних систем, у межах яких формується гендер:

1. Символічний комплекс – набір стереотипів і культурних образів, що визначають чоловіче й жіноче (зокрема, біблійні постаті Адама та Єви), які стають культурними патернами.

2. Нормативний комплекс – система релігійних правових і політичних норм, які регламентують «належну» поведінку чоловіків і жінок.

3. Суб'єктивна ідентичність – процеси самоприйняття та самоусвідомлення чоловіків і жінок у різні історичні періоди.

4. Комплекс гендерного контролю – установи та соціальні інститути (освіта, законодавство, сім'я), що забезпечують механізми соціального контролю та підтримання гендерних відмінностей [228, с. 1068].

В. Голднер вводить в гендерний дискурс поняття «іронічного гендеру». Для вченої гендер – це завжди певна вистава, гра, іронічне відтворення соціальних очікувань, тоді як сексуальність – автентичний, суттєво-тілесний досвід, який може виходити за межі нормативних рамок [183, с. 250].

П. Янг-Ейзендрат розгортає цю критику в напрямку осмислення сучасних практик тілесності, інтимності та партнерства. Вона пропонує бачити гендер не як наперед задану категорію, а як систему взаємин, де центральним є принцип інтерсуб'єктивності – взаємного визнання та відповідальності у відносинах [244, с. 105]. Тож, дослідниця переносить акцент із символічних архетипів на конкретний досвід тіла та міжособистісних зв'язків, у яких відтворюються або, навпаки, долаються гендерні ієрархії.

У праці «Тіла, що мають значення» Дж. Батлер підсумовує попередні гендерні студії та здійснює радикальну спробу віднайти розв'язання дискусійної проблеми, яку можна окреслити як протистояння двох полярних концептів: «тіло визначає гендер» чи «гендер конструює тіло». Дослідниця доходить до неоднозначного висновку: «гендер є перформативним», тобто формується через повторювані соціальні практики, а не закладається в індивіда біологічно. Відповідно, категорію «стать», яку розглядають як цілковито «природну» чи «попередньо визначену», не можна вважати такою, що безпосередньо визначає гендер, адже його значення формується саме дискурсивними механізмами. Тож на особистісному рівні узгодження статі та гендеру відбувається через щоденні практики, які Дж. Батлер окреслює власне як, згаданий раніше, «гендерний перформанс»: «погляд на те, що гендер є перформативним, прагне показати, що те, що ми вважаємо внутрішньою сутністю гендеру, виробляється через стійкий набір практик, постульованих через гендерну стилізацію тіла» [160, с. 10].

Під практиками Дж. Батлер подає будь-які форми тілесної експресії, які культурно закріплені за певною гендерною роллю (жести, одяг, використання

макіяжу, манера ходи...). Відтак вона приходиться до висновку, що гендерна ідентичність не є наперед заданою та визначеною статтю, що лише віддзеркалюється у поведінці. Навпаки, саме повторюваність усталених тілесних дій створює відчуття гендерного «я»: «ніхто не є гендером, доки не здійснить гендерні дії» [160, с. 23]. Поняття перформативності, яке розробила Дж. Батлер, значною мірою ґрунтується на теорії мовленнєвих актів Дж. Л. Остіна та її подальше осмислення в працях Ж. Дерріди. Зокрема, науковиця звертається до деррідівського поняття ітеративності, відповідно до якого будь-яка дія набуває значення через повторюваність [161, с. 203].

Праця Дж. Батлер «Тіла, що мають значення» є своєрідним продовженням або ж підсумком попереднього дослідження «Гендерний клопіт», де дослідниця запропонувала конструкціоністську концепцію сприйняття статі, яка припускає, що й стать не можливо сприймати як виключно «природний» чи біологічний факт, адже стать насправді матеріалізується суспільством через мову, культуру та соціальні практики. Таким чином, дослідниця, посилаючись на праці М. Фуко, пропонує переосмислення визначення статі, де стать – це не факт природи, який визначає гендерні особливості, а радше регулятивний ідеал, що встановлює, якими повинні бути чоловічі й жіночі тіла: «Гендер – це дискурсивний / культурний засіб, за посередництва якого “статева природа” або “природна стать” породжується і встановлюється як “додискурсивна”, докультурна, політично нейтральна поверхня, на якій діє культура» [160, с. 10].

Дослідниця наголошує, що стать, так само як і гендер, може бути соціально сконструйованою, оскільки біологічні ознаки матеріалізуються та набувають значення лише в процесі культурної інтерпретації. Так, наявність певних фізичних характеристик у суспільній свідомості визначається як «чоловіче» чи «жіноче». Ба більше, уявлення про «типове» для тієї чи іншої статі не залишається сталим. Як приклад культурної мінливості Дж. Батлер наводить зміну символіки кольору: рожевий кілька століть тому асоціювався з хлопчиками, тоді як у ХХ-ХХІ ст. він закріпився як «жіночий». У своїй критиці дихотомії «стать/гендер» Батлер підкреслює, що це розмежування використовується для відділення тіла,

визначеного біологічними параметрами, від соціально зумовленої гендерної поведінки [160, с. 11].

Дослідниця підкреслює: «гендер не варто тлумачити як стабільну ідентичність» [160, с. 179], що й породжує твердження про його перформативність, і, як наслідок, думку про те, що він існує лише в акті виконання: «якщо внутрішня істина гендеру є вигадкою, а справжній гендер – це фантазія, встановлена та вписана на поверхню тіл, то гендери не можуть бути ні істинними, ні хибними, а створюються лише як наслідки дискурсу, що утверджує уявлення про первинну та стабільну ідентичність» [160, с. 23].

Окреслені тенденції закономірно виявляються в художній реальності. Т. Гундорова у праці «Жінка і дзеркало» концептуалізує характерну для літератури попередніх епох модель «дзеркального» зображення жінки, за якої жіноча тілесність і суб'єктність у європейській та українській традиціях репрезентуються крізь призму «чоловічого погляду» та відповідної іконографії. У творах класиків українського канону жіноче тіло здебільшого постає об'єктом символічного привласнення, ідеалізації або демонізації, тоді як позиція бачення й інтерпретації належить чоловічому нараторові. Дзеркало в цій парадигмі функціонує як метафора репрезентативної влади: жінка усвідомлює себе не безпосередньо, а через погляд іншого, що зумовлює фрагментацію суб'єктності, тілесне відчуження та нарцисичну залежність [54, с. 92].

Водночас розвиток «жіночого письма» поступово інвертує означену модель: дзеркало трансформується у простір саморефлексії, а нарцисизм набуває значення механізму повернення жіночого «я» до власного тіла й біографічної пам'яті. Так, до прикладу, якщо у творчості О. Кобилянської переважає естетизована форма самоспоглядання, ще значною мірою опосередкована патріархальними структурами, то в текстах О. Забужко відбувається радикальне отілеснення жіночої суб'єктивності, що засвідчує перехід від символічної до автентичної тілесної самоприсутності. Показовим у цьому сенсі є роман «Польові дослідження з українського сексу», де наратив вибудовано як монолог-лекцію,

умовно виголошену перед дзеркалом, що актуалізує акт самоспостереження як форму самотворення суб'єкта [54, с. 94].

Н. Зборовська зазначає, що саме «феміністичний дискурс з його деконструкцією патріархату вписується в постмодерністську філософію нової тілесності, оскільки є метафізичним актом моделювання нового постпатріархального світу як звільнення Природи-Матерії з-під влади Логосу-Бога» [68, с. 392].

О. Башкирова у своїх наукових студіях констатує, що сучасна українська романістика виявляє розмаїття стратегій конструювання гендерно маркованих картин світу, поєднуючи їх із послідовним переосмисленням усталених художніх парадигм. Йдеться насамперед про трансформацію традиційних для національного письменства сакралізованих образів – жінки-матері, берегині, хранительки роду, а також чоловіка-героя, козака, воїна-визволителя [7, с. 108].

Унаслідок цього гендерна проблематика в сучасному літературному дискурсі формує дві домінантні моделі осмислення тілесності: як плинної, дискурсивно сконструйованої категорії, характерної для постмодерністського мислення, і як міфологізованого тіла-мікрокосму. Напруження між архетипними схемами та новітніми інтерпретаціями жіночої й чоловічої ідентичностей зумовлює перетворення тіла на ключовий простір символічного протистояння, самоідентифікації та культурного переозначення [7, с. 109].

Дослідниця наголошує, що сучасна українська проза засвідчує прагнення до формування повноцінного діалогічного зв'язку між чоловіком і жінкою, позбавленого жорстких стереотипів, але водночас заснованого на усвідомленні власної екзистенційної сутності та життєвого покликання кожного з партнерів [7, с. 109]. Реакцією на тенденцію розмиття гендерних меж у сучасній культурі стає акцентування принципової відмінності жіночого й чоловічого світів у низці художніх текстів. Моделювання образів чоловіка і жінки як Іншого / Іншої супроводжується утвердженням мотивів ірраціональності та непізнаваності протилежної статі, а також сакралізацією фізичного й духовного єднання, наділеного трансцендентним і містичним сенсом. Кризові аспекти гендерної

взаємодії, на думку О. Башкирової виявляються через дисгармонійні моделі художнього світу, представлені, наприклад у романі «Фелікс Австрія» С. Андрухович. Водночас у низці творів простежується художнє утвердження необхідності Іншого як умови самопізнання та досягнення особистісної цілісності, що засвідчує роман «Музей покинутих секретів» О. Забужко [7, с. 111].

Окрему увагу О. Башкирова звертає на зміну вектора репрезентації тілесності в сучасній літературі, зокрема на тенденцію до «невидимості» чоловічого тіла, зумовлену історичним ототожненням маскулінного з універсально людським. У художніх практиках чоловіча тілесність постає або у формі героїзованого, нормативного тіла, що втрачає людські риси, або як колективна тілесність – вояцтва чи спільноти, де особистісний вимір розчиняється в ідеї спільного буття [8, с. 31].

Окреслений аналіз гендерної проблематики демонструє, що тіло залишається ключовою категорією у формуванні та репрезентації гендерних уявлень як у історичних, так і в сучасних інтерпретаціях. Різниця між підходами полягає у тому, що в одних концепціях тіло розглядається як джерело, з якого виникає проекція гендерного «Я», тоді як в інших – як соціокультурний простір, на якому постійно матеріалізуються суспільні норми та відтворюються символічні сценарії «чоловічого» й «жіночого». Тіло виступає видимим носієм культурних ідеалів, через який особа стає «читабельною» для оточення. Проекція гендерної ідентичності на тіло дозволяє індивіду відчути ідентичність, координуючи власне самовідчуття з домінуючими культурними уявленнями про «жіноче» та «чоловіче». Такий процес можна осмислити в межах концепції іконотропізму, що розкриває взаємозв'язок тілесності та смислових конструкцій. Крім того, цей аналіз виокремлює важливу проблему нашого дослідження – роль тіла у феміністичному дискурсі.

1.2. Теорія «іконотропізму» та когнітивістика: формування та діяхронна ретроспекція

У сучасному світі роль зображуваності, іконічної семантики набуває глобалізованого, домінантного сенсовпорядкувального характеру, що фактично перетворюється на аксіоматичний спосіб пізнання та відтворення дійсності. Саме процес візуалізування структурно визначає модуси формування світобачення людини, адже більшість інформації індивід інкорпорує саме через візуальні канали, а когнітивна обробка зовнішньої реальності здійснюється, значною мірою, через формування образних схем і перцептивних матриць, які діють на рівні підсвідомого. Візуальні образи виконували й продовжують виконувати фундаментальну антропологічну функцію: забезпечення еволюції когнітивності людини, яка проявляється у формуванні навичок просторової орієнтації, розпізнаванню загроз, механізмів абстрагування та категоризації, а відтак впливає на культурний розвиток людини. Візія, як первинний спосіб організації досвіду, моделює концептуальні схеми, які лягають в основу когнітивних матриць, культурних смислів, соціальної аксіології, визначає функційність творення та рецепцію художніх форм.

Історична динаміка розвитку процесів образотворення демонструє їх сталу епістемологічну значущість: від первісних наскальних малюнків, що становили початкову форму символічної комунікації, до складних систем сучасних мистецьких репрезентацій спостерігаємо артикулювання різних способів осмислення буття. При цьому репрезентативна й естетична складова продукування образу нерідко суттєво дистанціюється від його предметної, матеріальної основи.

Форми та способи семіотичної позначуваності різноманітні, це також утворює полісемантичність та множинність образів, які значно перевищують кількість матеріальних об'єктів, які потенційно їх породжують, тому у науковому дискурсі особливої актуальності набуває не лише аналіз природи конкретного образу, але й дослідження системності його репрезентування та можливих рецепцій, контекстів його семантичних стабілізацій. Спрямованість культурної свідомості на візуально опосередковане моделювання та імітацію дійсності засвідчує закономірні трансформації когнітивної організації психіки, які послідовно простежуються в історичній еволюції художніх і культурних форм.

Поглиблення способів репрезентації реальності корелює з переорієнтацією механізмів сприйняття та інтерпретації, у межах яких образ набуває статусу ключового пізнавального медіатора.

Питання природи образів як інструментів осягнення та структурування навколишнього світу має глибоке філософське підґрунтя, що бере свій початок у платонівській концепції образу як посередницької ланки між емпірично чуттєвим досвідом і раціонально-інтелектуальним рівнем пізнання. У межах алегорії печери Платон репрезентує чуттєво доступну реальність як простір обмеженого споглядання, у якому суб'єкт здатен сприймати лише проєкційні тіні, зумовлені штучним джерелом світла. Такі візуальні образи не є автентичними формами буття, а постають як похідні імітації, що мають вторинний онтологічний статус щодо істинної реальності. Первинним же рівнем буття філософ визначає надчуттєвий світ ідей, недоступний безпосередньому спогляданню. У цій концептуальній парадигмі знак постає як опосередкована форма смислотворення – семіотично насичена структура, що фіксує багаторівневі переходи значення та в граничному вимірі зорієнтована на універсальний трансцендентний ідеал. Образ у такому розумінні функціонує не як самодостатній об'єкт, а як динамічний носій смислу, що актуалізується в процесі інтерпретації [106, с. 230].

Рефлексія над окресленою проблематикою зберігала свою теоретичну значущість упродовж усього розвитку гуманітарного знання та поступово набула виразного оформлення в дослідженнях художньої реальності, зокрема в контексті українського літературного процесу. Показовим у цьому сенсі є формування емблематичної традиції, репрезентованої, зокрема, у творчому доробку Г. Сковороди, де наочно орієнтований тип мислення поєднується з символіко-алегоричним способом концептуалізації світу. Як зазначав Д. Чижевський, платонівські інтенції органічно інтегрувались у філософсько-художню систему українського мислителя, а характерна для барокової культури поширеність емблематичних форм засвідчує високу семіотичну ефективність синтезу візуального та вербального кодів у процесі репрезентації й фіксації морально-етичних, філософських і психологічних смислових конструктів [141, с. 114].

Подальше осмислення кореляції між вербальним і візуальним вимірами художньої репрезентації поступово наближало наукову думку до розуміння мистецького акту як унікального продукту функціонування творчої свідомості. У цьому контексті М. Фрімен порушує питання про те, «що або хто визначає, чи є роман добрим, чи навіть видатним?», «що саме формує уявлення про «велику» літературну працю, на відміну від другорядної?», «чому читачі називають певні книги найкращими, тоді як літературні критики відносять їх лише до категорії «хороші, але не визначні?»» [177, с. 23]. Як зазначає дослідниця, очевидно, що існує різниця між індивідуальним смаком (глибоко особистим і суб'єктивним) та ширшими питаннями про аспекти, які роблять мистецтво саме мистецтвом.

У інтерпретаціях М. Забеля і М. Фрімен мистецтво – це акційна спроба констатування відданості всесвіту, висвітлення істини, багатогранної та водночас єдиної, що проблискує з кожної його грані [245; 177]. Це прагнення відтворити у різних формах, кольорах, світлі, тінях, у матеріальних властивостях та фактах життя фундаментальні, перманентні й суттєві характеристики буття. Для реалізації цих констант потрібне збалансоване впорядкування та врахування суб'єктивних особливостей чуттєвого сприйняття. Як зауважує М. Фрімен, завдання письменника полягають у тому, щоб силою письмового слова змусити читача почути, відчувати – і, перш за все, побачити. У цьому сенсі слово перетворюється на образ, що стає реальною сутністю буття [177, с. 31].

Не можемо оминати той факт, що подібним чином мистецтво слова та роль митця ще задовго до цього характеризував І. Франко. У праці «Із секретів поетичної творчості» застановляючись над сугестивною здатністю поетичного твору науковець наочно демонструє специфіку певних художніх текстів пробуджувати реальні відчуття від прочитаного, натомість в іншому випадку ті ж слова у іншій інтерпретації можуть зовсім не впливати на реципієнта. Унаслідок цього І. Франко наголошує на необхідності самого митця «бачити» та перцептивно відчувати написане, задля досягнення також ефекту від інших: «Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз,

репродуктивне, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню» [135, с. 18].

Задля усвідомлення сугестивної здатності тексту, за твердженням дослідника, важливу роль у процесі критичного аналізу літературного твору повинне відігравати вивчення психічних процесів людського мозку, який природно схильний до асоціативного поєднання образів і ідей, адже: «всяка ідея, що повстає в нашій душі, може викликати за собою іншу ідею, і то або подібну чим-небудь до неї, або таку, яку ми звикли пов'язувати з нею — чи то задля просторової суміжності, чи задля часової близькості або періодичності. І так ми говоримо про “верби головаті”, бо обрубуваний періодично верх верби нагадує голову, порослу розчіхраним волоссям...» [135, с. 20].

Важливим у цьому контексті є пробудження саме непрямих асоціацій, які створюють додаткове когнітивне навантаження на людину, адже породжують спектр різнорідних емоцій і тривожних станів, оскільки наш мозок «заспокоюється» лише тоді, коли доходить до мети, тобто усвідомлює істинну природу побаченого. Саме тому І. Франко виводить термін «поетичне малювання» та вдається до порівняння процесу художнього текстотворення з процесом малярства, у якому поєднання барв різної кольорової гами збуджує візію реципієнта подібно до поєднання слів, що породжують непрямі асоціації. Так, до прикладу, у поемі «Гайдамаки» Тараса Шевченка бенкет серед пожежі збуджує уяву читача й апелює до прагнення зрозуміти невідповідність «побаченого», адже саме слово пожежа мало б породжувати прямі асоціації тривоги, метушні чи страху [135, с. 23].

Таке намагання психіки пояснити непряму асоціацію, яку викликає поетичне слово, здатне створювати у свідомості низку візій, що перетікають одна в одну й пробуджують спектр перцептивних відчуттів. Слово функціонує як зовнішній подразник наших каналів чуття, які І. Франко називає «змислами» (зір, слух, смак, запах, дотик). У цьому контексті вчений промовисто наводить приклад сновидінь, коли зовнішній подразник дотикового каналу створює когнітивну

потребу мозку пояснити те, що відбувається з тілом. Як пише науковець: «із подушки вилізло перо і скобоче мені по шиї - мені сниться, що хтось стиха підійшов до мене і пальцем скобоче мені по шиї» [135, с. 25].

Відтак серед ряду «змислів» одним із найважливіших І. Франко виокремлює саме зоровий, через який художній твір пробуджує й спектр решти змислів. Він підкреслює, що майстерність поета полягає у здатності розкласти складне враження (наприклад, пейзаж) на низку сигналів для різних чуттів (зору, слуху, дотику), які у свідомості читача зливаються в цілісну картину. Тож, коли йдеться про естетику художнього твору, науковець аргументує неможливість розуміння краси в її звичному значенні як об'єкта чи мети мистецтва. Навпаки, мистецтво може зображати потворне, жахливе чи буденне, тож естетична краса полягає не в зображеному, а в майстерності виконання та силі враження, яке твір справляє на реципієнта [135, с. 25].

Аналіз праць І. Франка дає підстави трактувати його усвідомлення мистецького процесу як предтечу когнітивної поетики. Більше того, його ідеї про те, що поезія є перекладом абстракцій мовою конкретних, чуттєвих (передусім зорових і рухових) образів, багато в чому корелюють із сучасною теорією іконотропізму Е. Спольскі.

Для Е. Спольскі між словом та візуальним образом утворюється нерозривний зв'язок. Відокремлення інтерпретації тексту від візуальних смислів, які він репрезентує, або, навпаки, ізоляція дослідження малярських картин від їх словесного осмислення, суперечить самій природі функціонування людського мислення [234].

У праці «Порожнини в природі: літературна інтерпретація та модульний розум» Е. Спольскі безпосередньо аналізує когнітивні здібності мозку і, опираючись на напрацювання психологині Е. Рош та філософа Р. Джекендоффа, підсумовує, що наш мозок працює за принципом постійного заповнення «прогалин» (англ. gaps), тобто нестачі інформації для розуміння світу. Саме в межах намагання «заповнити порожнини» і формується можливість для творчості. Проте в такому випадку читач теж намагається заповнити їх, що створює

нескінченну множинність інтерпретацій художнього твору. Для обґрунтування цих інтенцій Е. Спольські розбудовує концепцію «модульного розуму» [236], що схожа до потрактування ролі «змислів» І. Франком.

Такий підхід свідчить про те, що мозок людини функціонує як система модулів, відповідальних за різні види сенсорного та когнітивного досвіду - зорового, слухового, смакового, а також за мовні здібності, здатність писати та відтворювати дійсність словами. Хоча ці модулі виконують різноманітні функції, вони взаємодіють та доповнюють одне одного, формуючи когнітивні «програми», через які інформація не завжди передається безпосередньо.

Е. Спольські підкреслює, що «прогалини» між модулями, через які інформація не транслюється, є невід'ємною частиною людського досвіду і визначають те, що ми розуміємо під «бути людиною» [236, с. 20]. Ці прогалини у сприйнятті зазвичай залишаються непомітними, оскільки мозок автоматично компенсує їх. Дослідниця наводить промовистий приклад: «ви відчуваєте запах диму, що викликає у пам'яті спогад про пиріг, який знаходиться у вашій печі, і через негативний досвід уявляєте його підгорілим. У результаті виникає миттєва реакція: ви підходите до печі, щоб дістати пиріг. У цьому процесі взаємодіють різні когнітивні та сенсорні модулі – запах, пам'ять, зорове уявлення та кінезис. Проте ці інтегровані структури сприйняття не завжди відображають істинну реальність. Наприклад, запах диму може надходити з сусідського будинку, а образ підгорілого пирога формується лише через наявність відповідного спогаду і механізму інтерпретації. Таким чином, сприйняття є результатом активного поєднання сенсорної інформації та минулого досвіду, а не відображенням світу» [236, с. 22].

У теорії модульності Е. Спольські підкреслює, що процес сприйняття не обмежується конкретним сенсорним каналом і включає інтеграцію різних видів відчуттів. Більше того, сучасні дослідження розширюють класичну концепцію органів чуття, включаючи, зокрема, вестибулярний апарат, який реагує на гравітацію та регулює рівновагу, відчуття власних кінцівок (пропріоцепцію), що формує тілесну самосвідомість, а також кінестетичне чуття, яке забезпечує розуміння руху в просторі та часі. Натомість, для очевидного усвідомлення

взаємодії модулів, Е. Спольські виділяє ключові – зоровий та лінгвістичний, як найбільш досліджені, адже саме їхня взаємодія дозволяє комплексно реконструювати світ і художній текст [236, с. 24].

Загалом кажучи, особливість справжнього художнього тексту полягає у спроможності заповнювати «лакуни» людської психіки, як зазначала Е. Спольські, впливати на спектр «змислів», як стверджував І. Франко, серед яких в обох випадках переважає зоровий канал. Таким чином, для когнітивної організації людського мозку цілком закономірним є звернення від абстрактних ідей до конкретно-образних форм, оскільки абстракції є еволюційно пізнішими та менш ефективними для рецептивних механізмів. Подібну тезу формулює І. Франко, проводячи паралель між природою сновидінь і поетичною фантазією: «Поетична, так само як і сонна фантазія, не любить абстрактів і загальників і залюбки транспонує їх на мову конкретних образів» [135, с. 23].

З метою уточнення механізму «заповнення прогалин», окресленого Е. Спольські, доцільно детальніше розглянути інші напрацювання дослідниці. У статті «Втілення архетипів: тоді і тепер» Е. Спольські звертається до ідей, окреслених ще К. Юнгом, які наголошують особливу універсальність повторного використання архетипних образів. Задля обґрунтування своїх теоретичних міркувань дослідниця вдається до виявлення типологічних паралелей між, на перший погляд, кардинально різними типами мистецьких презентацій та художніми творами [234, с. 21].

Як приклад, вона порівнює ренесансний образ «Благовіщення Марії» з концептуальною ідеєю серії фільмів про «Термінатора» кінця ХХ століття. Е. Спольські пропонує переосмислення архетипу не як продукту «колективного несвідомого», а радше як форми «колективної невдачі», адже, на її думку, люди знову і знову повертаються саме до тих образів, які залишаються поза межами раціонального осмислення, а тому не знаходять остаточного прояснення та «вирішення». Таким чином, повторне актуалізування попередніх архетипних структур у постмодерному мистецтві не просто окреслює його естетичні

характеристики, а пояснює глибинні когнітивні механізми людської психіки, у якій закладена потреба «розплутувати» сенси [234, с. 22].

Визначена Е. Спольські паралель між кінофільмом та мистецьким полотном демонструє сталість мотиву трансцендентного спасіння, тобто потребу віднайдення «Спасителя», який синтезує людське й надлюдське. На картині відображено ідею народження образу Ісуса, який уособлює поєднання «людина/Бог», тоді як у серії фільмів постає модернізований варіант образу термінатора, який опирається на дихотомію «людина/машина». На думку дослідниці, сучасне мистецтво повертається до подібних образів не з метою механічного відтворення існуючого канону, а через те, що такі архетипи втілюють проблеми, які залишаються нерозв'язаними. Е. Спольські наголошує, що це є «свідченням стійкої непрозорості, сутності суперечностей між людською біологією та соціальністю», оскільки біологічна природа людини не приймає запропоновані раніше форми репрезентації [223, 320].

Таке повернення до архетипу Спасителя вказує на нездатність людини дати остаточну відповідь на окремі важливі питання (заповнити «білі плями»): чому вона потребує надлюдської сили; де може її віднайти нині; на що здатна сама людина. Неможливість знайти відповіді у межах усталених візуальних форм провокує когнітивний імпульс знову й знову шукати «істину» через створення нових репрезентацій.

Е. Спольські називає цю потребу візуальним та смисловим «голодом», наголошуючи на її фундаментальній, майже фізіологічній когнітивній зумовленості. Використовуючи природний для людини означник «голод», дослідниця переконливо декларує неминучість міждисциплінарного аналізу мистецьких текстів, що передбачає поєднання літературознавчих, когнітивістських і біологічних підходів. Таким чином, у працях Е. Спольські простежується наскрізна зосередженість на вивченні тілесних і когнітивних особливостей людини у взаємозастосунку літературознавчих практик для визначення ключових аспектів рецепції світу, трансформації у художній текст [233].

Запропонував кореляцію процесу творення мистецького твору з біологічним процесом харчування Р. Мюррай. Підсвідомий пошук образів (візуальних чи словесних) він порівнює з полюванням, тобто з процесом здобування поживи. Споглядання та усвідомлення цих образів відповідає безпосередньому поглинанню їжі, тоді як продукування нових мистецьких текстів порівнюється з процесом метаболізму: людина «перетравлює» образні сенси, відокремлює ключове від зайвого для неї та, інтерпретуючи побачене, створює нове [223].

У світлі наведених міркувань Р. Мюррей узагальнює, що письменники перекодовують у своїх творах раніше засвоєні образи, тоді як реципієнт сприймає художній текст завдяки здатності декодувати словесні структури й відтворювати за ними відповідні ментальні візуалізації. Як зазначає дослідник, «мовна комунікація – як письмова, так і усна – спирається навіть у своїх найелементарніших формах на певну матрицю соціальних норм. Саме ця матриця забезпечує читача чи слухача можливістю інтерпретувати зразки значень, які інакше постали б лише як хаотичний набір слів. У цьому лінгвістичному вимірі культурний контекст текстів постає не просто тлом, а необхідною умовою їхнього адекватного розуміння» [223].

На його думку, таке усвідомлення передбачає чітку хронологічну логіку: для адекватного осягнення літературного твору необхідно звертатися до іконографічних традицій, сформованих попередніми поколіннями та доступних письменникові у момент конструювання ним власної образної системи. Саме ці традиційні візуальні мотиви згодом трансформуються у словесну форму художнього тексту [223].

Подібні дослідження, зорієнтовані на осмислення взаємозв'язку слова та візії, посідають вагоме місце в українському літературознавстві. Особливої уваги в парадигмі досліджень взаємодії словесного та візуального зазнавала творчість Т. Шевченка. Так, О. Білецький дійшов висновку, що вишколений на творах мистецтва художник-професіонал не існує поза контекстом світового мистецтва. Відтак виняткова зорова пам'ять Т. Шевченка формувалася внаслідок глибокого

засвоєння ним візуальних мистецтв як своєї сучасності, так і попередніх епох [11, с. 286].

З огляду на це О. Білецький наполягав на необхідності аналізувати не лише зміст художнього твору, а й його «фактуру», тобто способи, якими слово імітує візуальний об'єкт, передаючи його рельєфність, густину та пластичність. Учений послідовно виступав проти суб'єктивних «смакових оцінок» і поверхових «вражень від читання», натомість наголошуючи на важливості визначення генезису художнього образу та його функціонування в тексті [10, с. 115].

Л. Генералюк підкреслює, що для Т. Шевченка зорове начало є базовим і домінантним. Його поезія постає не просто як вербальний текст, а як результат роботи професійного художнього бачення. Слово у Т. Шевченка функціонує як інтермодальний символ, що актуалізує зорові механізми сприйняття. Водночас візуальний досвід не лише співіснує зі словесним, а й ініціює асоціативний процес, у межах якого формуються узагальнені смисли, втілені у слові [43, с. 58]. Ще раніше С. Смаль-Стоцький, аналізуючи поезію Т. Шевченка, визначав її як «чудовий малюнок, свіжий, живий, реальний», наголошуючи на її виразній образно-візуальній природі [120, с. 67].

Серед інших дослідників до окресленої проблематики звертається Р. Піхманець, аналізуючи художнє мислення Марка Черемшини. Зважаючи на укоріненість художньої думки письменника в міфологічно-ритуальну стихію, дослідник виокремлює вплив народних голосінь на структурну організацію творів Марка Черемшини. У цьому випадку, на відміну від творчості Т. Шевченка, Марко Черемшина апелює насамперед до слухового каналу сприйняття. Водночас за допомогою звукових ефектів, опосередкованих словом, письменник формує чіткий візуальний образ: його текст постає як своєрідний гуцульський ритуал, що виконує функцію візуального еквівалента абстрактного поняття смерті. Відтак Р. Піхманець акцентує увагу на механізмі, за якого звукова структура тексту детермінує його візуальну композицію. Дослідник означає цей процес як виникнення «оптичного ефекту кінокадрів», підкреслюючи динамічну зорову організацію художнього світу Марка Черемшини. У цьому контексті показовою є метафорична характеристика

Р. Піхманцем творчості письменника: «орнаментальним інструментарієм, випалюючи запеченим залізом символічні зображення - знаки чи письменна долі на табулях мужицької душі, як його герої на деревищі» [105, с. 38].

Попри те, що окреслена проблематика неодноразово ставала об'єктом літературознавчих студій, Е. Спольські виокремила ці дослідження в окрему площину та проаналізувала їх з позицій системного мислення й когнітивних процесів. Як зазначає Е. Спольські, людський розум у певному сенсі є «тілесним», він жодним чином не може обійтися без «поживи», яка в мистецькому вимірі постає як історичний, соціальний чи культурний контекст. Для усвідомлення цієї ключової відмінності, яка є визначальною для розуміння концепції дослідниці, необхідним є детальніший аналіз міркувань Р. Мюррея у прочитанні Е. Спольські.

Дослідники зосереджені на запитанні, чому деякі індивіди здатні створювати унікальні художні світи, не схожі на загальноприйняті моделі оцінювання та сприйняття? Так, Пікассо не просто репрезентує довколишню дійсність, а формує автономний мистецький всесвіт, де, наприклад, жіночі обличчя принципово постають асиметричними [234, с. 14]. На думку Е. Спольські, у таких випадках традиційний контекстуальний аналіз випускає з уваги вирішальний чинник – когнітивний. Повертаючись до метафори Р. Мюррея про процес харчування, дослідниця наголошує на здатності митця «метаболізувати» отримані образи, відділяти суттєве від несуттєвого й продукувати якісно нові смисли. Ця здатність є тілесно й когнітивно вмотивованою характеристикою суб'єкта творчості [234, с. 16].

У такий спосіб виникають мистецькі твори, які віддзеркалюють свою епоху чи культурну реальність; твори, де цей зв'язок частковий; твори, що вибудовують принципово інший світ, хоч і живляться довколишніми образами. Тут вирішальною є не лише специфіка історичного, соціального чи культурного коду (що безперечно має вплив), а насамперед когнітивна та тілесна здатність автора до переосмислення і трансформації досвіду [234, с. 14].

Саме ці положення стали теоретичним підґрунтям для формування концепції іконотропізму Е. Спольські. Відтак вона пропонує новий вектор у

вивченні взаємозв'язку слова та візії, описує їх на основі специфіки когнітивної природи людини й надає цим інтенціям неологічне номінування – «іконотропізм». На нашу думку, саме концепція «іконотропізму» сприяє виявленню особливих форм постмодерних мистецьких репрезентацій, для яких характерні синкретичні загравання з різними типами художніх моделювань, ревізування давніх архетипів і візуальних образів, їхнє повторне переосмислення у сучасному контексті. Концепція «іконотропізму» – сформована теорія, що у вузькому сенсі пояснює провідні тенденції постмодерної літератури, зокрема спрямованість на інтермедіальність та жанрову гібридизацію, у ширшому контексті вона відкриває нові перспективи для інтерпретацій особливостей структуральної та семіотичної образної своєрідності.

Варто зауважити, що у своїй теорії дослідниця відводить особливу роль тілу, розглядаючи його як первинне джерело досвіду. Е. Спольскі, доповнюючи міркування Р. Мюррея, зіставляє тіло й розум, стверджуючи, що розум, відтворює тіло як фрактал, а тому функціонує за аналогічним принципом [234, с. 12].

З огляду на вищесказане розуміємо, що мислення й творчість можна вважати «тілесними процесами», що пов'язано з фізіологічною моделлю організму. У праці «Іконотропізм: повернення до зображень» дослідниця наводить приклад, який яскраво демонструє її ідеї: «відносна нестійкість людського двоногого типу ходьби (на відміну від безпеки стояння на чотирьох ногах і наявності хвоста для балансування) свідчить про те, що люди створені для того, щоб цінувати, ймовірно, навіть сприймати як належне перевагу балансу, і саме тому дисбаланс привертає увагу, чи то страх падіння... чи моральний потяг виправити несправедливість» [234, с. 11].

Вчена пояснює окремі тенденції в мистецтві, психологію творчості та рецепції біологічними властивостями людини. Натомість твердження про намагання збалансувати апелює саме до прагнення психіки усвідомити невідоме, пояснити нові сенси вже наявними раніше образними відповідниками, що й допомагає психіці «встояти». Оскільки для тіла утримання балансу є життєво необхідним, на думку дослідниці, аналогічна потреба поширюється й на інші

когнітивні процеси. Саме тому психіка вразлива до абстрактних ідей або непрямих асоціацій, оскільки вони можуть породжувати «дисбаланс» свідомості. Таким чином, «іконотропізм» є масштабним узагальненням, яке охоплює ряд «біологічні процеси – когнітивні особливості – візуальний образ – літературний текст» та обґрунтовує необхідність міждисциплінарного підходу до аналізу художніх текстів.

Теоретичну концепцію Е. Спольскі можна практично осмислити крізь призму теорії когнітивної метафори, розробленої Дж. Лакоффом і М. Джонсоном. Дослідники виводять метафору за межі суто літературознавчого аналізу та розглядають її як фундаментальний механізм когнітивної діяльності, що визначає способи концептуалізації дійсності. Відповідно, метафора постає не лише засобом мовного вираження, а й базовою структурою мислення [204].

Дж. Лакофф і М. Джонсон переконливо демонструють, що абстрактні концепти системно організовуються за допомогою конкретних доменів досвіду. Так, концепт СУПЕРЕЧКА («ARGUMENT») структурується через метафору СУПЕРЕЧКА – ЦЕ ВІЙНА («ARGUMENT IS WAR»), унаслідок чого комунікативна взаємодія сприймається в термінах боротьби, протистояння та перемоги. У цьому сенсі йдеться не про стилістичну фігуру, а про спосіб когнітивного моделювання ситуації, який безпосередньо впливає на поведінкові стратегії суб'єктів комунікації [204, с. 17].

Принципово важливим є те, що метафоричні концепти функціонують не ізольовано, а формують упорядковані системи, які регулюють наше сприйняття та дії. Показовою в цьому сенсі є метафора ЧАС – ЦЕ ГРОШІ («TIME IS MONEY»), що визначає сучасні культурні практики ставлення до часу як до вимірюваного й витратного ресурсу. Така системність засвідчує, що метафора не лише відображає мислення, а й активно його структурує, зумовлюючи конкретні моделі поведінки [204, с. 19].

У цьому ж контексті важливими є концептуальні метафори, відповідно до яких ідеї осмислюються як об'єкти, а слова – як контейнери для смислів. Подібна модель комунікації створює ілюзію автономного існування значень, незалежних

від суб'єкта мовлення та ситуації спілкування. Водночас Дж. Лакофф і М. Джонсон наполягають на контекстуальній зумовленості смислу, демонструючи, що саме метафоричне мислення схильне нівелювати роль суб'єкта й процесу смислотворення [204, с. 17]. Зазначені положення безпосередньо корелюють із концепцією іконотропізму Е. Спольскі, зокрема з її тезою про необхідність конкретизації абстрактного в процесі пізнання. Дж. Лакофф і М. Джонсон показують, що абстрактні події, стани та емоції осмислюються як фізичні сутності, що уможлиблює їх категоризацію, вимірювання та мовну репрезентацію. Так, метафора ІНФЛЯЦІЯ – ЦЕ СУТНІСТЬ («INFLATION IS AN ENTITY») дозволяє концептуалізувати складний економічний процес у термінах тілесного тиску чи примусу (інфляція заганяє людину в кут) [204, с. 16].

У ширшому теоретичному вимірі це означає, що абстрактне мислення опирається на конкретний тілесно-просторовий досвід. У контексті концепції Е. Спольскі така залежність постає як прояв іконотропізму: за відсутності безпосередніх когнітивних модулів для усвідомлення абстрактних понять людський розум повертається до відомого образу, залучаючи доступні сенсомоторні схеми. Дж. Лакофф і М. Джонсон надають цій ідеї емпірично й теоретично обґрунтованої форми, стверджуючи, що структура просторових і абстрактних концептів ґрунтується на повторюваному тілесному досвіді [204]. Таким чином, якщо Е. Спольскі відповідає на питання про причини необхідності образного мислення, пов'язуючи його з біологічними та еволюційними особливостями мозку, то Дж. Лакофф і М. Джонсон демонструють механізми реалізації цього процесу через систематичне проектування фізичного досвіду на абстрактні сфери пізнання.

Саме завдяки когнітивній орієнтації на образи мистецтво продукується незалежно від обставин. Ця концепція закладена вже у самій назві терміна, тому доцільно звернути окрему увагу на його етимологічні компоненти, що дозволяє глибше зрозуміти «іконотропізм» [25].

Використовуючи гру слів і значень, дослідниця переносить у сферу мистецтва біологічний термін «тропізм», який первісно позначає спрямований рух

організму до джерела, що забезпечує поживу: «рухи прикріплених до субстрату рослин і осілих тварин на подразники спрямованої дії; полягають у поверненні або вигинанні тіла в напрямку подразника (позитивний тропізм); напр., фототропізм, геотропізм, гідротропізм» [109].

Е. Спольскі порівнює людину із соняшником, який завжди соматично орієнтується на сонце. Аналогічно, людську увагу привертають візуальні образи, що свідчить про наявність внутрішньо, еволюційно закладеної схильності сприймати їх як здатні задовольнити наші потреби [233, с. 24].

Відтак базові фізіологічні імпульси, зокрема відчуття голоду як первинна ознака живого організму, стали передумовою формування репрезентативної здатності людини. В еволюційній перспективі саме поява зору (спроможності фіксувати світло й розрізняти зовнішні сигнали) дала змогу організмам діяти не лише безпосередньо, а й опосередковано. Як наслідок відсутність однієї форми їжі спонукала людину інтерпретувати інші об'єкти як потенційне джерело поживи. Такий механізм заміщення став істотним адаптивним ресурсом, адже він дозволяв ефективніше реагувати на мінливі умови [233, с. 26].

У цьому контексті репрезентація виникає не як культурний винахід, а як біологічно вмотивована стратегія виживання. Її еволюційна функція – перетворювати відсутнє в наявне, репрезентувати образи, здатні замінити реальний об'єкт тоді, коли прямий доступ до нього неможливий. Згодом ця здатність, вкорінена в елементарних механізмах перцепції, розвинулася у складніші форми символічного мислення, серед яких мистецтво є одним із найяскравіших проявів [233, с. 28]. Тож «іконотропізм» у ширшому сенсі – це саме рух до репрезентації, прагнення робити приховане видимим або надавати форму тому, чого немає безпосередньо як універсальної когнітивної стратегії.

Щодо морфологічної спорідненості термінів «іконічність» та «іконографія», які традиційно застосовуються в релігійній сфері, і поняття «іконотропізм», варто підкреслити, що цей зв'язок теж є закономірним, а не випадковим. Як зазначалось раніше, іконічні репрезентації часто стосуються саме невлених або потенційно недоступних речей, тобто «некерованих об'єктів чуття». Найяскравіше це

проявляється у релігійному мистецтві: віра слугує підґрунтям невидимого, а предметом релігійних образів стають ті явища чи істини, достовірність яких людина не може перевірити [233, с. 32].

Зародження ідеї іконічності в релігії можна простежити ще на рівні міфології. У книзі «Іконотропія та культові образи від античного до сучасного світу» автори зазначають, що дослідник міфології Р. Грейвс визначав «іконотропію» як «інтерпретацію міфу, яка суперечить його первинному значенню». На його думку, така трансформація була пов'язана з хвилею імміграції у давньогрецькій історії: чужинці адаптували місцеві міфи, узгоджуючи їх зі своїми віруваннями та світосприйняттям [180, с. 193]. Аналогічну концепцію трансформації образів висував культурний антрополог Л. Креценбахер, який розглядав іконотропію як перехід релігійної іконографії від однієї форми духовної організації до іншої, переосмислюючи релігійні образи, первісне значення яких було втрачено, забуто або свідомо знищено [180, с. 195].

Щодо самої ікони у релігійному контексті її осмислення близьке до семіотичного. М. Фрімен наголошує, що ікона – це не просто портрет, мета якого полегшити уявлення про зовнішність Бога, радше, це твір, який робить можливим присутність самого Бога. Тобто ікона стає його проявом [177, с. 112].

У цьому контексті особливу цінність мають дослідження неканонічних ікон, які відігравали значну роль, зокрема, в українському християнському середовищі. Як зазначає В. Козінчук, для такого типу іконографії характерна своєрідна «українізація» та «європеїзація» образів святих на рівні композиції, атрибутики та стилістичного оформлення. Інтегруючи національні елементи, зокрема предмети побуту, одягу українського крою та орнаментальні мотиви, майстри наближали вселенських святих до конкретного контексту віруючих. Прагнення «одягання» персонажів у вишивані сорочки демонструє намагання відтворити локальну культурну специфіку у сакральному мистецтві. Ця практика безпосередньо ілюструє концепцію ікони як знакового втілення божественного образу в конкретному просторі та часі, у межах конкретної національної традиції [79, с. 164].

Таке розуміння корелює з міркуваннями Е. Спольські щодо причин, з яких іконоборство не призвело до зникнення бажання продукувати образи Бога, а, навпаки, сприяло їхньому перенесенню в літературний дискурс. Усвідомлення функцій ікони в релігії сприяє усвідомленню ролі зображення в житті людини. Відтак, аналізуючи ідеологічно вмотивовані репресивні заходи проти релігійного мистецтва доби протестантської Реформації в есе «Іконотропізм, або голод зображення: Рафаель і Тіціан», Е. Спольські описує, що вроджені когнітивно-біологічні механізми людини змушені були чинити опір культурному тискові, спрямованому на обмеження або регулювання іконотропізму. Унаслідок цього виникають містичні тексти, покликані створювати досвід Божої присутності та задовольняти «візуальний голод». Водночас це жодним чином не призвело до нейтралізації іконотропної тенденції, адже з погляду когнітивних процесів логічне розмежування між поклонінням іконі чи статуї та поклонінням безпосередньо Богові є вкрай важким для людського мозку, оскільки у цих актах задіяні ті самі ділянки, які відповідають за зорове сприйняття і формування ментальних образів [233, с. 33].

Таким чином, релігійне осмислення ікони слугує важливим підґрунтям для усвідомлення поетичної іконічності, оскільки воно демонструє можливість безпосереднього доступу до нематеріального та духовного через матеріальний артефакт. При цьому не йдеться про ототожнення матеріального і духовного на рівні екзистенційної ідентичності, а радше про формування емоційної та когнітивної ідентифікації з присутності, яку репрезентує образ [177, с. 124].

Це спонукає до детальнішого аналізу феноменів «іконічного», загалом поняття іконічного знака у сучасній філологічній науці. Про них багато написано у семіотичних студіях, де вони набувають найбільшої концептуальної виразності. Ч. Пірс виділив три ключові знаки: ікони, символи та індекси, дослідник визначає ікона – «це знак, придатний бути використаним як знак, тому що він має ту якість, яку означає» [218, с. 202].

Концепт ікони у ширшому розумінні може розглядатися як процес пізнання нематеріального, який неможливий без його втілення у семіотичному об'єкті, що

містить його властивості. Тобто щось матеріальне стає іконою для нематеріального. Як зазначає М. Фрімен, аналізуючи ідеї Ч. Пірса, «подібно до того, як матеріальний артефакт може бути іконою чогось поза собою, окремі елементи людських інституцій, наприклад, культура або суспільство, також можуть виконувати функцію ікони. У цьому сенсі «закони» виступають іконами демократичних принципів» [177, с. 128]. Натомість, у безпосередньому потрактуванні іконічних знаків Ч.Пірс розрізняє поняття «чистої ікони» та «гіпоікони»: чиста ікона існує лише в уяві як потенційна форма або образ, тоді як гіпоікона матеріалізується та функціонує як об'єкт для сприйняття та інтерпретації [218, с. 203].

Гіпоікони, натомість, Ч. Пірс класифікує на три рівні: найпростіші – образи, які безпосередньо передають об'єкт; середньої складності – діаграми, що демонструють взаємозв'язки між частинами об'єкта; найскладніші – метафори, які відображають функціональний характер знака через аналогію з іншим явищем [218, с. 204]. Ідея про те, що «чиста ікона» існує лише як потенційна можливість, тоді як «гіпоікона» передбачає її втілення, є ключовою для розуміння концепту іконічності як процесу, а не кінцевого продукту [177, с. 128]. Такий підхід має особливе значення в контексті аналізу іконічності літературного твору, оскільки дозволяє розглядати художню діяльність не лише як створення готового об'єкта, а як динамічний процес осмислення та репрезентації сенсу.

Семіотичний аналіз іконічного, за Ч. Пірсом, дозволяє відобразити системність «іконотропізму», яка проявляється в потребі звертатися одночасно до знаків, образів і метафор, репрезентуючи цілісну систему значень. Тобто «іконотропізм» – це водночас семіотичний процес, у якому образи функціонують як первинні носії значення, а слово або текст актуалізує ці візуальні матриці.

Усвідомлення ролі взаємозв'язку образу та слова у психічних процесах людини простежується ще в традиції психоаналізу. У «Архетипах і колективному несвідомому» К. Юнга знаходимо інтенції, про особливості функціонування людської психіки, які коротко можна описати як «побачити = осмислити». Аналізуючи міфологічний світогляд, К. Юнг зазначав, що «примітивна людина

мала невідворотну потребу, а точніше, її несвідома душа відчуває нездоланне прагнення асимілювати в душевні події весь зовнішній чуттєвий досвід» [150, с. 15]. Відтак, пояснюючи природу архетипів, К. Г. Юнг переосмислив звернення до образів як спосіб задоволення потреби надавати сенс: «надання сенсу послуговується певними матрицями, які, зі свого боку, ведуть своє походження від первісних образів» [150, с.51].

Спробував пояснити цю людську жагу до зображення з когнітивної точки зору Т. Дікон. У своїй книзі «Символічні види» [169], переосмислюючи знаковий розподіл Ч. Пірса, він розподілив когнітивні здібності людини на три різні види маніпуляції знаками, які доповнила своїми прикладами Е. Спольскі:

1) іконічні репрезентації, які є зображеннями або графічними подібностями, наприклад, малюнок автобуса для позначення зупинки;

2) індексальні репрезентації, які базуються на фізичних зв'язках, які іноді також є причинно-наслідковими, наприклад, коли запах їжі змушує нас думати про цю їжу, уявляти її.

3) символічні репрезентації, які, на відміну від попередніх, керують випадковими або довільними асоціаціями на більшій відстані, а також можуть представляти ієрархію [233, с. 34]. Саме ця можливість робить людей, на думку Т. Дікона, «символічним видом», тобто нашою особливістю є здатність візуально мислити та відтворювати сенси. Найважливішим доказом цієї розвиненої здатності, як зазначає науковецькон, є мова, генеративний інструмент, вирішальне значення в службі репрезентації, маніпуляції символами, а отже, культурного розвитку [169, с. 221].

Таким чином, аналіз теорії «іконотропізму» та дотичних до неї дослідницьких підходів, які акцентують на нерозривному зв'язку слова, зображення, біології та семіотики, підтверджує ключову ідею концепції Е. Спольскі – визначальну роль когнітивного літературознавства у розв'язанні цих проблем для ефективного вивчення художніх текстів. Адже когнітивні процеси та літературна творчість перебувають у тісному взаємозв'язку й функціональній взаємодоповнюваності.

До осмислення когнітивних досліджень зверталися й українські літературознавці. Одна з провідних українських дослідниць у цій сфері, Т. Бовсунівська, у своїй монографії «Когнітивна жанрологія і поетика» [12] бере за основу систематизацію когнітивних підходів, запропоновану А. Річардсоном, де виокремлено такі напрямки когнітивного літературознавства: «когнітивна риторика» (М. Тернер); «когнітивна поетика» (Р. Цур, Д. Міел, М. Хоган); «когнітивна наратологія» (Д. Герман); «когнітивний матеріалізм» (Е. Спольскі, М. Крейн); «когнітивна естетика» (Е. Есрок, Е. Скеррі); «біопоетика» (М. Тернер) [220, с. 4]. Водночас Т. Бовсунівська, вносячи власний внесок у розвиток когнітивного літературознавства, виділяє та детально охарактеризовує ще один напрям – «когнітивну жанрологію», що покликана доповнити «когнітивну поетику» та розширити розуміння жанрових структур у взаємодії з когнітивними процесами читача [12, с. 9].

А. Річардсон у своїй праці «Дослідження літератури та пізнання: Польова карта» визначає термін «когнітивний» як такий, що «насамперед стосується зацікавленості у пізнавальній активності та, у значній мірі, в несвідомій ментальній обробці інформації, яка робить поведінку людини зрозумілою» [220, с. 6]. Дослідник, беручи за основу міркування Е. Спольскі, підкреслює, що такий міждисциплінарний підхід є важливим тому, що дозволяє по-новому осмислювати результати аналізу художнього тексту. У цьому контексті саме літературознавство може зробити значний внесок у когнітивні дослідження: «літературознавці здатні унікально збагачувати дискусію завдяки знайомству зі складними текстами та практиці глибокої інтерпретації», яка є надзвичайно важливою для розуміння когнітивних процесів [220, с. 7].

Для усвідомлення місця іконотропізму в парадигмі когнітивних досліджень коротко проаналізуємо напрямок, до якого А. Річардсон відносять дослідження Е. Спольскі. Когнітивний матеріалізм підкреслює роль тілесності та фізичного досвіду у формуванні текстових значень. Е. Спольскі, як ключовий представник цього напрямку, наголошує на визначній ролі метафоричності як прояві притаманному психології творчості, проте її цікавлять передусім нові метафори,

що фіксують уже сформовані раніше реакції. Саме такий механізм пояснює процес пізнання. Окрім цього, дослідниця прагне не стільки спростувати, скільки доповнити попередні підходи, зокрема деконструкцію та Новий історизм, надаючи великого значення культурному конструюванню у формуванні певного типу розуму [220, с. 7].

Ще однією ваговою представницею когнітивного матеріалізму є М. Крейн. Як зазначає А. Річардсон, на відміну від Е. Спольскі, М. Крейн аналізує не лише теорію або ж «інтерпретацію інтерпретацій», а пропонує серію конкретних прочитань у межах когнітивістського підходу до творчості канонічного автора – В. Шекспіра. У праці «Мозок Шекспіра» М. Крейн застосовує власну версію когнітивної літературної критики, вступаючи у діалог із традицією інтерпретацій. Подібно до Е. Спольскі, вона прагне збалансувати взаємодію між біологічним суб'єктом та культурним контекстом, адже, на її думку, поетична мова автора відображає зіткнення фізіологічних і культурних обмежень [220, с. 9].

Метою книги, за визначенням самої М. Крейн, є застосування результатів сучасної когнітивної науки для аналізу саме давніх текстів. Намагаючись відповісти на запитання, чим когнітивний підхід до В. Шекспіра відрізняється від попередніх філологічних або новокритичних методів, М. Крейн зазначає: «Когнітивна версія просторового формування суб'єктивності включає не просто образ втіленого «я», але й відчутний досвід його, заснований на соматосенсорних сигналах як ізсередини, так і ззовні тіла» [166, с. 39]. Таким чином, М. Крейн розвиває концепцію «авторського наміру», трактуючи його як поєднання свідомих і несвідомих процесів, за допомогою яких автор передає зміст і ідеї через вибір мовних та літературних засобів, запускаючи у читача специфічні психічні й когнітивні реакції [179, с. 151].

Для глибшого розуміння можливостей такого аналізу літературного тексту звернемося до концептуальних ідей французького філософа П. Рікера. Хоча вчений безпосередньо не займався когнітивістикою, його ідеї перегукуються з підходами когнітивного матеріалістичного аналізу текстів. Дослідник поєднував традиції континентальної філософії (зокрема Е. Гуссерля та М. Гайдеггера) із сучасними

проблемами інтерпретації текстів та впливу на них культурних практик. Переосмислюючи традиційну герменевтику та феноменологію, він запропонував концепцію «герменевтики підозри» [222, с. 206].

Як зазначають Р. Гамбіно та Г. Пульвіренті, «концепція підозри» П. Рікера є значущою для сучасних когнітивних досліджень літератури, особливо щодо питань втілення, тілесної симуляції та інтерпретації латентних значень тексту. П. Рікер прагнув розкрити приховані сенси літературних творів, поєднуючи антропологічні роздуми та герменевтичну феноменологію з антиципативними поглядами на інтерсуб'єктивність, а також досліджував взаємозв'язок людського розуму та процесів уяви із творенням сенсу [179, с. 153].

У своїх дослідженнях П. Рікер загалом наголошує, що наші слова та вчинки були б позбавлені сенсу, якби не вписувалися в певну попередню структуру або шаблон, сформований природними процесами, з одного боку, та вже здійсненими висловлюваннями й діями з іншого [222, с. 306]. «Підозріла інтерпретація», за П. Рікером, не спирається безпосередньо ні на текст, ні на автора, ні на читача, ні на когнітивний чи культурний контекст, а на складні та динамічні взаємозв'язки між ними, які обертаються навколо загальної людської природи, закоріненої в тілесності, що є ключовим аспектом для нашого дослідження [221, с. 532].

Сучасна парадигма когнітивних досліджень в Україні формується передусім на основі напрацювань Л. Айзенбарт [3], О.Бабелюк [5], Я. Бистрова [9], Т. Бовсунівської [12], О. Воробйової [36], Т. Гребенюк [48], І. Грищенко [50], О. Кузнецової [202], О. Кунцьо [85], Л. Мацевко-Бекерської [94], Р. Савчук [115], О. Собчука [121], О. Солецького [124], І. Шевченко [142].

Зокрема, Л. Айзенбарт, аналізує проблематику концептів у літературознавчих дослідженнях. Концепт у цьому контексті виступає терміном, запозиченим із когнітивістики, і слугує ключовою одиницею для дослідження смислових структур у тексті [3]. Когнітивному аналізу лінгво-поетичної іконічності як ключового механізму забезпечення образності художнього тексту присвячені окремі праці дослідниці О. Кунцьо. У своїх працях авторка застосовує когнітивно-поетичний підхід до аналізу прозових творів, виділяючи два рівні

іконічності: первинну асоціативну іконічність, яка проявляється у ментальних асоціаціях між словами та їх звуковими характеристиками, та іконічну фонестезію, що передбачає синестетичне сприйняття звуку й кольору і сприяє формуванню комплексного естетично-емоційного досвіду читача [85, с. 132].

Я. Бистров у рамках парадигми когнітивних досліджень аналізує матеріальну візуальність тексту. Дослідник доводить, що у сучасному художньому тексті графічне оформлення (шрифт, курсив, розташування елементів на сторінці) виступає не просто як «декорація», а є повноцінним семіотичним ресурсом, який творить зміст нарівні зі словом. Науковець виділяє три механізми, через які візуальний вигляд тексту впливає на його прочитання: індексальність (графіка тексту вказує на його походження або жанрову належність), іконічність (форма тексту віддзеркалює його зміст і може створювати візуальні метафори, що підсилюють семантичне навантаження слова), дискурсивний імпорт (шрифт «імпортує» у текст зовнішній культурний контекст, передаючи відтінки історичних, соціальних чи жанрових асоціацій). Я. Бистров доводить, що зміна шрифту (жирний, готичний, рукописний) керує увагою читача, висуваючи на передній план ключові смисли та емоційні стани наратора, а також створює інтерактивний зв'язок між текстом і його візуальним сприйняттям [9, с. 15].

У контексті дослідження іконотропних процесів у площині української літератури важливо звернутися до монографії професора О. Солецького «Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну», оскільки в ній ґрунтовно проаналізовано емблематичну традицію та історичні модифікації емблематичних форм, безпосередньо пов'язаних із іконотропною семантикою. Дослідник простежує витoki цих форм у первинних семіотичних механізмах, що функціонують як іконічні та символічні моделі репрезентації, і демонструє, як саме вони структурують художній текст. Розуміння емблематичної організації та інтерпретаційної динаміки тексту відкриває можливість глибше осягнути конвергенцію візуальних і вербальних семантик, яка виникає внаслідок взаємодії двох типів репрезентації [123].

Така взаємодоповнювальна єдність дозволяє виявити точки перетину іконічних і словесних смислів у різних твірних і рецептивних горизонтах, а також простежити їхню інтенціональність і динаміку. Спираючись частково на концепцію Е. Спольскі, дослідник підкреслює, що іконічно-конвенційні вузли художнього тексту функціонують як структура, у якій образ і слово утворюють спільне семіотичне поле. Така взаємодія увиразнює авторську схильність до певних візуальних знаків і відповідних вербальних коментарів, що розгортаються у відповідному діалектичному контексті. Взаємопов'язаність візуального та вербального є ключовою в процесі редукції внутрішньотекстових схем, що працюють як смислокоординаційні механізми. Саме ці механізми зближують авторську та читацьку позиції, формуючи сенсову тотожність через іконічно-конвенційну релевантність [123, с. 62].

Постмодерний дискурс, переосмислюючи традиційні репрезентативні форми, задає новий вектор розвитку іконотропізації. Постмодерні тексти вирізняються особливою іконічно-конвенційною репрезентативністю, що розмиває усталені зв'язки між спогляданням і розумінням, між образом і його значенням. Це відбувається через навмисне пропущення, підміну або деформацію звичних ланок смислових структур. Подібні стратегії пов'язані зі спробою переглянути та розширити «межі мови», продемонструвати її обмеженість і неможливість встановлення остаточних, завершених смислів, а також окреслити нові, складніші семіотично-структурні рівні значення [123, с. 146].

За спостереженням дослідниці Т. Бовсунівської, «сучасне літературознавство явно переживає когнітивний дисонанс», який проявляється у протиріччях між усталеними уявленнями про світ і новими способами його осмислення [12, с. 107]. Відтак постмодерністські тексти демонструють здатність трансформувати традиційні способи сприйняття, залучаючи читача до активного співтворення сенсу та переживання реальності через образи.

Українська літературознавиця Т. Гундорова пов'язує цей злам в українській літературі з Чорнобильською трагедією, яка, своєю масштабністю, трансформувалася у свідомості як глибокий підсвідомий образ переродженої

України. У монографії «Післячорнобильська бібліотека: український літературний постмодернізм» Т. Гундорова пропонує власну оцінку сучасної української літератури, подаючи її через серію есеїв, присвячених найвпливовішим текстам, літературним тенденціям та дискурсам, що формувалися від середини 1980-х до середини 2000-х років, з особливим акцентом на хронологічні аспекти [54].

Як зазначає професор Марія Ревакович, методологія Т. Гундорової відзначається новаторським підходом: відправною точкою для аналізу постмодерної літератури стає не проголошення незалежності України 1991 року, а Чорнобильська катастрофа 1986 року. У працях Гундорової Чорнобиль постає як метафора постмодерністської культури – апокаліптичної та гібридної, яка сформувалася в Україні на тлі наслідків катастрофи. Цей культурний контекст проявляється в численних трансформаціях соціальної, екологічної та національної сфер [219, с. 13]. Т. Гундорова підкреслює, що Чорнобиль став символом, який стимулював формування нової постмодерністської свідомості в Україні. Найяскравіше це проявляється у переосмисленні національної культури, її поліфонічності, багатомовності та широкому використанні інтертекстуальних зв'язків [54].

Образ вибуху атомного реактора виступає як латентна метафора, яка формує узагальнені смислові структури постапокаліптичної текстуальності. Ця текстуальність виявляється як розірвана, багатовекторна, фрагментована та хаотична, злиття зовнішнього й внутрішнього не має чітких меж. Унаслідок цього в площині постмодерної літератури, неминуче з'являються нові способи формування гібридної візуальності, яка слугує як симуляційне тло для коментування тексту та розвитку його смислових конструкцій [123, с. 114].

Теорія іконотропізму Е. Спольскі формує нові можливості для аналізу художніх текстів, адже людська когнітивна система тяжіє до задоволення базових пізнавальних потреб шляхом руху до візуально досяжного, до зображень як найстабільніших і найшвидших форм обробки інформації й має сфої форми редукування в літературі. Ця спрямованість породжує два взаємопов'язані процеси – репрезентацію та інтерпретацію, які не існують окремо, а вибудовують єдине

поле смислотворення. При цьому репрезентація постає як когнітивна спроба віднайти відповіді на невіршені питання, що виникають унаслідок незадоволення попередніми моделями відображення світу. Натомість, інтерпретація ґрунтується на сенсорному досвіді реципієнта і функціонує як механізм заповнення перцептивних «прогалів» у тексті – зорових, слухових, смакових та ряду інших, які актуалізуються під час читання. Саме тому аналіз художнього тексту не може ґрунтуватися виключно на словах чи значеннях: він потребує нерозривного осмислення словесного та візуального як комплементарних форм пізнання. У цьому контексті літературний твір постає як текстова іконізація, що поєднує вербальне, візуальне у фокусі когнітивної акційності.

1.3. Тілесний іконотропізм: соматична метафоризація і конструювання сенсів

У когнітивному літературознавстві окреслено окремі аспекти соматичної метафоризації у процесах рецепції та конструювання сенсів. Такі інтенції розкриваються у працях Е. Спольскі, М. Крейн, Е. Гарт, П. Рікера, М. Тернера та Е. Есрок. Зосібна, М. Тернер розглядає лінгвістичні акти як дії, що відбуваються в людському мозку, в тілі та в соціальному середовищі [220, с. 3].

Натомість Е. Есрок описує механізми тілесних відчуттів читача під час сприйняття художнього твору. За її спостереженнями, глядач залучає власну соматосенсорну систему для формування уявних трансформацій, які встановлюють безпосередній контакт із мистецьким об'єктом. Це уявне злиття з твором мистецтва відбувається одночасно або послідовно з актуалізацією тілесних відчуттів, що виникають у самому тілі реципієнта, та властивостей мистецького об'єкта, що належать зовнішньому світу. У такі моменти, зазначає дослідниця, відбувається зсув у звичному відчутті власних фізичних меж: на мить глядач і твір мистецтва ніби входять у стан взаємного проникнення. Опис на кшталт «читання, яке поглинає» чи «текст, наповнений емоціями» фіксує досвід розширення тіла та занурення у мистецьку реальність. З одного боку, Е. Есрок виокремлює це як

взаємодію тілесності реципієнта з художнім твором; з іншого – як перенесення тілесності автора у текст. До цього нашаровуються тіла персонажів, які існують в альтернативному вимірі твору та вступають у символічну взаємодію як з автором, так і з читачем [174, с. 221].

Як приклад, Е. Есрок наводить результати власного емпіричного дослідження зі студентами. Її напрацювання підтверджують, що дотик, навіть у його уявній або ментальній формі, зберігає орієнтацію на суб'єктивний полюс досвіду, оскільки завжди передбачає відчуття. У випадку візуального сприйняття «доторком» стає зовнішній об'єкт зору: «тіло реципієнта переживає його так, ніби торкається зсередини» [174, с. 224].

Таким чином, дотик функціонує у двох взаємопов'язаних напрямках – спрямованості на власне тіло, яке переживає відчуття, та спрямованості на зовнішній об'єкт, який його викликає. Поєднання цих двох полярностей зменшує фізичну дистанцію між глядачем і сприйманим об'єктом і переносить відчутність побаченого у внутрішній, тілесний простір суб'єкта. За таких умов внутрішня й зовнішня реальності, наголошує Е. Есрок, наче зливаються не лише на рівні поверхневого дотику (шкіри), а значно глибше – у самому тілі реципієнта. Людина або віднаходить об'єкт у собі, або переживає власну присутність усередині об'єкта [174, с. 224].

Роль тіла в контексті усвідомлення людини вийшла на новий рівень і в межах філософських поглядів, які були проаналізовані у попередніх підрозділах дослідження, зокрема, таких мислителів, як Ф. Ніцше, М. Мерло-Понті, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, М. Фуко, І. Гофман, Дж. Батлер, П. Бурдьє, Ж. Бодріяр, С. Бордо. У контексті взаємозв'язку тіла та тексту та усвідомлення тіла як метафори окремо зупинимось на філософських дослідженнях Ж. Дерріди, Р. Барта та Ж.-Л. Нансі.

Ж. Дерріда у своїх працях не аналізує тіло безпосередньо, а розглядає його у тісному зв'язку з поняттям письма, що увиразнює фундаментальну кореляцію між текстуальністю та тілесністю. На його думку, у західній філософській традиції, зокрема в інтерпретації Гегеля, яку він ретельно досліджує, письмо та тіло послідовно трактувалися як зовнішні щодо мовлення та розуму відповідно. Саме

цю ієрархічну бінарність, що протиставляє внутрішнє й зовнішнє, духовне й матеріальне, Ж. Дерріда прагне усунути [170, с. 44]. Ж. Дерріда виходить із припущення, що безцентровий, гетерогенний, диференційований і надмірний характер знака унеможлиблює розуміння мови як фіксованої, буквальної та самоприсутньої. Знак завжди вже функціонує метафорично, а отже, метафоричність постає не вторинним нашаруванням, а первинною умовою мовлення. У цьому сенсі метафора перестає бути чимось «іншим» у мові або декоративним риторичним засобом – вона і є мовою як такою [170, с. 49].

Філософ стверджує, що, якщо метафора полягає в тому, що слово репрезентує те, чим воно не є, то письмо набуває ширшого та радикальнішого онтологічного статусу. Відтак у Ж. Дерріди письмо не є допоміжною формою мови і не похідним інструментом комунікації, а первинною матрицею означування, у якій від самого початку взаємопроникають чуттєве та інтелектуальне. У цьому сенсі письмо перестає бути суто літературним поняттям і постає універсальною формою символічної практики – завжди вже метафоричною й, отже, втіленою, матеріально вписаною у простір чуттєвості [170, с. 44].

Сучасні дослідники Ж. Дерріди підкреслюють, що тіло й письмо у розумінні філософа мають аналогічний статус: обидва існують на межі між матеріальним і смисловим, між зовнішнім і внутрішнім, утворюючи своєрідні тканини смислів, які безперервно переплітаються та взаємно породжують одне одного. З огляду на таке розуміння письма, у філософії Ж. Дерріди говорити про тілесність як про текст означає визнавати текстуальність тіла, тобто його інтегрованість у структури означування, які унеможлиблюють поділ між матеріальним носієм і смисловим виміром [207, с. 468].

Р. Барт, подібно до Ж. Дерріди, передусім досліджував роль письма, а не тілесність як таку, однак у його працях тіло іманентно набуває визначальних конотацій. Варто зазначити, що в контексті аналізу художніх текстів Р. Барт наполягав на необхідності застосування методу біографіми. Сутність цього методу полягає в тому, що, як зазначає Г. Ульмер, коли автор створює кілька книг, Р. Барт запитує: «Що повторюється з одного тексту в інший?» [242].

Він припускає існування окремої метафори – катахрези, під якою розуміє своєрідну мовленнєву манеру письменника, що породжує ефект метафоричності. Така стратегія Р. Барта виявляє усвідомлення існування фантазматичного тіла автора, яке проявляється через означники письма, поєднуючи гетерогенні сингулярності того, хто пізнає, та об'єкта дослідження. Тіло, наголошує Р. Барт, є місцем, де закорінене несвідоме, і саме розуміння такої фантазматичної тілесності, на його думку, відкриває можливість досягнути систему творів того чи іншого митця [153, с. 1012].

На відміну від згаданих філософів, Ж.-Л. Нансі безпосередньо вводить тіло у свій науковий дискурс. Промовистою щодо його розуміння тілесності є цитата з праці «Корпус», яка певним чином підсумовує всі філософські роздуми про тіло: «Хто ще у світі знає щось на кшталт тіла? Це найновіший продукт, що декантували найдовше» [215, с. 9]. Порівнюючи тривалий процес осягнення тіла з декантацією – тобто відстоюванням вина для формування його смаку – Ж. - Л. Нансі демонструє приховану, неусвідомлену значущість тілесності, яка завдяки своїй унікальності породжувала постійний потік дискусій і непорозумінь, і очевидно потребувала часу. Водночас, означаючи тіло як «найновіший продукт», попри те, що людина завжди існувала у власному тілі і з цього погляду воно могло б бути найдавнішим з усього людського досвіду, він підкреслює: лише останнім часом у науковій думці з'явилися справжні спроби усвідомити цінність тілесності. Проте навіть сьогодні цей процес залишається незавершеним [215, с. 11].

Попри всю глибинність і різноманіття філософських поглядів на тіло, для нас важливо проаналізувати ідеї Ж.-Л. Нансі саме в кореляції з текстом. Як зазначає дослідник Г. Шапіро, аналізуючи працю «Корпус» Ж.-Л. Нансі: «Цей текст ніби пильно та суворо протиставляється таємниці втілення та закликає нас демістифікувати дискурси тіла» [229]. Дослідник припускає, що Ж.-Л. Нансі навмисно використовує в назві своєї праці саме слово «корпус», а не «тіло», що вказує на потребу сукупних напрацювань для вивчення тілесності. Філософ визнає, що сама лише філософія не здатна досягнути всю повноту проблеми тіла. Відтак для

Ж.-Л. Нансі важливо поставити в центр дискурсу не філософію, а саме тіло, що певною мірою допомагає робити література [229].

Показовими в цьому контексті є міркування О. Чаплінської. Аналізуючи працю «Корпус», вона виокремлює манеру викладу Ж.-Л. Нансі, яка, на її думку, «цілком відповідає тенденціям постмодерного філософування і певною мірою наближає її до літературної творчості» [140, с. 138]. Дослідниця підсумовує, що, поєднавши міркування Ж.-Л. Нансі з ідеями М. Мерло-Понті та М. Фуко, «ми отримуємо один із цілісних підходів французького постмодернізму, за яким тіло виступає носієм смислів». Більше того, для Ж.-Л. Нансі тіло є не лише носієм, а й джерелом смислів [140, с. 138]. Це підкреслює важливість аналізу тіла в художньому дискурсі.

Безпосередня увага до проблеми тіла і тілесного в літературі вже є предметом зацікавлень значного переліку українських дослідників, що обумовлює необхідність більш системного узагальнення існуючих праць і методологічних підходів у осмисленні тілесності як категорії літературознавчого аналізу. Відтак тіло як культурний фон і текст культури в українській фольклорній традиції досліджують О. Боряк, М. Маєрчик та М. Гримич [20; 89; 49]. Особливої уваги в цьому контексті жіночому тілу приділяє у своїх працях І. Ігнатенко [70].

Дослідження проблеми тіла та тілесного в українській літературі висвітлені в працях таких науковців, як О. Слоньовська [119], О. Деркачова [58], І. Котик [83], Т. Мейзерська [95], Ж. Бортнік [19], Л. Тарнашинська [129], Ф. Штейнбук [146], О. Солецький [122], І. Галуцьких [40], О. Башкирова [6], Т. Гундорова [52], О. Вербицька [33].

Системне вивчення тілесної проблематики представлено в дослідженнях професорки Л. Тарнашинської. Вона ґрунтовно окреслює перспективи літературознавчої антропології як «нового методологічного проєкту», простежуючи витоки антропологічної рецепції на перетині різних дисциплін (антропології, літератури, культури, філософії). У працях дослідниці концептуалізуються проблеми формування методологічної свідомості літературознавчої антропології та пошуку спільної когнітивної моделі цієї

методики. За словами Л. Тарнашинської, «літературознавча антропологія виникає як неминуча реакція на появу численних літературознавчих дисциплін, які обрали об'єктом дослідження – через посередництво літературного тексту – людину в різних аспектах її буття. Вона, відповідно, прагне цілісного бачення цієї людини через тканину літературного твору» [130, с. 50].

Вагомим у площині тілесних студій видається осмислення дослідницею художнього тексту безпосередньо як «тіла». Така аналогія дає підґрунтя для усвідомлення текстової канви як простору, у якому інтегруються різноманітні процеси та трансформації, що зачіпають як семіотичну, так і психологічну сфери. Під «тілом» тексту Л. Тарнашинська пропонує розуміти «авторську волю чи інтуїцію, яка слово за словом здійснилася, втілилася в ланцюжку описів, подій, ідей, що наростають по ходу дії, додають себе до себе подібно до росту живого тіла» [129, с. 181].

Сам текст у такому розумінні постає живим і рухливим, «входить у тіло» іншого, що, на нашу думку, перегукується з ідеями когнітивної естетики. Таким чином дослідниця, подібно до представників когнітивної естетики, підкреслює значущість усвідомлення процесу взаємного існування тіла митця та реципієнта: «як людське, так і „тіло“ тексту не тільки корелюють між собою, а й мають чимало спільних ознак, які виявляють себе у межах взаємодії автора/читача» [129, с. 176].

Л. Тарнашинська наголошує на «живому» зв'язку між автором і текстом, що постає ключовим поняттям культурології, семіотики та філософської герменевтики. Текст у цьому контексті постає не лише як специфічний «слід» автора у вигляді візуальних знаків, а й як простір унікального людського досвіду, «захованого» у творчості. Особливу увагу привертає порівняння процесу створення тексту («писання») з тілесною практикою, адже це, на думку дослідниці, є своєрідною презентацією себе світові та формує можливості самоідентифікації автора. Опираючись на концепцію тіла Ж. –Л. Нансі, дослідниця висуває ідею кореляції тексту з «оголеною тривогою автора», яку він «переливає» у текст, а також із його «оголеним очікуванням» щодо того, як твір буде сприйнятий або несприйнятий читачем. Унаслідок цього, на її думку, «тілу» тексту властиві

антропологічні характеристики, такі як біль, страх, сміх, задоволення та інші конкретні тілесні прояви. Це яскраво підкреслює вагомість інтенції осмислення художнього тексту як «тіла» [129, с. 177].

В іншій своїй праці Л. Тарнашинська пише про тіло тексту як спробу автора подолати самотність та встановити контакт зі світом через художнє висловлення. Вона зазначає, що така «самотність» онтологічно притаманна творчій людині у зв'язку з усіма її тілесними переживаннями, а процес створення художнього тексту корелює із прагненням взаємодіяти з іншими, через своє тіло доторкнутися до тіла читача [128, с. 59].

Як і Л. Тарнашинська, «тіло як текст» досліджує О. Вербицька, проте в дещо іншому контексті. Для дослідниці першочергове значення має семіотика постмодерністського усвідомлення тіла, тому у працях О. Вербицької тіло постає як «поле знаків», «сфера маніпуляції», «текст комунікації». У площині літературознавства вона вважає за доцільне прочитання тіла як тексту окремого культурного дискурсу, адже, за її словами, «тіло отримує соціокультурне значення лише тоді, коли мовить. Гола, подібна до немовляти, людина як “*tabula rasa*” мусить обрости соціальними позначками – від татуювань до жестів – аби набути цінності в суспільстві чи певній соціальній групі». Саме постмодерний текст, зазначає О. Вербицька, вводить тіло як концептуальну метафору [33, с. 86].

Не можемо оминати й праці професорки І. Галуцьких, у яких тіло осмислюється крізь призму семантико-когнітивного аналізу. Охудожнене тіло дослідниця трактує як «конструкт, що інкорпорує його лінгвокогнітивний, наративний та вербальний рівні» [41, с. 254]. Об'єктом її наукової уваги виступають передусім постмодерні твори, у яких тілесність, на думку дослідниці, функціонує як складний багаторівневий феномен, що поєднує смислові, перцептивні та когнітивні виміри.

У межах тілесних студій важливою є й увага І. Галуцьких до особливостей концептуалізації та когнітивних механізмів, що визначають формування образу «тіла під владою» у постмодерному художньому дискурсі. Залучаючи до аналізу філософські підходи М. Фуко та Дж. Батлер, дослідниця демонструє, як література

артикулює тілесність, скуту примусом, контролем та дисциплінарними практиками. У такий спосіб постає можливість простежити стратегії художнього моделювання страху перед тоталітарними режимами, перед смертю та перед втратою суб'єктного відчуття власного тіла. Узагальнюючи ці спостереження, І. Галуцьких пропонує концептуальну метафору «тіло під владою – це метелик», яка окреслює вразливість, крихкість і пригнічену природу тілесності в умовах зовнішнього примусу [40, с. 37].

Літературознавець Ф. Штейнбук у своїх монографіях «Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття» та «Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі» досліджує літературні твори через призму тілесної міметики. Він підкреслює, що такий підхід дозволяє виявляти фізіологічне та тілесне підґрунтя художнього і духовного досвіду, а також відкривати нові рівні сенсу, які постають у взаємодії з механізмом мімезису, що трансформує тілесне існування у сферу естетичного та духовного переживання [146, 62]. Дослідник обґрунтовує тілесно-міметичний метод як підхід, що інтерпретує літературу як продукт трансформації тілесного досвіду в художні форми. Тіло постає універсальним і позачасовим джерелом смислів, яке визначає як процес творчості, так і реценцію тексту, особливо в постмодерному дискурсі. Таке смислотворення зумовлене тим, що мімезис, за Ф. Штейнбуком, постає не копіюванням, а мутацією тілесного в духовне [146, с. 63].

Значний внесок у дослідження тілесності в контексті гендерної проблематики належить літературознавці Т. Гундоровій. У монографії «*Femina Melancholica*. Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської» дослідниця аналізує культурні тілесні конструкції жіночності в творчості видатної української модерністки. Т. Гундорова наголошує на нерозривному зв'язку творчості О. Кобилянської з материнським «тілом» культури, нації та статі, що формує особливий меланхолійний контекст її художнього світу [53, с. 148]. В іншій своїй праці професорка розглядає стратегії осмислення тілесної репрезентації через мотив «дзеркала». Вона ставить за мету відповісти на традиційно дискусійне

питання: «Якою постає жінка у дзеркалі “чоловічої” літератури?». Виокремлюється саморефлексія жінки в аспекті усвідомлення власної тілесності та її відмінностей у порівнянні з чоловічим тілом у межах соціокультурних нашарувань, що також простежується в постмодерному тексті [52, с. 90].

У площині когнітивного аналізу іконічно-конвенційних зосереджень тілесного в тексті варто виокремити дослідження О. Солецького. На його думку, «візуально-вербальні транспозиції тіла редукують смислові схеми, що функціонують як внутрішньотекстові смислокоординаційні механізми, зближують авторську та читацьку позиції й визначають сенсову тотожність» [124, с. 195].

Олександр Солецький розглядає тіло як культурний феномен, що підкреслює потребу його комплексного когнітивного аналізу. Особливо важливим у цьому контексті є дослідження лімінальної функції тіла: воно постає простором перетворення, збудження та співбуття на межі внутрішнього і зовнішнього, формує душевний світ, забезпечує можливість переживання й структурування когнітивних та емоційних реакцій. Тілесні образи, за спостереженнями дослідника, дозволяють автору виявляти контрасти, полярності, внутрішні конфлікти та екзистенційні переживання персонажів, що актуалізує релевантність тіла до іконотропної семантики [122, с. 154].

Також варто підкреслити, що у своїх працях дослідник використовує термін «тілесний іконотроп», який водночас слугує основою нашого дослідження. У наукових розвідках О. Солецького цей термін дозволяє уніфікувати когнітивістські підходи до аналізу тіла, виокремити тілесні конотації та перемістити ідею іконотропізму Е. Спольскі глибше у площину літературознавства. На відміну від біологічного терміна «тропізм», поняття «троп», яке позначає образний вираз, акцентує увагу безпосередньо на іконічно-конвенційній системі тексту.

Отже, аналіз згаданих досліджень свідчить про значущу роль тілесного тропізму у процесі інтерпретації сенсів художнього твору. На нашу думку, дослідження тілесності та аналіз іконічності відкривають нові перспективи прочитання текстів саме у їхній взаємодії. Під таким кутом зору виокремлення «тілесного іконотропізму» дозволяє чіткіше окреслити проблему тіла в межах

когнітивного літературознавства, розглядаючи його як складову взаємозв'язку з культурним контекстом та ключовий елемент іконічно-конвенційної системи художнього твору.

1.4. Феміністичний дискурс і поетика тілесності

Поверхнева й на перший погляд очевидна відмінність між «чоловічим» і «жіночим» передусім пов'язана з тілом, а отже – із феноменом тілесності. Попри певну банальність такого розмежування, неможливо заперечити, що саме тілесність є інтегральною ознакою екзистенційного досвіду людини: вона поєднує комплекс природних, індивідуальних та культурних характеристик людського тіла, яке постає простором взаємодії внутрішніх і зовнішніх вимірів людського буття [30]. Відтак ключовою проблемою в контексті розмежування жіночої та чоловічої прози протягом тривалого історичного періоду залишалася саме тілесна відмінність. Це цілком закономірно, адже, як слушно зауважує О. Галета, «стать – невід'ємна ознака тіла, ознака, яка позначає межу між тілом і безформною матерією» [39, с. 235].

На цьому наголошувала у своїх дослідженнях Л. Ірігаре. Аналізуючи відмінності чоловічого та жіночого письма, науковиця підкреслює, що стиль другого тяжіє до зосередження на тілесних відчуттях. На думку дослідниці, цей «стиль» не надає перевагу зору, на відміну від чоловічого, натомість він повертає кожну фігуру до її джерела, яке, серед іншого, є тактильним [193, с. 64].

Жіноче письмо розвиває ідею множинності жіночої сексуальності, тілесності та сенсів, а не єдиної лінійної структури мислення чи сексуальності, яка панує в традиційному чоловічому дискурсі. На думку Л. Ірігаре, ідея такої полярності дискурсу криється в природі сексуального задоволення обох статей. Жінка отримує більше задоволення від дотику, ніж від споглядання. Для неї властиво здебільшого «мислити» тактильно. У такому разі логічна природа мовлення, за твердженням дослідниці, часто не надає повного інструментарію для окреслення спектру жіночого тілесного відчуття дійсності. Тож феміністичне

письмо часто невловиме, алогічне в прямому сенсі слова, бо його «логіка» криється в чуттєвості. У цьому сенсі свої ідеї Л. Ірігаре транслює через тілесні форми. Вона використовує тілесні метафори текучих та твердих рідин: текучі рідини, хоч і можуть підлягати дискурсу, проте їхня суть невловима, на відміну від твердих, чітко окреслених тіл [193, с. 72].

Г. Сіксу в есе «Сміх Медузи» пояснює відсутність жінок у літературному каноні минулих століть саме через наратив «жінки – це тіло». Дослідниця підкреслює: «Нас відсторонили від наших тіл, сором'язливо навчили ігнорувати їх, змусили задихатися в сором'язливій сексуальній цнотливості... Чому так мало текстів? Тому що ще надто мало жінок відвоювали своє тіло» [164, с. 879].

У своїх працях Г. Сіксу розвиває концепцію «жіночого письма», основою якої є саме жіноче тіло. Вона зауважує, що в патріархальному суспільстві жінка традиційно сприймалася як певна модифікація чоловічого тіла. Феміністична програма письменниці відкидає стратегії, що зводяться лише до протиставлення чоловічим моделям дискурсу. Натомість Г. Сіксу пропонує стратегії відмінності, які дозволяють жінкам не просто перебувати в опозиції, а конструювати власну історію та форму письма. У своєму есе дослідниця підкреслює певне безсилля тогочасного літературного дискурсу перед низкою життєвих проблем [164, с. 881].

На її думку, логіка чоловічого письма передбачає обмежувальні умовності, тоді як вона протиставляє їй більш «чуттєву» форму, відокремлену від втоми розуму та раціональності, джерелом якої є тіло. З її точки зору, жіноча література має потенціал шукати ідеї поза межами усталеної нормативності, «фліртувати» з тематикою тексту, що, можливо, відповідає більше імпульсам тіла, ніж раціональності розуму, адже жіноче тіло здатне «артикулювати безліч значень, що проходять крізь нього в усіх напрямках» [230]. Будучи під впливом ідей Ж. Дерріди, вона вважає зв'язок між тілом і літературою нерозривним: «цензуруйте тіло, і ви одночасно цензуруєте дихання та мову», і, відповідно, вбачає критичну проблему в обмеженні жіночої тілесності [230].

Для поглиблення цих роздумів звернемося до ще одного есе – «Власний простір» англійської письменниці В. Вульф. У ньому висувається теза, яка згодом

стала фундаментальною для феміністичних дискусій: «Жінка мусить мати гроші і власну кімнату, тобто власний простір, якщо вона хоче щось написати; а це <...> залишає без розв'язання велику проблему істинної природи жінки та істинної природи літератури» [37, с. 6].

Концепція власного простору в інтерпретації В. Вульф має багатозначний характер. По-перше, очевидним є матеріальний аспект: з огляду на соціальне становище жінок того часу, достатній дохід був ключовим для можливості повної віддачі творчості та концентрації на мистецтві. «Власна кімната» забезпечує інтелектуальну свободу, якої жінки були позбавлені. В. Вульф аналізує проблему жіночої творчості крізь призму соціальної ізоляції та економічної залежності від батька, брата чи чоловіка. Символічно описана кімната контрастує із закритими для жінок бібліотеками Оксфорда та Кембриджа, що підкреслює обмеженість доступу до освіти та культурних ресурсів. Внаслідок цього жіноче письмо часто залишалося анонімним, а критика до нього була глузливою або відверто ворожою [178].

Існує й інший рівень розуміння «власної кімнати», який пов'язаний із тілесністю. В. Вульф розглядає кабінет не лише як матеріальне місце, а як сакральний простір, де жіноче тіло може відчувати захист і недоторканність, як зовнішньо, так і внутрішньо: «Прогулянка стародавніми холами коледжу віднесла кудись у далечінь грубість теперішнього часу; тіло, здавалося, перебуває в дивовижному скляному кабінеті, куди не проникає жоден звук, і розум, не обтяжений жодним контактом із дійсністю... зміг зосередитися на роздумах, які гармоніювали з тією хвилиною» [37, с. 8].

Отже, жінка не лише повинна мати власний простір, де вона може відчувати себе захищеною тілесно та духовно, а й її тіло має стати комфортним, гармонійним простором, недоторканим і непідвладним для інших, яким вона може розпоряджатися самотійно. У центрі уваги В. Вульф стоїть людина з її почуттями та переживаннями, які сприймаються як автономні і існують самі по собі, незалежно від їх носіїв. Письменниця вважала, що пізнання світу можливе через інтуїтивне проникнення у глибини свідомості, недосяжні для раціонального

мислення, а для цього жінка мусить мати власний тілесний простір для гармонії із підсвідомим [148, с. 186].

Перешкодами для розвитку жіночої літератури було багато, по-перше, відсутність інтересу до жіночих текстів, що була зумовлена усталеною соціокультурною традицією [32]. Ця тенденція, зокрема, яскраво виразилась в прагненні жінок-письменниць використовувати чоловічі псевдоніми. По-друге, це відсутність усталеної традиції жіночого письменства, яку відзначала і В. Вульф .

Українська літературознавиця В. Агеєва у праці «Гендерна літературна теорія і критика», розглядаючи розвиток світової феміністичної критики, виділяє кілька періодів її становлення, зокрема «першу хвилю», тісно пов'язану з ідеями В. Вульф та С. де Бовуар. Проте В. Агеєва підкреслює, що ці постаті є лише найбільш цитованими і далеко не єдиними. До цього кола також належать Леся Українка та багато інших. За оцінкою В. Агеєвої, перший період розвитку феміністичної критики характеризується формулюванням проблеми маргіналізації жіночих текстів, введенням ідеї про те, що гендерна ідентичність є соціально обумовленою та конструктивною, і потребує ретельного аналізу та переосмислення. Крім того, у цей час активно ставилося питання: «якою постає жінка в чоловічій літературі?» [1, с. 438].

Як зауважує С. Павличко, саме книга Сімони де Бовуар «Друга стаття» знаменувала завершення першої хвилі фемінізму. Водночас дослідниця виділяє ще один етап його становлення, який передував «першій хвилі». На думку С. Павличко, ключову роль у ньому відіграли праці таких авторів, як М. Волстонкрафт, П. Біші Шелі, К. Нортон, М. Фулер та Д. С. Міл [103, с. 76]. Наступний етап характеризується ґрунтовним утвердженням теоретичних засад фемінізму. Серед провідних представниць цього періоду варто назвати Ю. Крістеву, Г. Сіксу, Е. Шовалтер, С. Гілберт та С. Губар [1, с. 442].

Е. Шовалтер виступала за визнання окремого жіночого літературного канону. Вона стала однією з перших літературознавців, яка окреслила самостійну традицію жіночої художньої літератури в Англії. Хаос у контексті усвідомлення жіночої літератури та критика феміністичного дискурсу за радикальність і, як

вважали тогочасні дослідники, прагнення виключно протиставлятися усталеним канонам спонукали Е. Шовалтер до структуризації жіночого письма. Дослідниця виділяє три типи жіночої літератури: «фемінна» література, що імітує канон письма; «феміністична», яка прагне йому протистояти; «жіноча», що виражає власну самобутність, незалежно від довколишніх поглядів, і не має наміру ні зіставлятися, ні протиставлятися [39, с. 238]. Таке розрізнення дозволило теоретично впорядкувати жіноче письменство та феміністичну критику й окреслити подальші вектори розвитку.

Результатом її наукових пошуків стало запровадження у науковий обіг категорії «гінокритика». Гінокритика зосереджується на жінці-письменниці та шукає конструктивні методи для аналізу жіночої літератури. На відміну від традиційної літературної критики, гінокритика розглядає твори жінок-письменниць через призму їхнього власного досвіду. У цьому підході традиційні чоловічоцентричні інтерпретаційні моделі замінюються жіночою перспективою, що дозволяє глибше дослідити специфіку письма жінок-романісток. Практичним застосуванням її теорій стало прагнення надати жінкам-авторкам можливість мати «власну антологію», якою стала збірка «Визволення жінок та література». У цій антології було опубліковано численні твори жінок, чия творчість раніше залишалася поза увагою великих літературознавців і не потрапляла до загальноприйнятих літературних антологій [216, с. 64].

Е. Шовалтер вважала, що історія англійської літератури часто була вибірковою, а не інклюзивною, відображаючи лише частину літературного процесу. Так, у англійській літературній критиці виділялися періоди: «Епоха Чосера», «Епоха Шекспіра», «Від Донна до Марвелла», «Від Драйдена до Джонсона» та «Від Блейка до Байрона». Тенденція виділення виключно чоловічих класичних творів створювала враження гендерного просіювання літературних творів критиками, що значною мірою маргіналізувало внесок жінок у літературний процес [216, с. 68].

У статті «Феміністична критика у пуці» Е. Шовалтер виділяє чотири моделі гінокритики: «...біологічну, лінгвістичну, психоаналітичну та культурну»

[144, с. 517]. У межах біологічної гінокритики наголошується на фізіологічних відмінностях чоловічого та жіночого організму, що спонукає Е. Шовалтер висунути положення про те, що «анатомія є текстуальністю», підкреслюючи вплив тілесності на сприйняття світу та художнє відтворення досвіду.

Проте, як наголошує Н. Зборовська, у межах такого аналізу важливо уникати надмірного фізіологізму, адже сама Е. Шовалтер закликає осмислювати жіноче письмо «у тілі її письма, а не у письмі її тіла» [68, с. 290]. Лінгвістичний підхід до жіночого письма базується на концепції статевих відмінностей у мовленні, що дає змогу дослідниці аргументувати специфіку жіночої мови та її відмінність від чоловічої. У психоаналітичній моделі центральне місце займає внутрішній світ автора. Таким чином, процес створення тексту розглядається як тісно пов'язаний із душею письменниці та її індивідуальним ставленням до творчості. В основі психоаналітичної гінокритики лежить ідея переосмислення патріархальних аспектів Фройдівського психоаналізу [144, с. 517].

У цьому контексті варто звернутися до ідей Ю. Крістевої. Н. Зборовська зазначає, що, спираючись на лаканівський психоаналіз, Ю. Крістева розрізняє два рівні людського існування – «семіотичний» і «символічний». Семіотичний пов'язаний із докомунікативними, тілесними та інстинктивними імпульсами, що передують входженню індивіда у світ знаків. Символічний рівень означає засвоєння мови, включення у соціальні зв'язки та формування суб'єкта у співвідношенні з «іншим». Взаємодія цих двох площин, за Ю. Крістевою, породжує різні типи дискурсу. У літературознавчому аналізі це протиставлення реалізується через поняття «генотексту» – «неструктурованої смислової множинності» та «фенотексту», який постає як «ієрархічно організований семіотичний продукт на основі лінгвістичних структур мови, що передбачають певний стійкий смисл» [68, с. 293].

У теорії Ю. Крістевої «жіноче» ототожнюється із семіотичним рівнем, несвідомим і доконцептуальним, тоді як «чоловіче» – із символічним, свідомим і мовно організованим [68, с. 294]. Культурна перспектива гінокритики акцентує на соціальному та культурному становищі жінки, яке формує способи оприявлення

досвіду в літературному творі та визначає тематику і зміст жіночих текстів у різних культурних традиціях [144, с. 518].

Аналізуючи культурну гінокритику, Н. Зборовська підкреслює, що основою такого підходу є усвідомлення того, що жінки, навіть не маючи безпосереднього досвіду, добре уявляють, як виглядає «чоловічий сегмент», адже він функціонує як суб'єкт культурної легенди. Натомість чоловіки не мають уявлення про те, що відбувається у «дикій зоні» жінок. Таким чином, «дика зона», або «жіночий простір», стає ключовим об'єктом гіноцентричної літературної міфокритики – своєрідною вербалізованою подорожжю до «материнської землі», символу звільненого жіночого бажання та автентичності. У межах цієї культурної моделі гінокритики формується методологія читання жіночої прози як двоголового дискурсу, який поєднує «домінантні» та «приглушені» історії, оскільки жінка завжди перебуває «всередині двох традицій», балансуючи між власним досвідом і суспільними нормами [68, с. 301].

Дослідниця В. Агеева підкреслює ще один вагомий внесок гінокритики Е. Шовалтер у розвиток жіночої літератури – чітке розмежування понять «феміністична критика» (андроцентрична) та «гінокритика». Феміністична критика орієнтується на жінку як читачку текстів, створених чоловіками, тому вона має обмежені можливості для формування власного теоретичного апарату та методологічних інструментів. У межах цього підходу досліджується жінка як символічна фігура у суспільному та історичному контексті. Натомість гінокритика концентрує увагу на жінці-письменниці, прагнучи виробити ефективні підходи та методи для системного аналізу жіночої літератури, виокремлення її специфіки та самотності [1, с. 441].

Н. Зборовська підкреслює, що гіноцентрична критика стимулює формування специфічних жіночих автобіографічних жанрів, які загалом окреслюються як «дискурс зізнання». На її думку, одним із найвиразніших прикладів такого письма в українській літературі є роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», у якому чітко проявляються ключові риси жіночого письма: «відверта розмова про своє тіло і сексуальність як основа

автобіографічного сюжету, вираження особистого досвіду жінки... свідоме і несвідоме протиставлення жіночого приватного світу чоловічому, артикуляція афективної нарації замість лінійної послідовності подій» [68, с. 288].

В. Агеєва підсумовує другий етап розвитку феміністичного дискурсу появою в модернізмі образу «нової жінки». Цей тип героїні постає сексуально автономним, самодостатнім і не залежним від шлюбу як соціальної норми. Іншими словами, така постать покликана радикально переосмислити й навіть «перевернути з ніг на голову» патріархальні уявлення про місце й роль жінки в соціокультурних процесах [1, с. 441].

Для усвідомлення специфіки саме українського жіночого письма доцільно детальніше проаналізувати розвиток феміністичних традицій у контексті національної літератури. У сучасному науковому дискурсі варто наголосити на зростанні феміністичної критики, яку представляють С. Павличко, В. Агеєва, О. Забужко, Н. Зборовська, Т. Гундорова та інші. Така активізація є закономірною, адже в українській літературі особливо виразно простежується поступове формування феміністичної думки. Становлення таких письменниць, як Марко Вовчок, Олена Пчілка, Н. Кобринська, С. Русова, У. Кравченко, О. Кобилянська, Л. Старицька-Черняхівська, О. Кисілевська, Леся Українка, Марійка Підгірянка, Н. Королева, М. Рудницька, О. Теліга та багато інших, започаткувало те, що сьогодні можна вважати міцним та самобутнім каноном жіночого українського літературного дискурсу.

До прикладу, саме в період світового утвердження образу «нової жінки» не залишається осторонь і Леся Українка, яка, як наголошує В. Агеєва, «здійснює безпрецедентне – здається, навіть у контексті всього європейського модернізму – перепрочитання основоположних культурно-філософських кодів, мотивів, світових сюжетів і міфологем з урахуванням жіночої перспективи, жіночої присутності в культурі» [1, с. 438]. О. Забужко визначає такі інтенції Лесі Українки як «справжню культурну революцію» в Україні [63, с. 12].

Як зазначає М. Госовська, вагомою особливістю становлення українського жіночого дискурсу є те, що зацікавлення жіночою літературою доби модерну

проявлялося не лише серед жінок, а й серед провідних літераторів-чоловіків. Відтак особливо важливою постає роль Івана Франка. Дослідниця наголошує, що «він розробляв теоретичні засади фемінізму у низці літературознавчих статей, а також займався практичним втіленням феміністичних ідей. Період «жіночого відродження», що супроводжувався вибухом жіночих літературних талантів, організацією перших жіночих товариств та втіленням численних культурних проєктів можна сміливо визначити як першу хвилю українського фемінізму, і значення І. Франка у цьому першому свідомому піднесенні жіноцтва – далеко не номінальне» [47, с. 278].

Увага І. Франка до жіночих образів і до ролі жінки в літературі виявилася, зокрема, у створенні, за висловом М. Госовської, «першої гіноцентричної розвідки» – праці «Жіноча неволя в руських піснях народних». У центрі цього дослідження постає жінка як соціально пригноблений суб'єкт. Загалом у своїй розвідці Іван Франко висуває проблематику, що згодом стане визначальною для формування феміністичної думки. Він досліджує саме ті питання, які через понад три десятиліття отримають концептуальне осмислення у відомому есе Вірджинії Вулф [47, с. 280].

Українська літературознавиця І. Книш у монографії «Іван Франко та рівноправність жінки» виділяє низку особливостей, що визначають унікальність жіночого письма за І. Франком. Серед них «алінійність», «насиченість дотиковими та нюховими змислами», «прагнення до повторення», «прописування тілесного досвіду». Як приклад І. Книш наводить цитату відгуків Франка на повість «Мої та людські гріхи» Анни Павлик: «А спосіб писання – чисто жіночий: логіка в кут, наглі скоки з факту на факт, а все нав'язане якимось дивним духом, що його й означити годі...» [77, с. 98].

Попри різкість викладу, це лише засвідчує, що для І. Франка жіноче письмо є реальністю, воно вирізняється своєю самобутністю та заслуговує на детальний аналіз. І. Франко був також одним із ініціаторів заснування «Товариства руських жінок», діяльність якого увінчалася випуском знакового жіночого альманаху «Перший вінок». Цей альманах символічно ознаменував початок системного та

всеохопного розвитку жіночого письменства. За концепцією Наталії Кобринської, видання «Товариства руських жінок» покликане було виконувати три ключові завдання: «виховувати жінок, зміцнювати їхню довіру до організації та формувати солідарність серед усіх українських жінок» [86, с. 42].

У контексті пізніших наукових досліджень, що заклали сучасні методологічні основи феміністичної критики, неможливо обійти увагою доробок С. Павличко. Значну частину її наукових праць можна узагальнити одним питанням, яке вона навіть використала як назву однієї зі своїх робіт: «Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа?». На це питання С. Павличко дає радикальну й однозначну відповідь, наголошуючи, що сьогоднішній розвиток жіночого письма є результатом саме українських феміністичних студій, тому проблема нерівності, яка на перший погляд могла зникнути з українського суспільства, остаточно вирішиться лише тоді, коли жіноче письмо існуватиме як рівноцінний об'єкт досліджень [103, с. 26]. Предметом феміністичного прочитання, за С. Павличко, може бути будь-який художній текст. По-перше, це література, написана чоловіками, у якій зафіксовані «чоловічі фантазії про жіночі ролі, в яких втілені глибинні психологічні структури» [103, с. 32].

По-друге, це твори жінок-письменниць, здатні продемонструвати відмінність погляду та естетичного стандарту. І нарешті – це сам спосіб читання літератури жінками, адже «читаючи, жінка часто сприймає цінності, погляди і систему мислення, нав'язану їй автором-чоловіком, і в такому читанні не раз втрачає власну сутність» [103, с. 32]. Такий підхід, на переконання С. Павличко, повинен поєднуватися із сучасними методиками текстуального аналізу. Феміністичний аналіз, на думку дослідниці, здатен «перечитати» історію української культури по-новому, «розконсервувати патріархальні структури мислення і народницькі ідеали» та зміцнити тяглість тієї традиції, яка свого часу створила «Перший вінок». Саме таке переосмислення, на думку дослідниці, може відкрити нові горизонти для українського літературознавства [103, с. 36].

Отже, розвиток літературної феміністичної традиції свідчить про формування самобутнього й концептуально цілісного «жіночого письма», яке здатне функціонувати як самостійна літературна одиниця. Такий текст не лише відтворює специфічний жіночий досвід і спосіб сприйняття світу, а й пропонує власну систему естетичних, символічних та семантичних координат, які відрізняють його від традиційного літературного канону. Феміністичний текст, у цій перспективі, виступає носієм критичного потенціалу, здатного оскаржувати усталені соціокультурні норми, репрезентувати альтернативні моделі ідентичності та висвітлювати ті аспекти жіночого досвіду, які залишалися маргіналізованими в домінуючому дискурсі. Він функціонує як автономний художній і концептуальний простір, де відбувається перегляд традиційних структур сюжету, мови та образності, а також реалізується здатність літератури до трансформації культурних архетипів.

РОЗДІЛ 2. ТІЛО ЯК ЛОКУС ФЕМІНІСТИЧНОГО ІКОНОТРОПІЗМУ: СОМАТИЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

2.1. Культурно-філософські коди тілесності в романі Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу»

Роман «Польові дослідження з українського сексу» остаточно зафіксував новий варіант жіночого «голосу» як стилю, що увиразнив сексуальність і тілесність як легітимні та концептуально вагомі форми метафізичного, психоаналітичного, загалом, культурного інтерпретування фемінного. Саме в цьому тексті О. Забужко, продовжуючи традицію українських письменниць-модерністок – Марка Вовчка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської та інших, – звертається до образу, який В. Агеєва означає як «нову жінку», здатну «перевернути з ніг на голову» патріархальні уявлення про її місце й роль в соціокультурних процесах [1, с. 432]. Подібним чином роман О. Забужко інтерпретує й Т. Гундорова у праці «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн», зауважуючи, що саме в цьому тексті вперше постає «нова героїня» української літератури – «гранично суб'єктивна, сексуальна, інтелектуальна» [54, с. 125].

Водночас вона радикалізує жіночу перспективу через впровадження специфічного типу оповіді, який Н. Зборовська окреслює як «артикуляцію афективної нарації замість лінійної послідовності подій» [68, с. 288]. Така стратегія доводить проблематику жіночого досвіду до максимальної предметності й тілесної конкретизації.

Сенсові вузли твору конкретизуються навколо проблеми жіночого права на самовираження та тілесну автономію – категорій, що мають фундаментальне значення в межах тривалої феміністичної традиції, філософські та психологічні підтексти. Патріархальний порядок у творі, персоніфікований у постаті коханця протагоністки, апелює до моделей мовчання, підкорення та самопожертви. Опір

героїні формується як тілесний акт виходу з ролі пасивного об'єкта («музи») та утвердження себе в позиції активного суб'єкта («творця») [28].

Мета жіночої трансформації зумовлює акцент на відтворенні професійної самореалізації головних персонажів. Відтак реципієнт спостерігає історію кохання творчих особистостей – художника та письменниці. Попри спільну природу їхньої діяльності, здатність до творчості, відкритість до нового й відсутність страху перед невідомим, авторка наділяє героїню більшою емоційною та тілесною чуттєвістю. Світ вона осмислює крізь призму власного тіла. Саме тому постколоніальна дійсність репрезентується героїнею критично, на відміну від чоловічого персонажа, який редукує роль жінки до функції музи для чоловіка як нібито єдиного суб'єкта мистецтва.

Оповідна структура роману вибудована так, що особистісний, інтимний досвід героїні функціонує як знакова модель колективного – національної історії. У цьому контексті жіноче тіло постає своєрідним семіотичним простором, у якому перетинаються колоніальні травми, усталені гендерні конструкції та процеси пошуку ідентичності. Саме тому, текст має виразно соматичний характер: авторка зосереджується на детальному відтворенні фізіологічних реакцій, больових відчуттів, сексуального досвіду, тілесної втоми й руйнації.

Тіло героїні «пам'ятає» ті травми, які раціональна свідомість намагається витіснити або концептуально нейтралізувати. Тож, репрезентація колективної трагедії українського суспільства (репресивний досвід, голодомори, спадщина тоталітаризму) у романі не обмежується рівнем інтелектуальної рефлексії, а набуває тілесного вияву через психосоматичні стани героїні.

Національна поразка, яку О. Забужко осмислює як перенесення ворожої культурної дійсності в українське суспільство, репрезентується як акт тілесного насильства, тоді як імперська залежність постає у формі токсичної сексуальної прив'язаності до партнера. Заявлене в назві «дослідження українського сексу» в такий спосіб трансформується в метафоричний аналіз історичної долі нації, позначеної досвідом фізичного болю, приниження та екзистенційної вразливості.

Натомість використання означника «польові» увиразнює безпосередній досвід героїні в реальних обставинах, неформальних життєвих ситуаціях, позбавлених будь-яких прикрас. Оскільки метою висвітлення у тексті двох виразних проблем українського суспільства - постколоніалізму та фемінізму - є спроба подолати упередження і стереотипи в обох вимірах, сам процес такого вивільнення письменниці метафорично означає як «польові» дослідження. Відтак назву можна інтерпретувати як метафору не теоретичного, часто малоефективного, а передусім практичного досвіду героїні. У цьому контексті протагоністка постає своєрідною дослідницею і водночас піддослідною.

Оскільки абстрактна ідея «поневоленої нації» є когнітивно нестійкою, письменниця надає їй конкретної візуальної форми – підкореного жіночого тіла. Сексуальні епізоди функціонують у романі як символічні ритуали, подекуди наближені до акту жертвопринесення («шрами, порізи, опіки»), у межах яких тіла відтворюють усталені моделі домінування й підлеглості, сформовані історією бездержавності.

У дослідженнях професорки О. Башкирової, знаходимо аналіз особливості тілесної репрезентації в постмодерних текстах, зокрема через осмислення тіла як простору смерті та відродження [6], а також як проблеми репрезентації гендеру. Як зазначає О. Башкирова, дослідження тіла саме в постмодерному тексті є надзвичайно важливим, адже тіло «стає тим художнім модусом, який виявляє “больові точки” постколоніальної свідомості й водночас визначає шляхи її подолання» [8, с. 22]. Дослідниця виокремлює провідні стратегії художнього відтворення людської тілесності, які, на нашу думку, простежуються у романі О. Забужко, зокрема ігрове конструювання тіла-перформансу та відновлення міфологічного образу тіла-мікрокосму [8, с. 22].

Таким чином, тіло постає простором конфлікту, де через механізми тілесного іконотропізму стають видимими приховані травми колективного несвідомого. Радикальна тілесна репрезентація, до якої вдається авторка, виконує функцію заповнення когнітивних лакун у процесі осмислення національної ідентичності. У такий спосіб письменниця пропонує реципієнтові жорстку, проте

принципово відверту оптику: свобода нації починається зі свободи та безпеки навіть одного вразливого жіночого тіла.

Письменниця транслює переконання, що українська культура історично формувалася під впливом патріархальних структур, які маргіналізували жіночий досвід. Тому її головна мета полягає у «поверненні жінці її тіла». Поруч з цим, О. Забужко цілеспрямовано підкреслює протиставлення «жіночого» та «чоловічого», створюючи помітну опозицію між фемінним і маскуліним, тим самим ставлячи під сумнів традиційні суспільні норми та гендерні ієрархії [26].

Авторка порушує згадану проблематику, тому, що розглядає фемінізм як одну з форм свободи у демократичному постколоніальному суспільстві. На її переконання, досягнення цієї свободи можливе через усвідомлення та відновлення власної національної ідентичності, подолання культурних табу, а також боротьбу за право на особистий простір і самовираження [64, с. 48]. Не випадково українська та західна критика трактують «Польові дослідження з українського сексу» як твір, у якому авторка утверджує ідею вільної жінки у вільному суспільстві [67, с. 396].

У цьому контексті передусім важливо звернути увагу на те, що більшість дослідників відносять О. Забужко до характерних представників умовного покоління «вісімдесятників», яке, за визначенням Н. Зборовської, складається з виняткових суб'єктів, адже це «...унікальне покоління <...> несе в собі спадщину симптоматики шістдесятництва та сімдесятництва, загалом виступаючи як перехідний феномен, адже воно онтогенетично сформувалося у 60–70-ті, вперше виявилось у 80-ті, перебудувало себе в 90-х, а на початку XXI століття почало робити підсумки. Така поетапна трансформація позначилася на його психосемантиці та психопоетиці, що проявила колоніальну симптоматику» [67, с. 396].

Таким чином, коли йдеться про руйнування патріархальних установок в постколоніальному українському суспільстві, мається на увазі радше звільнення саме від традиційного імперського патріархату, нав'язаного російським імперіалізмом, а не утвердження принципово нової радикальної матриархальної моделі.

У монографії «Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури» Н. Зборовська чітко виокремлює специфіку української традиційної системи родинних цінностей від російської: «Насправді існували дві протилежні давні моделі патріархату: осілий національний європейський патріархат, заснований на органічній родинній мужній духовності, яка відсилає до десексуалізованого праотця (архетип Бога), і кочовий східний імперський патріархат, що ґрунтується на авторитарній маскулінній завойовницькій силі й відсилає до сексуального потужного праотця (архетип диявола). Саме цей кочовий східний патріархат взято в основу Російської імперії» [67, с. 382].

Уся система взаємин Оксани та Миколи, її бажання повертатися до нього й водночас протистояти чоловікові криється саме в усвідомленні нав'язаного імперського патріархального ладу, якому опирається героїня і якому повністю слідує вихований у таких умовах герой.

Протагоністка у своїх роздумах зрештою формулює меседж, спільний для багатьох українських жінок, які подібним чином зазнали травми постколоніального виховання: *«Ні, хай би хто-небудь усе ж пояснив: якого чорта було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!) – із цією <...> залежністю, закладеною в тіло, як бомба сповільненої дії, з несамотійністю цією, з потребою перетоплюватись на вогку, хляпаву глину, втовчену в поверхню землі»* [62, с. 59]. У цьому фрагменті чітко простежується, як абстрактні категорії залежності, несамотійності та колоніальної підлеглості конструюються через тілесні, візуально впізнавані образи. Залежність репрезентується як «бомба сповільненої дії», що неминуче має спрацювати в тілі української жінки, яке постає як збірне тіло всієї України, а жіноча тілесність є метафорою простору ідеологічного насильства в українському історичному контексті.

Багатьма підтекстами сповнене порівняння жіночого тіла з «вогкою, хляпавою глиною», яке рецептивно пов'язується з утратою автономії та іконотропно структурує уявлення про жіноче існування як примусове підлаштування під зовнішній тиск. Авторські художні увиразнення постають як універсальні моделі узагальненого чоловічого образу, осмислення збереження в

постколоніальному українському просторі рудиментів імперського патріархального ладу, від якого зрештою страждають не лише жінки, а й загалом український соціально-побутовий лад.

Свідоме прагнення деколонізації українського простору констатується як потреба особистої свободи жінки, визначає її буттєві дії, накладається на її орієнтаційну аксіологію. Оксана симпатизує Миколі, адже порівняно з більшістю відомих їй чоловіків він *«був перший український мужчина...кого не треба було вчити української мови»*. Жінка навіть природно бажає народити йому дитину, що вкотре підкреслює не прагнення протагоністки радикально зруйнувати будь-яку гендерну дихотомію, а радше намагання переорієнтувати ці взаємини у бік українського рівноправного ладу: *«...а проте це, либонь, і була, з першої ночі, головна зачаєна думка, підводна течія тої любові: **синочок, Данилко, потайки визначила вона, – вкритий лоскотливим курчачим пушком чолопок, жаб'ячи скорчені ніжки, крихітні пуп'янки пальчиків, ай, Боже ж мій!**»* [62, с. 61].

Внутрішні відчуття любові та бажання жіночого щастя материнства візуально конструюються через дрібні, тактильно насичені деталі уявного тіла немовляти: «курчачий пушок», «жаб'ячи скорчені ніжки», «крихітні пуп'янки пальчиків». Такі ніжні, чуттєві тілесні описи породжують відчуття справжнього щастя, спокою й гармонії та дають змогу повною мірою «побачити» щире бажання Оксани мати дитину, а також усвідомлення цієї можливості саме як небесного дару.

Героїня чітко визначає для себе бажання мати саме сина, що певною мірою вказує на підсвідому когнітивну потребу виховати зрештою чоловіка з українськими традиційними цінностями, якого вона намагалася знайти. Л. Ірігаре підкреслює когнітивну природу звернення феміністичних письменниць саме до бажання мати сина, що криється в потребі доступу до культурних цінностей, які все ще захищені правом лише для чоловіків і тому традиційно залишаються чоловічими [193, с. 102]. Саме це бажання імпліцитно простежується у романі О. Забужко.

Для Миколи, натомість, факт народження дитини був суто біологічною даністю, яка стосувалася виключно жінки: *«— Ти не родила? **В тебе губи пахнуть***

неспитим молоком – от візьму й зроблю тобі дитинку, чуєш? Синочка» [62, с. 20]. Застосування героєм соматичної метафори «губи пахнуть неспитим молоком» чітко демонструє, що тіло жінки в цьому контексті функціонує для нього як матеріальний носій соціальної функції, а не як суб'єкт власного бажання чи автономії. Актуалізується це й у фразі «зроблю тобі дитину», яка наочно відображає вплив постколоніального та патріархального порядку на когнітивні схеми сприйняття сімейних ролей героєм.

У цьому ж епізоді сама Оксана чітко усвідомлює та трактує таке сприйняття сімейних відносин як результат умов зростання героя: *«худий і гострорисий, насторчений вухами й вилицями сільський повоєнний пацанок – батько в таборі, після німецького полону, мати в колгоспі на буряках – стояв із патичком на вигоні...»* [62, с. 20]. Художня деталь «насторчений вухами й вилицями» виконує функцію тілесного іконообразу, який репрезентує специфічний досвід виживання та формування особистості в умовах поствоєнної радянської України.

Соціально-історичні та культурні умови (бідність, відсутність батька, важка праця матері) матеріалізуються в тілі та поведінці героя. Тіло не лише переживає, а й «зберігає» історію травм, що впливає на його когнітивні схеми сприйняття світу в дорослому віці. Відтак письменниця транслює закономірний висновок у вустах понівеченого в концтаборах батька Миколи: «Раби не повинні родити дітей», який відгукується в свідомості Оксани: *«Бо що є рабство, як не інфікованість страхом... А страх убиває любов. А без любові – і діти, і вірші, й картини – все робиться вагітне смертю»* [62, с. 72].

У цьому фрагменті концепти «рабства» та «страху» трансформуються у когнітивну модель тілесної та психоемоційної обмеженості. Страх постає як інфекція, що «убиває любов». Відбувається іконотропне перенесення: емоційна та соціальна реальність абстрактного поневолення стає тілесно та образно доступною через метафору інфекції, тобто через уявлення про зараження, яке вражає як фізичне тіло, так і когнітивні структури.

Важливо, що страх і любов теж подаються не як абстрактні категорії, а переживаються через потенційні тілесні наслідки: *«А без любові – і діти, і вірші, й*

картини – *все робиться вагітне смертю*». Образ вагітності тут метафорично поєднує тілесну та когнітивну площину: без любові тіло та творчість перетворюються на носії руйнівного потенціалу, породжуючи «смерть» замість життя. Таким чином, вагітність як конкретний тілесний стан іконотропізує абстрактну ідею самознищення.

Авторка неодноразово апелює до узагальненого образу народу, який «заблукав» у чужій культурі та чужому світосприйнятті, проте не визнає цього, а намагається інтегрувати такі погляди у власну культурну дійсність: *«...ми були вродливим народом, леді й джентльмени, відкритозорим, дужим і рослявим, самовладно-міцно вкоріненим у землю... А вони потім гинули під Крутами, під Бродами і де там ще...»* [62, с. 73]; *«Красиві діти, у нас мали б бути <...> елітна порода <...> Що правда, то правда: в рабстві народ вироджується, – тлуми, що заповняють київські автобуси, всі оті сутулі, пом'яті лицями чоловіки на жокейськи вивернутих ногах, жінки, поховані під тюленистим коливанням сиром'ясного тіста, молодики з дебільним сміхом і вовчим прикусом, що пруть напролом, не розбираючи дороги ... і дівулі з грубо вималюваними поверх шкіри личинами <...> то наче речі, змайстровані нелюбовно, абияк, на відчипного»* [62, с. 73].

О. Забужко створює іконічний образ «ідеального українського тіла» минулого, що виступає естетизованою проекцією історії, і протиставляє його деградованому тілу сучасності. Історія нації репрезентується через умовну деградацію фізичної привабливості, проте тілесний опис у цьому випадку радше апелює до внутрішнього світосприйняття, що підтверджує ідею про те, що «раби не повинні родити дітей». Через тілесні іконотропи, зокрема «вивернуті ноги», тіло як «сиром'ясне тісто», «вовчий прикус» транслюється глибока концепція політичної поразки нації.

Палітра страждань українців під гнітом московського імперіалізму, які згодом, за свідченням героїні, сама ж нація фактично забула, репрезентується через образ насильства над тілом як акт гвалтування жінки: *«ГУЛАГ – це коли забивають порожню півлітру Тобі поміж ноги – по чім переходять на "Ви". Ми всі –*

таборів...ГУЛАГ – це коли ти голосиш: "Мій смутку, мій падку!" – Й нема кому втямить, в якій це ти мові кричиш...» [62, с. 62]. Візуалізована композиція «півлітра поміж ноги» фіксує конкретну позицію тіла підкореного та приниженого, агресивний акт девіантної поведінки та його прийняття, тож має іконотропні властивості для вираження історичної долі нації. Авторка підкреслює, що незнання та невизнання цієї травми, яка перетікає у сучасне суспільство, у сімейні відносини та міжособистісні стосунки, продовжує підтримувати символічний акт насильства над тілом України.

Поряд із висвітленням глибинних колективних травм, О. Забужко на цьому тлі інтегрує індивідуальні переживання героїв у особливі іконотропні форми, які водночас залишаються зосередженими на гендерних і стереотипних уявленнях. У цьому контексті О. Забужко використовує особливий стиль письма, який можна визначити як «мову тіла». Протягом усього роману протагоністка неодноразово звертає увагу на своє тіло – красиве, стражденне, тіло, що прагне задоволення.

Письменниця зображує людський корпус не лише як фізичну оболонку, а й як символ існування, на якому «відображаються» характери, проявляються гендерні ролі та через яке формується система взаємодії у соціумі. Узагальнюючи, тіло постає метафорою сучасної культурної дійсності. Нерідко О. Забужко звертається до сучасних тілесних канонів, іронізуючи над ними та деконструюючи усталені ідеали «чоловічого» й «жіночого».

Трактування тілесності у романі перегукується з теоретичними підходами Ж. Бодріяра, для якого тіло, як і все, що його оточує, перетворюється на «копію копій», утрачаючи зв'язок із первинною реальністю, чи П. Бурд'є, який трактує тілесність як своєрідний «габітус» – культурно сформоване тіло, на якому заковано досвід перебування індивіда в певному соціальному середовищі. Протагоністка послідовно протиставляє себе нав'язаному ідеалу: *«в тебе були чудесні ноги, всі діорівські-сен-лоранівські модельки на своїх жердинах мали б на вид таких ніг негайно піти й утопитися»* [62, с. 12]. Культурний контекст сучасної дійсності, що тяжіє до симулятивності, письменниця метафорично передає через узагальнений образ «діорівських-сен-лоранівських модельок». Метафора

«жердин» позбавляє модельні тіла плоти, крові й життєвості: вони постають не як реальні жінки, а як декоративні елементи симулятивної візуальної культури. Відбувається соматична редукція, за якої живе тіло трансформується в неживий, функціональний об'єкт.

Цій симулятивній реальності героїня виразно протиставляє власну тілесність – тіло, наповнене м'язами, енергією, здатністю рухатися й відчувати. Краса в такій оптиці визначається не відповідністю зовнішньому канону, а потенцією до життя. Симулякр модельного тіла відомих кутюр'є постає як ікона втрати сенсу й існує поза конкуренцією з реальністю. Письменниця вдається до інверсійних переглядів соціально асимілятивної моди як вияву тілесної мови, що неодноразово використовує й у інших своїх текстах. Якщо індустрія моди зазвичай змушує реальних жінок відчувати сором за власне тіло, проголошуючи нормативність модельної тілесності, то О. Забужко радикально змінює цю перспективу: її героїня дивиться на моделі не знизу вгору, а згори вниз, з іронією, жалем і зневагою.

Письменниця десакралізує не лише культурні іконообрази жіночої тілесності, а й звертається до проблематики штучно сконструйованої маскулінності. Це виразно простежується в іронічному описі чоловічого образу: *«...а він з місця замкнувся, виставивши **насторч** **оте своє небезпечно розвинене, куди там псевдомужнім голлівудівським сперматозаврам, підборіддя...**»* [62, с. 36]. Підборіддя в цьому фрагменті перестає бути лише анатомічною деталлю обличчя й набуває символічного статусу іконотропа сили, рішучості та «мужності», активно тиражованих сучасною візуальною культурою. Натомість письменниця викриває його симулятивну природу, апелюючи до кінематографа як простору штучного відтворення тілесних канонів та ідеалів, де актори змушені відповідати нормативним моделям маскулінності, а демонстрована «мужність» функціонує як перформанс – гра на камеру, позбавлена автентичного тілесного досвіду.

У контексті нашого дослідження доцільно детальніше проаналізувати спосіб нарації в романі. Так, О. Забужко використовує прийом дзеркальності, описаний Т. Гундоровою. Такий вибір наративної перспективи видається цілком

вмотивованим і може бути прочитаний як свідомо полеміка з тривалою літературною традицією, у межах якої жіночий досвід репрезентувався з позиції чоловічого голосу. Якщо раніше жінка поставала об'єктом чоловічого погляду, то в цьому тексті вона споглядає себе безпосередньо, немов у дзеркалі. Саме героїня стає суб'єктом мовлення та рефлексії, що символічно повертає їй право на власну тілесність і досвід. Більше того, крізь оптику протагоністки конструюється й образ чоловіка.

Тілесна метафорика виступає домінантним засобом відображення внутрішнього світу героїні. Про її емоційний стан та переживання промовляє її тіло: *«Замахалась ти, "золотце". Ох, замахалась. Зовсім до ручки дійшла – третій місяць у м'язах **трем** не вищує, вранці, прокидаючись (а надто тепер, коли прокидаєшся – сама), перше, що відчуваєш, – своє **прискорене серцебиття**, якого нічим не заспати...»* [62, с. 7]. Раніше, у моменти щастя, героїня відчувала гармонію зі своїм тілом. Нині ж воно пробуджує у неї огиду та неприйняття, адже відображає її внутрішню порожнечу та страждання: *«...це зараз ти вже другий місяць не вилазиш із штанів, бо **литки розцяцьковано, як мапу**, архіпелагом різнотонних, червонястих і брунатних, лускатих і злущених плям – **шрами, порізи, опіки**, навіч представлена історія дев'ятимісячної (атож, дев'ятимісячної!!!) *tad love*, із якої вийшла – правдива *tadness*...»* [62, с. 8].

Тіло фактично перетворюється на іконічний знак – соматосенсорну «мапу». Шрами та опіки перестають бути лише біологічними ушкодженнями, вони набувають статусу знаків, що фіксують хронологію пережитих стосунків. Тіло іконізується як документ, що підтверджує страждання. Концепт «соматичної мапи» активує когнітивний механізм просторового сприйняття часу, адже героїня «читає» своє тіло.

Оксана свідомо співвідносить свій психоемоційний стан із фізичним тілом, усвідомлюючи, що воно біологічно переживає ті самі страждання, що й психоемоційність: *«...мені нелегко про все це говорити, до того ж я дійсно тяжко недужа, моє **зацьковане, виголодніле**, а коли не бавитися **евфемізмами**, так і **просто згвалтоване тіло** третій місяць невгає в дрібненькому нутрянному*

дрожі, особливо жаскому – до млости!» [62, с. 27]. Спийняття таких фрагментів потребує внутрішнього реконструювання візуальності страждання. Письменниця увиразнює семіотику «тіла, що говорить», підкреслюючи неможливість вербально відтворити драму психоемоційності. Натомість соматична метафора «згвалтованого тіла» функціонує не лише як опис травматичної події, а й як когнітивний маркер, який змушує читача підсвідомо резонувати меморативний досвід у власній уяві.

Зрештою, у концепті «тіло» увиразнюються метафізичні втілення втрати та проминальності часу: *«Леді й джентльмени, жаль за власним, з дня на день марнованим тілом – це почуття, знайоме хіба ГУЛАГівським в'язням: вечорами у ванні я розглядаю перед дзеркалом... свої груди, досі такі незмінно кулясто-пружні, визивно насторчені пипками врзнобіч <...> цієї осені вони вперше охляли, недвозначно посунулися долі, наводячи на гадку про перестояне сире тісто...»* [62, с. 29]. Тілесний іконотроп «кулясто-пружні груди» трансформується в образ «сирого тіста», що створює відчуття руйнації та вікової зміни. Так художній наратор окреслює поразку в стосунках з власним тілом, залежність від фізіологічних змін та спровоковану цим відмовиву від власних ідеалів.

О. Забужко інтегрує до тексту елементи лірики та прози, формуючи простір для усвідомлення прихованих смислів. Це зреалізовано у гендерному розрізненні функційних ролей персонажів: у чуттєвій, багатовимірній, іноді нелогічній, подібній до поезії письменниці та водночас у більш прямому, очевидному, але не менш глибокому у творчому переживанні художнику.

Протагоністка часто перетворює власні переживання на поетичні ряди, а межа між прозовим викладом і лірикою виявляється такою ж розмитою, як і поділ на «чоловіче» та «жіноче» в персонажах О. Зпбужко. Незважаючи на виразну чуттєвість, героїня іноді постає агресивною та провокативною, свідомо кидаючи виклик своєму партнерові, ніби суперечить нав'язаній «жіночій» піддатливості: *«в Америці блатне бабисько навчилося лаятись по-анлійському, особливо гарно вдавалося йому "Шшіт!" – котяче шипіння з дугасто вигнутою спиною <...> взагалі, з тим чоловіком саме ця, відьомськи розчіхрана, з нездорово блискучими*

очима й зубами <...> раз у раз вихоплювалася на передній план, замашисто трощачи крихкий посуд незаповнених сподіванок...» [62, с. 6]. О. Забужко гротескно конструює образ героїні через гру слів і використання іконічних символів, змальовуюючи її як бунтарку. Лайливе слово «Шшіт!» завдяки фонетичній співзвучності сприймається перцептивно як «котяче шипіння», що дозволяє реципієнту інтуїтивно осмислити поведінку жінки через зрозумілий символ – «кіт з дугоподібно вигнутою спиною».

Завдяки професійним особливостям персонажів письменниця також реалізує ідею, що мистецтво на побутовому рівні переважно сприймається не як джерело естетичного досвіду та розвитку, а скоріше як форма буденної розваги: *«...увечері, в самому розповні фестивальної програми, в густих випарах поту й алкоголю, куди ти зійшла з естради, відчитавши своє – два вірші, два холерно добрі вірші просто в нетверезий гул злитих в одне довкружене блимання жовтоплямних фізій, точніше, поверх нього – тримаючись за звук власного, ні на що не вважаючого, тільки словам підвладного голосу, прилюдний оргазм...»* [62, с. 10]. Набір тілесно маркованих іконотропів – «густі випари поту», «злиті в одне жовтоплямне фізіє» – створює виразну візуальну, майже сюрреалістичну картину, яка виражає сучасну версію інтерпретації теми митець і натовп.

Всі тіла зливаються воедино у контексті їхньої нездатності усвідомлення мистецтва як цінності, і, зрештою, усвідомлення жінки-авторки як унікального таланту. Тілесний образ «привселюдного оргазму» підкреслює самотність і покинутість героїні перед публікою, яка, не розуміючи змісту віршів, споглядала лише поверхневу картинку. Для читача ж акцент зміщується на значущість поезії: текст концентрує увагу на переході від загального хаосу («нетверезий гул») до вузького променя власного голосу. Тілесна метафора «тримання за звук» створює візуалізацію порятунку у хаотичному середовищі. Це певною мірою на мікрорівні відтворює ситуацію, у якій жінка часто залишається «покинутою» зі своїми потребами в суспільстві, не здатному цінувати жіночу суб'єктивність.

На протипагу творчості Оксани, мистецтво чоловіка відтворює іншу реальність, цілком зрозумілу масовій аудиторії, але геть неприйнятну для жінки:

«...дивись, манюня, це – любов. Любов виглядала так: «манюня», цебто досить умовна гола кобіта, лежала на постелі... і грала на скрипочку...низ живота їй цнотливо затуляв розпластаний, густо заштрихований котик – ну, з котиком усе було ясно, котиком був він сам...» [62, с. 68]. Споглядаючи картину, жінка усвідомлює себе як символічний прототип зображеної фігури. Проте ця перспектива не приносить їй задоволення, оскільки витончену жіночу постать чоловік трансформував у «умовну кобіту». Окрім того, образ «котика», який символізує чоловіка, перекриває лоно жінки, транслюючи контроль над її сексуальністю навіть у мистецькому творі.

Відтак через поезію вона транслює особисте відчуття внутрішніх суперечностей, спричинене усвідомленням соціальних обмежень, що накладаються на неї як жінку: *«Ти жінка. В цім твоя межа./ Твій місяць спить, як срібна блешня./ Як прянощ з кінчика ножа,/ У кров утрушено залежність»* [62, с. 14].

Відчуття гендерної зумовленості проявляється як у ліричних вкрапленнях, так і в рефлексіях героїні: *«...і знову був той лиховісний незмигний погляд, немов щось інше дивилося крізь його різко обведені запаленими повіками очі, як крізь прорізи маски, – якби ти була мужиком, я б тобі зараз ввалив!» Дуже мило з твого боку, коханий, – мені й самій часом ох як шкода, що я – не мужик»* [62, с. 14]. Нав'язана «чоловіча» поведінка деконструюється, і герой постає у вигляді втілення «токсичної маскулінності», що зводиться до агресивних тілесних знаків.

Вагомою тут є реакція Оксани (*«Дуже мило з твого боку, коханий»*), яка функціонує як яскраво виражена іронія, що миттєво руйнує пафос чоловічої сили. Як наслідок, нетиповий герой постає під тиском усталених культурних норм та пострадянської моделі виховання, які обмежують його здатність адекватно сприймати багатовимірність емоційної сфери Оксани. Соціальні очікування щодо чоловіка у ролі «мачо» спотворюють взаємне сприйняття персонажів. На рівні інтимних стосунків роман демонструє напружені та проблематичні взаємини між письменницею і художником, які особливо гостро переживає героїня. У ширшому соціокультурному контексті твір відображає прагнення чоловіка відповідати

стереотипному образу, його небажання та нездатність любити щиро, по-людськи, а не за формулою «чоловічого» досвіду.

На прикладі роману О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу», можна стверджувати, що сучасна література транлює зміну векторів репрезентації «чоловічого» та «жіночого», ставлячи під сумнів традиційні біологічні уявлення про їхню сталу природу. У романі О. Забужко тіло постає не лише як фізична оболонка, а як символ буття – семіотичний простір, на якому «виписано» маркери успадкованих історичних травм та створених догм сучасної культури, загалом, воно стає основою для відображення характерів, проявлення гендерних ролей та системи міжособистісних взаємин. Цей аспект особливо виразно простежується у стосунках героїв «Польових досліджень...», де тілесність стає ключовим інструментом самопізнання, опору та артикулювання гендерної суб'єктності. Таким чином, феномен тілесного іконотропізму в романі реалізується через зміщення акценту з тіла як пасивного об'єкта (традиційний патріархальний «іконообраз») на тіло як активний суб'єкт мовлення та історії. Водночас тілесні переживання героїні функціонують як проекція національної травми, перетворюючи індивідуальну фізіологію на культурний знак, через який прочитується історія нації.

2.2. Іконотропні асиміляції: тілесні відзеркалення у координатах часу в романі Оксани Забужко «Музей покинутих секретів»

Роман-епопея О. Забужко «Музей покинутих секретів» є одним із небагатьох сучасних українських романів, що здійснює масштабну реконструкцію складного та травматичного періоду в історії України. Твір охоплює життя трьох поколінь і простягається в часовому вимірі майже на шістьдесят років – від початку осені 1943 року до весни 2004 року. У романі послідовно відтворено добу бойових дій УПА та сталінську репресивну політику, період шістдесятництва, часи перебудови, становлення незалежності України й конфліктні 1990-ті роки.

Дослідниця Т. Гребенюк, зосереджуючись на вивченні візуального екфразису як засобу організації літературного твору, відзначає виняткову наповненість роману «Музей покинутих секретів» описами візуального мистецтва, живописанням словом: «подекуди імпліцитно, подекуди відкрито в тексті роману стверджується примат візуального, особливе значення зображальних мистецтв» [48, с. 96]. Така сентенція підкреслює виняткову роль іконотропних зосереджень у канві роману О. Забужко.

Важливою особливістю твору в контексті нашого дослідження є також спосіб репрезентації історії: історичні події та постаті постають не як абстрактний фон, а як жива, чуттєво відчутна реальність. Герої минулого, вплетені в наратив поруч із сучасниками, сприймаються реципієнтом як тілесно присутні, а разом із ними стає відчутною й сама епоха з її досвідом, травмами та буденністю. Таке переконливе відтворення чуттєвих деталей минулого можливе завдяки створенню в романі своєрідних «асимільованих тіл», які репрезентують реальні тіла історії та зафіксовані в них переживання персонажів, що залишилися в минулому.

Матеріальні знаки – речі, поверхні, фотографії, будівлі, – функціонують у тексті не як пасивні об'єкти предметного світу, а як активні архіви пам'яті та смислотворення, адже всі вони зберігають в собі експліцитні та імпліцитні сліди тілесності. У романі виразно представлене іконічне метафоризування матеріальної культури як соматичної, що відображається у назві «Музей ...» – етимологічно у давньогрецькій мові – «дім Муз». Лексема «секрет» тут функціонує на кількох рівнях: у прямому значенні як приховані й раніше невідомі деталі життя минулих поколінь родин Гоцинських, Довганів-Ватаманюків, Матусевичів, Бухалових, а також як алюзія на традиційну дитячу гру дівчаток – «секрети», яка, попри зовнішню інтерактивну форму, має в своїй основі травматичну історію виникнення.

Саме «секрет» як дитяча гра і водночас як метафора колективної історичної та національної таємниці постає найвиразнішою іконотропною деталлю роману. Вона формує для масштабного за обсягом тексту єдину структуру малюнкового зображення, що функціонує як своєрідний гіпертекст: з одного боку, відсилає до

окремих фрагментів роману, з іншого – поєднує їх у цілісну смислову конфігурацію. Важливу роль у формуванні візуальних ефектів відіграє структурна організація роману, вибудована за принципом послідовного проходження залів музею. Така композиційна модель актуалізує ідею споглядання як пізнавальної практики, поєднаної з постійним рухом уперед. Унаслідок цього історичні та приватні події, пов'язані з долями персонажів, репрезентуються не лінійно, а дедуктивно: окремі візуальні образи функціонують як смислові маркери, що ініціюють аналітичне осмислення та реконструкцію прихованих за ними наративних фрагментів. Такий принцип організації тексту формує у реципієнта когнітивну настанову на активне інтерпретування й безперервне пізнання, спрямоване на вибудовування цілісної картини подієвого та смислового рівнів роману.

Шлях гри в тексті простежується саме через іконічні фрагменти, які вловлюються реципієнтом і перетікають один за одним, подібно до фотокадрів, формуючи безперервний ланцюг когнітивно закоріненої історичної пам'яті. Спершу читач знайомиться із сучасною позитивною інтерпретацією гри. У тексті детально описано сам процес створення «секрета»: *«А тепер прикинь-но – з чого складався “секрет”? Видлубувалася в землі ямка, вистелялася, щоб блищало, обгортковою сухозліткою від шоколадки... На такому блискучому, срібному або золотому тлі викладалась, пам'ятаєш, аплікація – зі скалок, з друзок, з усякого дрібного мотлоху, який валяється під ногами, аби тільки яскравий був: з цукеркових фантиків, кольорових шкелець, намистин, гудзиків...»* [65, с. 32]. Важливим у цьому описі є акцент на яскравому візуальному ефекті – «щоб блищало». Ця деталь є принциповою, адже формує виразний зоровий образ, який легко закарбовується в пам'яті та створює стійкі асоціації з грою.

«Секрет» не пояснюється, що є звичним для читача, а показується, і саме через іконічну подібність візуального образу до пізнішого сакрального артефакту він починає функціонувати як носій історичної пам'яті. Надалі саме мотив блиску акумулює в собі прихований трагізм українського досвіду, що поступово розкривається в романі. Такий візуальний знак формує стійкий когнітивний фокус,

навколо якого вибудовується цілісний ментальний образ, оскільки реципієнт реконструює в уяві чітку візуальну модель, що легко запам'ятовується й надалі актуалізується під час появи споріднених образів у тексті. Це є особливо важливим у контексті значного обсягу роману, адже саме такий когнітивно закорінений малюнок «секрету» дає змогу несвідомо утримувати єдину фабульну лінію впродовж усього твору, який вибудований за принципом ризоми, має численні сюжетні відгалуження та характеризується частими змінами часопросторової організації.

Вагомого значення набувають функційні деталі гри: *«головна функція “секрета” полягала не стільки в тому, щоб бути гарним, скільки в тому, що, крім його творців <...> крім двох-трьох подружок, які його робили, більше ніхто про нього знати не мав права, так що й хвалитись його красою не було перед ким – конспірація зберігалась якнайсуворіша! <...> Це такий був ніби ритуал довічної дружби, якогось дівчачого таємного посестринства...»* [65, с. 33].

У тексті не одразу розкривається семантичне конкретизування концепту «секрет», однак сам процес його створення спрямовує до розуміння глибокого культурного контексту цієї гри. Для дівчаток «сховок» постає матеріалізованим виявом абстрактного поняття дружби: вони не просто приховують естетично привабливий об'єкт, а тілесно й просторово фіксують власний міжособистісний зв'язок. Фізична цілісність «секрету» метафорично корелює з уявленням про цілісність і непорушність дружби. Водночас сам принцип існування «секрету» не відповідає типовим моделям дитячої рецепції, адже його цінність полягає не в публічній демонстративності, характерній для дитячого мислення, а, навпаки, в прихованості від «чужих». Візуальний доступ до об'єкта істини надається лише обраним, що актуалізує значущість не так речі, як ритуалу його спільного створення й збереження. Згадка про «двох-трьох подружок» передбачає тісну фізичну близькість, формуючи первинну соматичну єдність. У такий спосіб у тексті вибудовується когнітивна метафора «секрету» не як звичайної таємниці, а як символу спільності та екзистенційного зв'язку.

Згодом художній наратив розкриває історичне походження гри: *«ця гра колись напочатку, як тільки виникла, імітувала не що інше, як закопування ікон»* [65, с. 35]. Водночас уточнюється й походження самої естетики блиску: *«взагалі таке тло, блискуче і з поглибленою перспективою, це принцип лубкової ікони, пізньої, мануфактурної вже, десь із кінця дев'ятнадцятого століття починаючи, – по селах і досі такі можна надібати...»* [65, с. 33]. Не менш важливою є ідея суворого дотримання таємниці, що пов'язується з історичним контекстом колективізації: *«“продотряди” ж вимітали з хат не тільки харчові запаси чи цінне майно – кожухи, там, полотно зі скрині, або що...**Безперечним криміналом були образи на стінах** – їх або нищили на місці, або забирали, котрі коштовніші...**Так що завбачливіші просто закопували свої образи в потайному місці, і це мусило бути цілком масове явище - от звідси й “секрет”**<...> **Ось це й зафіксувала дитяча пам'ять...**»* [65, с. 35].

Яскравий блиск фантиків і скелець поступово трансформується у візуальний образ блискучої лубкової ікони. Саме ці візуальні маркери формують цілісне смислове тло твору, до якого реципієнт підсвідомо неодноразово повертається. Принциповим є те, що історичне походження цієї гри виявляється забутим: первісно трагічний досвід редукується до невинної дитячої забави. Відтак «розкопування» секретів і поступове розкодування іконотропних деталей постають одним із провідних лейтмотивів роману: *«..як вони всі й далі лежать там, у землі. Всі наші запечатані дружби, сльози, клятви...Наші маленькі життя, накриті скельцями, – як експонати у мамі в музеї. Такий величезний музей покинутих "секретів". А люди по ньому ходять – і навіть не здогадуються, що він там, у них під ногами...»* [65, с. 270]. Такий спосіб нарації транслює в романі свідому відмову від прямого історичного опису, на користь багатозарової, іконічної моделі, у якій читач активує власне уявлення та досвід для реконструкції смислу. Це спонукає зануритися у «секрет», відчутти себе його носієм і сформуванню необхідний для рецепції роману емоційний фон. Візуалізування в романі має свою історіософську логіку, воно розгортається із суб'єктної перспективи та включає

тіло як чуттєвий рецептор (дотик, запах, біль, сором, насолоду) у розкодування захованих знаків пам'яті.

Загалом «секрет» набуває ознак архетипності (ікона під землею як захований маркер пам'яті, сорому і виживання), постає як матеріалізоване втілення історії, абстрактної й малодоступної для сучасного покоління, адже вона витіснена з колективної пам'яті, хоча є актуальною для сьогодення. Тут ікона функціонує не лише як релігійний предмет, а як візуально-тілесний вузол історії. Апелюючи до конкретної фізичної дії, авторка демонструє, як людські сльози, клятви, людські долі виявляються «запечатаними» та похованими під ногами, важливі захисні сакральні образи сховані та недосяжні.

Така образність формує ефект «живого трупа»: минуле постає не мертвим, а радше живцем похованим – воно продовжує існувати під шаром ґрунту. Натомість сучасне, попри свою фізичну активність – «ходить», постає як омертвіле в екзистенційному сенсі, оскільки виявляється збайдужілим до минулого та профанним: «навіть не здогадуються, що він там, у них під ногами». У цьому контексті в реципієнта виникає когнітивний дисонанс, адже письменниця свідомо руйнує усталену концептуальну схему, описану Дж. Лакоффом і М. Джонсоном, згідно з якою «верх» асоціюється з позитивним (як ближчим до неба), а «низ» – з негативним. У художньому світі тексту ця опозиція обертається: саме «низ» акумулює смислову й емоційну напругу, тоді як «верх» виявляється спустошеним. Така інверсія посилює емоційний вплив і розширює спектр психореакцій.

Показовим є й той факт, що цей «секрет» несвідомо зберігається в тілі українських дівчаток, адже передається саме по жіночій лінії: бабусі були змушені закопувати ікони, а дівчатка підсвідомо відтворюють цю дію у формі гри. Авторка вибудовує шлях перетікання цього «секрету» по жіночій лінії, акцентуючи на спадковості досвіду. Важливою є сама дія створення «секрета»: «видлубування ямки», «викладання аплікації». Це не просто технічні рухи, а тілесно закорінені жести, які відтворюють архетипну практику приховування і збереження «секрету». Тіло дівчат тут виступає медіатором пам'яті: воно «знає», що і як робити, ще до раціонального усвідомлення сенсу дії. Таким чином, іконотропний образ

формується не лише в зоровому вимірі, а й у кінестетичному, де тілесний досвід стає носієм смислу. Така концепція актуалізує закоріненість історичних подій у тілі українців.

Специфіка «секрету» демонструє механізм іконотропізму, описаний Е. Спольскі, за якого первинні значення образу втрачаються або стають недоступними для безпосереднього прочитання, проте не зникають остаточно. Образ зазнає неминучої інтерпретації: він зберігається на рівні форми (акт закопування «секрету»), однак його семантичне наповнення трансформується відповідно до сучасного культурного контексту («секрет» – акт дружби чи єдності).

Упродовж роману О. Забужко неодноразово наголошує на тому, що історія не зникає, особливо її травматичні виміри: вони глибоко вкорінюються в тілі й спонукають сучасні покоління діяти інколи несвідомо, проте закономірно з історичної перспективи. Як приклад цього можна навести кохання Дарини та Адріана. Герої поринають у минуле своїх предків настільки, що Адріанові починають снитися «чужі», деталізовані сни, які спонукають їх замислитися над походженням їхнього кохання: *«Музей покинутих секретів – гарно. Мені подобається. Я, здається, якось безтолково розказала... Ні, я зрозумів. Ти хочеш сказати, що ми з тобою разом через те, що випадково відкопали чийсь чужу любов. Як отой “секрет”, покинутий власниками»* [65, с. 270]. Тіло героїв, як і їхнє кохання, перестає відчуватися приватним. Вони ніби народжені для того, щоб реконструювати трагічну історію життя тітки Гельці та її коханого – воїна УПА, а їхня любов передається героям у спадок.

Це певним чином відтворює ідею трансляції асимільованих тіл персонажів, адже сюжет побудований так, що досвід минулого не відтворюється як зовнішня історія, а впливає на тіло й психіку сучасного героя, стаючи частиною його внутрішньої фізіологічної та когнітивної структури. Цікаво, що це «чуже» кохання транслюється через відомий рецепієнтові мотив «секрету», який відтворює знайому іконічну структуру й провокує виникнення схожих відчуттів, реалізуючи постмодерну стратегію багатосарової реконструкції смислу.

Поруч із згаданим «секретом» роман насичений й іншими матеріальними деталями та речами, які відтворюють цілісний тілесний образ героїв. Для усвідомлення значущості цих деталей необхідно звернутися до осмислення проблеми споживання В. Шивельбуша, зокрема до його праці «Речі і люди», де дослідник не стільки критикує споживання (на відміну від Ж. Бодрієра), скільки усвідомлює його як результат тривалої культурної та інтелектуальної еволюції, що бере початок у давнину та має забуті закономірні передумови.

Для В. Шивельбуша речі не є пасивними матеріальними об'єктами: вони наділені історією, культурною символікою та здатністю акумулювати риси своїх користувачів. Те, як суспільство поводить себе з речами, свідчить про спільні уявлення, цінності та «колективну тілесність». Для глибшого осмислення ролі речей дослідник звертається до античних уявлень про природу матеріального світу, репрезентованих ідеями атомістів.

Атомістична традиція, попри трактування речей як механічних сукупностей атомів («дошів атомів»), мислила їх за аналогією з тілом – як чітко окресленим вмістищем зі «шкірою» як межею між внутрішнім і зовнішнім. У межах давньої анатомії шкіра розумілася не лише як оболонка, а й як активний орган «живлення», що функціонує через «рогої» – своєрідні «малі роти» (у порівнянні дослідника), які поглинають елементи зовнішнього світу. Відтак «частинки», потрапляючи всередину через канали, забезпечують процес живлення і, відповідно, асиміляції: «Кожна річ, що віддає часточки зі своєї поверхні шляхом *aporrhoe* (витікання (давньогр.)), водночас отримує часточки, що відділилися від інших речей. Якщо продумати його до кінця, то будь-які відносини між речами – як живими, так і неживими – між собою та із зовнішнім світом (котрий, урешті, не що інше, як сукупність речей) являють собою взаємне віддавання і приймання їхніх *aporrhoilai*» [143, с. 49].

У своїх теоретичних розвідках В. Шивельбуш звертається до концептуальних положень А. Мюллера – мислителя романтичної економії, який критично переосмислює модерну модель власності як правового контролю та механізму відчуження, пропонуючи натомість бачення цілісного зв'язку між

людиною і речами. У цій парадигмі християнська ідея любові виходить за межі суто соціальних відносин і охоплює сферу матеріального, внаслідок чого речі втрачають статус нейтральних і безмовних предметів.

У межах виробничих процесів і повсякденного користування відбувається взаємодія між людиною та річчю: сировина, знаряддя праці й людська вправність поєднуються, породжуючи нову, спільно сформовану реальність. Предмет поступово вбирає індивідуальні риси свого власника, перетворюючись на своєрідне предметне віддзеркалення людини, тоді як сама людина тілесно й екзистенційно інтегрує цю річ у власний життєвий простір. У такій перспективі власність мислиться не як односторонній акт привласнення, а як взаємна залученість і співбуття [143, с. 49].

Саме через дбайливу практику користування предмети асимілюються людиною, водночас сама людина формується під впливом речей, що постійно супроводжують її у щоденному досвіді. У результаті постає органічна єдність, у якій людське та матеріальне перестають бути антагоністичними полюсами й постають як взаємопов'язані складники спільного простору відповідальності та любові [143, с. 15]. У цьому сенсі предмети виявляються не менш тілесними, ніж сама людина: вони «живуть», змінюються, старіють і вбирають сліди часу.

Схожі проявлення спостерігаємо у романі О. Забужко, і найяскравіше в образі сучасного антиквара Адріана: *«Предмети люблю, оце правда. Люблю речі, створені людськими руками <...> Коли я відкручую накривку старого годинника, розклавши на підстелену бархотку, як колись дзядзьо, крихітні, досконалі, мов живі істоти, цвяшки, й бачу дбайливо примощений усередині, наче в гніздечку, розумний механізм <...> ці речі ще живі, вони дихають <...> я й далі люблю цю колись приручену іншими матерію, в якій іще можна пізнати згорнуту траєкторію чужої думки...»* [65, с. 200]. Саме речі стають іконами людей минулого, адже в них навіки зберігаються їхні тілесні сліди: «дбайливо примощений усередині», «згорнута траєкторія чужої думки». Речі, в які люди вклали свою любов, видаються чуттєвому Адріанові «живішими» за сучасний світ.

Предмет набуває «душі» (дихає), оскільки зберігає вкладену в нього енергію майстра: *«Господи! <...> якщо в моєму житті є якась правда, то вона в тому, що я їх не зрадив – нікого з армії тих безіменних майстрів, котрі з мурашиною впертістю, тихою сапою перетворювали світ і передали мені його таким, який я ще застав. Моя крамничка – це насправді мій спосіб той світ хоч трохи затримати, всупереч лавині»* [65, с. 200]. Абстрактні категорії вірності традиціям і збереження історії матеріалізуються в конкретному, осяжному образі «крамнички». Герой не лише репрезентує минуле як об'єкт пам'яті, а й активно його оберігає, вступаючи в символічну війну, що концептуально увиразнюється метафорою «армія безіменних», яка актуалізує мотиви опору та колективної боротьби.

Окремої уваги в цьому контексті заслуговує роль митця, який чи не найвиразніше репрезентує ідею «залишення» після себе власного тіла у творі. Художній витвір постає формою тривання суб'єкта, своєрідною «шкірою», що продовжує взаємодіяти зі світом у часі. Образ загиблої художниці Влади Матусевич іконотропізується для реципієнта через її картини, і зрештою саме вони пророкують її смерть: *«Тут навіч представлено готову драму, складену з усіх тих клаптикових свідчень, на які звичайно не звертаєш уваги...розбиті окуляри, квитанції, митні декларації, фото чоловіка й дитини в записнику, пудрениця з тріснутим дзеркальцем, і ці жахливі криваві мазки поверх...»* [65, с. 37]. У картині «Вміст жіночої сумочки» через особисті речі героїні транслюється її цілісний індивідуальний образ. Сумочка функціонує як «зовнішня пам'ять», що передає ідентичність загиблої жінки точніше й повніше, ніж вербальні свідчення. Важливо, що ця картина не лише відтворює образ загиблої, а й певною мірою цинічно впорядковує хаотичність самої трагедії, адже смерть постає естетичним об'єктом, призначеним для споглядання.

Окремої уваги заслуговує те, що О. Забужко вкотре у своїй прозі вибудовує образ жінки-інтелігентки – талановитої та самобутньої. Якщо в «Польових дослідженнях...» це письменниця Оксана, то тут з'являється талановита художниця. Дослідниця І. Девдюк, аналізуючи роман О. Кобилянської «Valse

melancolique» у парадигмі гендерних студій, підкреслює вагому роль у феміністичному письмі появи образу жінки-художниці - розумної, творчої та самодостатньої. Жінка-художниця не просто реалізована, а й акцентовано чуттєва, що підкреслює унікальну природу її рецепції довколишньої дійсності [171, с. 229].

Ця образна домінанта вибудовує окрему сюжетну лінію. Загалом образ Влади Матусевич, як і її картини, стає яскравим, візуально насиченим епізодом роману. Поява героїні є короткою трансляцією історії відомої, але внутрішньо самотньої жінки. Досліджуючи картини загиблої художниці, О. Забужко намагається досягнути внутрішній світ жінки, який, очевидно, не вдалося пізнати нікому, попри її постійне перебування в центрі уваги. Тож попри детективну розгадку широкої сюжетної лінії – кохання Адріана та Гелі, – письменниця досліджує ще й долю однієї яскравої жінки, чим укотре повертає свою творчість у площину гендерної проблематики. Опис картини в цьому випадку транслює уривчасте, примітивне сприйняття жіночої перспективи, що зводиться до окремих декорацій її життя – «окуляри, квитанції, митні декларації».

Ідею особистих речей як іконотропів людського тіла простежуємо й в епізодах, присвячених реконструкції досвіду жертв радянської системи, де матеріальні об'єкти, залишені після людей, функціонують як тілесно марковані сліди їхньої присутності та пам'яті пережитого. Яскравим прикладом цього є ретрансляція образу батька головної героїні.

У більшості спогадів Дарини батько постає вже понівеченим радянською системою, яка безпідставно ув'язнила його до психіатричної лікарні, де, зрозуміло, могли лише нищити свідому людину: *«В ту мить я зрозуміла, що, властиво, не знаю свого батька: він помер, коли мені ледве сповнилося сімнадцять <...> я запам'ятала, коли ми з мамою приїздили до Дніпродзержинська на дозволене, нарешті, побачення, і з-під халата вихудлі, жовті маслакуваті ноги з настовбурченими п'ятами, схожі на курячі лапи, вистромлені з авоськи, – все це вкупі з застояним солодкавим духом чи то сечі, чи немитого тіла й загальмованим помутнілим поглядом (очні яблука без краплі блиску, прив'ялі, як у старого діда: наслідок обезводнення)»* [65, с. 14-15].

Такі деталізовані, майже фотографічні описи тіла – «вихудлі, жовті маслакуваті ноги», «настовбурчені п'яти», «помутнілий погляд» – провокують усвідомлення внутрішньої огиди героїні та навіть часткового зречення саме такого образу батька. Ця огида переплітається з відразою до самої себе, адже дівчина прагне мати у своїй уяві зовсім інший, цілісний і живий батьківський образ, а також із огидою до системи, яка спричинила таку тілесну деформацію.

Так, зокрема, метафора «курячих лап» створює іконічну алюзію на його тогочасне існування, у якому колись здорове людське тіло редукується до напівтваринного стану, фіксуючи межу між життям як людським буттям і біологічним виживанням. Вагомими є й описи запаху, що активують несвідомі перцептивні реакції реципієнта та змушують його переживати цю «огиду» разом із героїнею. Батькове тіло закономірно зазнає асиміляції, зберігаючи в собі всю жорстокість радянського режиму: воно перестає бути його власним тілом. Його тіло як суб'єкта виявляється символічно мертвим, натомість постає тіло як іконотроп тиранічної системи, яке змушена побачити Дарина. Саме тому героїня не приймає такого образу найближчої людини й воліє стверджувати, що «не знає» свого батька.

На тлі цих травматичних спогадів особливо виразним постає епізод виявлення Дариною короткого запису, зробленого батьковою рукою на полях його старої книги: *«...навіщось перегортаючи стару <...> книженцію з батьківської бібліотеки, з розгону наскочила на помітку на берегах, зроблену батьковою рукою, його характерним, колючим і щільним, як терновий живопліт, письмом (десь класі в сьомому-восьмому моє заносилось було на таке саме, але згодом злагідніло...): навпроти зовсім на позір безневинного, дурацького звороту <...> підкресленого **рішучою, майже прямою лінією**, – стояло на берегах “торжествуюче” – таки “оце!!!”, із трьома знаками оклику, – вразивши мене, наче бозна-яке одкровення»* [65, с. 13].

Саме в цьому лаконічному слові, зафіксованому батьковою рукою, актуалізується той живий і цілісний образ, який прагнула відтворити Дарина. Матеріальний знак на папері набуває функції тілесного сліду присутності, здатного

відновити батька не як жертву системи, а як мислячого інтелігента. Унаслідок цього протагоністка переживає вже інший емоційний реєстр – вітаїстичний: замість огиди й відчуження з'являються гордість і прийняття.

Батько зберігається для Дарини в матеріальній знаковості письма, де саме річ (книга з поміткою на полях) виконує функцію носія ідентичності. Цей слід переводить його постать у вимір тривкої символічної присутності, формуючи для доньки цілісний, внутрішньо виправданий і ціннісний образ. Актуалізація значущості цієї позначки полягає передусім у тому, що вона несе не стільки смислове, скільки символічне та іконічне навантаження, яке героїня уважно й деталізовано зчитує. Простота вислову «оце!!!» не нівелює його значення, а, навпаки, підсилює його, виводячи на передній план саме візуальні сенси: лінію підкреслення, графічну щільність письма, ритм окликів.

Слово перестає бути лише семантичною одиницею й набуває статусу образу-знака, що впливає на Дарину, а зрештою й на читача, передусім через форму, а не через зміст. Деталі батькового напису, зокрема й метафорична характеристика його почерку – «колючий і щільний, як терновий живопліт», – постають як тілесний слід героя, переводячи, на перший погляд незначне слово, у сферу соматичних асоціацій у рецепції протагоністки.

Почерк починає функціонувати як іконічне продовження батькового тіла, що й породжує в Дарини ефект «одкровення»: саме через цей матеріально зафіксований знак вона «віднаходить» для себе справжній образ тата: *«Внутрішньо він був таки чимось невловно до мене подібний, я прекрасно бачила – зсередини, як бачимо самих себе уві сні, – як йому переможно клацнуло в голові тої миті: "оце!!!" – ніби ляснув пальцями, великим і середнім, як часом у хвилини піднесення роблю я, – і я пригадала, що він таки мав колись, у незапам'ятні часи, цю звичку, ляскати пальцями!»* [65, с. 14]. Оскільки такий образ є для дівчини абстрактним, її свідомість трансформує його у площину конкретних, тілесних відчуттів, близьких і зрозумілих їй.

Записане батьком слово настільки активізує у Дарини спектр емоційних переживань, що вона не лише відчуває присутність тата, а й повністю занурюється

у ту мить, відтворюючи в уяві навіть характерне батькове клацання пальцями. Вона пишається саме таким його образом і прагне бути схожою, адже «колючий та щільний» почерк відтворює його запальний, принциповий характер, про який їй доводилося чути лише з розповідей.

Від цього Дарині приємно відкривати в собі ті самі поважливі риси: *«Одначе той чоловік, ба ні, молодик (я швиденько підрахувала: молодший, ніж я тепер!) <...> одного дня, наприкінці п'ятдесятих чи на початку шістдесятих, так ентузіастично черкнув був на берегах книжки своє "оце!!!" – в точнісінько такому пориві, як це зробила б я, упізнавши споріднену думку, ту, котру довго виношуєш, котрою гризешся й мучишся: живеш!»* [65, с. 14]. Відтак читання книги, яке мало стати черговим буденним процесом перетворилось для героїні на акт екзистенційного відкриття.

Один тілесно-іконотропний знак активізував у пам'яті Дарини інші спогади, також пов'язані з яскравими візуальними маркерами, що надало можливість героїні переосмислити дитячі переживання з позиції дорослого і продовжити конструювати батька як молоду, талановиту та «живу» особистість.

Значущою в цьому контексті є згадка про подію з дитинства, коли батько по-дитячому не стримався і не «ідеально» замалював фарбами «ідеальний» малюнок маленької Дарини. Сюжетна лінія цього епізоду вибудовується навколо яскравого візуального об'єкта – блакитного зайчика, намальованого татовою рукою. Тут відбувається зіткнення двох «ікон»: перша – «ідеальний малюнок» дівчинки (лінійний, контрольований дитиною-відмінницею); друга – «поквацаний зайчик» (хаотичний, змінений батьком).

Будучи дитиною, героїня не могла логічно осмислити поведінку батька («мені в голові не містилося»), і тому ця когнітивна прогалина роками заповнювалася образом «зіпсованого зайчика» як символом батькової провини, що робило її непомітною в спогадах Дарини. Проте іконічний батьковий напис «оце!!!» на маргінесі книжки змусив її згадати й переосмислити цю історію. Вона повертається до образу блакитного зайчика і вже не сприймає його як «шкоду», а як прояв батькової людської вразливості та творчого імпульсу.

Образ стає мостом до розуміння того, що раніше залишалося незбагненим: «мені по-новому, також ізсередини, побачивсь його вибрик». Це породжує в героїні внутрішню тілесну симуляцію – вона починає відчувати те саме, що відчував батько, і відтворює механіку малювання не як інтелектуальний акт, а як тілесний: «як розпускається фарба в баночці з водою, як вона набирається на пензлик». Такі тілесні дії через конкретне відчуття мазків фарби формують усвідомлення абстрактної ідеї – дитячої чуйності, безпосередності та тяжіння батька до прекрасного. Його «хвилинна слабкість» - «зіпсований малюнок» - із проміжком часу набуває для героїні унікальної цінності, прирівнюється до твору мистецтва, адже дозволяє повертатися до батька крізь час.

Цікаво виокремити візуальний і вербальний контраст, який вибудовує О. Забужко у спогадах протагоністки. Авторка деталізує спогад про малюнок зайчика, який є коротким епізодом із життя героїні, і водночас лише стисло транслює багато років примусового перебування батька в психіатричній лікарні. Ця ідея навіть відображається в словах протагоністки: *«...в усьому цьому немає жодного потенціалу на якусь-то героїко-романтичну "сторі", надто коли прикинути, що тяглося воно роками, а це вже й геть невидовищно, такі речі просто сковтуються субтитрами – "минуло п'ять років", в чийомуś іншому випадку – "минуло двадцять п'ять років", хто ж це вам згодиться стільки висидіти перед екраном?!»* [65, с. 15].

У цьому спогаді батько вже понівечений тілесно та психологічно, і Дарина, як сучасна журналістка, сприймає його іконічно, усвідомлюючи, що така реальність не викликає уваги людей, звиклих до яскравих образів. Жовтувате, понівечене тіло тата вона не здатна згадувати й сама, натомість ближчим їй стає кольоровий зайчик, який передає яскраву палітру батькового характеру. Дарина аналізує його життя з позиції класичної постмодерної особистості, іронічний тон її коментарів щодо рідного батька підсилює загальну оцінку самої О. Забужко – цинізм сучасного покоління щодо власної історії.

Реальний досвід («тяглося воно роками») стає «невидовищним», тобто таким, що не відповідає візуальним очікуванням сучасної людини. Оскільки глядач

прагне насиченої, цікавої картинки, реальність того часу не може задовольнити ці очікування, і весь драматичний історичний пласт лишається переважно поза увагою. Виникає своєрідна знакова заміна – «минуло п'ять років», «минуло двадцять п'ять років», яка редукує особистий та колективний трагічний досвід до доступного символічного рівня.

Тілесний іконотроп «сковтування субтитрами» через прості та зрозумілі біологічні процеси передає всю глибину трагізму споживання історії сучасним суспільством, редукує важкий життєвий шлях постраждалих від репресій до буденної інформації, здатної задовольнити лише миттєву цікавість. Авторка демонструє, що субтитри («минуло п'ять років») виступають як симулякр – прийнятний для усвідомлення знаковий замінник, неприйнятною для рецепції, наповненої стражданням тривалої історії.

Репрезентацію жорсткої критики сучасної епістемології історії можна простежити й в інших епізодах роману, також насичених тілесною іконотропізацією. Окремої уваги в цьому контексті заслуговує рефлексія головної героїні щодо ключових сторінок історії України, які з плином часу редукувались до коротких назв та абстрактних цифр: *«...в будь-якому випадку реальну для майбутнього історію здатна витворити лише цифра, число з кількома (бажано чим більше!) нулями. Шість (чи більше?) мільйонів мертвих євреїв – дорівнює Голокост. Десять (чи менше?) мільйонів мертвих українських селян – дорівнює Голодомор. Триста мільйонів біженців – дорівнює п'ятдесяти шістьом локальним війнам початку XXI століття. Історію творить бухгалтерія»* [65, с. 24].

Ця цитата цинічно, але точно діагностує сучасний спосіб сприйняття трагедій: болю та горя настільки багато, що ми втратили здатність співпереживати окремому випадку, і тому потребуємо «числового шоку» для «легітимізації» тих чи інших подій. У цьому контексті число виступає своєрідною іконою особистої трагедії, тілесного болю окремих людей, який трансформується у колективну трагедію. Іконічну функцію виконують і назви цих подій – «Голокост» чи «Голодомор» – надто абстрактні та жахливі концепти, проте вони покликані

узагальнити масовий трагізм і зробити доступним для сприйняття величезний пласт історії українців.

У цьому сенсі авторка критикує такі іконічні замітники через їхню здатність стирати тілесність. Парадоксально, що вони начебто говорять про мертві, понівечені тіла, але водночас асимілюють їх та позбавляють живої тілесності, адже люди з власною особистою трагедією, неповторним болем перетворюються на слово або цифру. Тіло перестає бути джерелом болю, голоду чи страху, воно стає одиницею обліку, черговим «нулем» у позбавленому емпатії рахунку. Можна припустити, що О. Забужко свідомо акцентує увагу саме на цифрі «нуль», адже у візуальному плані «нуль» означає порожнечу. Це активує когнітивні механізми усвідомлення того, що мільйони тіл перетворюються на графічні знаки пустоти, породжуючи десоматизацію історії. Іконічно насиченими є й деталі великих чисел. Великі цифри створюють ефект когнітивного шоку, адже ми не можемо уявити десять мільйонів облич, і мозок перемикається у режим абстрактної математики, через що цифра стає реальнішою за самих загиблих.

Натомість авторка акцентує саме на значущості кожної окремої історії, яка, на відміну від абстрактних цифр про кількість жертв, не залишається безслідною й ефемерною. Поступово реконструюючи життєві траєкторії воїнів УПА Гелі Довгань та Адріана Ортинського, вона вибудовує лінію їхнього кохання з минулого у майбутнє, де їхні трагедії вже продовжують жити в тілах Дарини Гоцинської, її коханого Адріана Ватаманюка та Павла Бухалова.

Кожна деталь у цій історії набуває ваги, а кожна віднайдена річ чи фрагмент біографії по-своєму розкриває основну сюжетну лінію. Особливо значущими постають фотографії, які знаходить Дарина, адже вони не лише фіксують окрему мить з минулого чи зовнішній вигляд, а приховують у собі цілісну історію прожитого життя. Дарина Гоцинська поступово розкодує тілесні коди героїв на старих пожовтілих знімках і паралельно відкриває для себе їхню реальну історію. Таким чином, фотографії в романі виконують важливу іконотропну функцію: їхній детальний аналіз героїнею активує візуальні асоціації й у такий спосіб наближає зафіксованих на світлинах персонажів до реципієнта.

Як зазначає В. Шивельбуш, винайдення фотографії істотно трансформувало сприйняття дійсності у ХІХ столітті, причому з кожним десятиліттям ця трансформація лише посилювалася паралельно з удосконаленням фототехніки. Водночас фотокамери ХІХ століття та навіть більш розвинені зразки ХХ століття складно порівнювати із сучасними процесами створення зображень. За спостереженням дослідника, усі коментатори перших фотографічних знімків описували камеру як своєрідну машину, функція якої полягає в трансформації живого й легкого природного світла у предметну форму відбитка. Вирішальним тут є саме філософський вимір акту фотографування, адже він осмислювався не стільки як фіксація життя, скільки як акт «смерті» цієї життєвості, що водночас переводив її у вимір тривалості й умовної вічності, здійснюючи її трансформацію у фотографічний образ: «природне світло у мить його фотографічної фіксації саме втрачає життя, фіксація якого й була метою всього заходу. І не можна сказати, щоб ця втрата усвідомлювалася від самого початку» [143, с. 177].

Окрім цього, фотографія відкривала приховану реальність, оскільки речі, які у повсякденному сприйнятті здавалися несуттєвими, «виростали на фотографічних відображеннях до потужних явищ» і наповнювалися для споглядача раніше недоступними смислами [143, с. 178]. Акт творення фотографії порівнювали з процесом створення будь-якої речі людською працею: природне світло задля появи знімка ніби «вмирало», залишаючись зафіксованим у фотографії, подібно до того, як жива людська праця стає «мертвою», але назавжди збереженою у витворі ручної роботи. У цьому контексті фотографія осмислювалася як форма «повернення з мертвих» [143, с. 180].

Роман «Музей покинутих секретів» насичений сценами споглядання та реконструкції подій, зафіксованих на фото. Показовим є аналіз Дариною світлин родини Адріана, у якому простежується, як окремі візуальні деталі актуалізують спогади про інше минуле, а такі рефлексії героїні відкривають для реципієнта саме її образ, коло зацікавлень, думки та особисту історію: *«перебирати знімки, то все'дно що мовчки вітатися до кожного очима, – байдуже, що всі вони мертві. Тобто, тим гірше для мене. Тому що це не тільки я на них дивлюся – вони теж*

дивляться на мене. В якусь мить я раптом відчуваю це так само достеменно й неоясно...як колись, багато років тому, – в Софійському соборі, куди заскочила була з сум'яття...і стоячи так...враз відчула наче поштовх у груди: з фрески на протилежній стіні бічного нефа просто на мене дивився сивобородий чоловік у блакитному збористому плащі до п'ят, стуливши до купи сухі горіхові долоні, ...мов торкнуло зсередини пушистою лапкою, якийсь хитливий промельк стелував повітря, щось змістилося, я підступила ближче, але чоловік уже дивився в інший бік» [65, с. 6].

У цьому фрагменті розкодовуються цілісний період із життя Дарини, про який вербально вона згадуватиме значно пізніше. Перед читачем зринає дівчина, що перебуває у стані екзистенційної кризи («кінець юності»), і саме в просторі Софії Київської, у світі візуальних образів, вона шукає відповіді. Її внутрішня чуйність і творча здатність інтерпретації дають змогу не лише «читати» образи, а й тілесно їх переживати, адже споглядання фрески викликає негайні соматичні реакції: «поштовх у груди», «запаморочилося в голові», «торкнуло зсередини пушистою лапкою».

Образ невідомого чоловіка постає для неї живим, оскільки героїня наділена здатністю розкодовувати візуальні знаки, «відроджувати» їх у власній уяві, що відбивається в динаміці погляду – «дивився просто на мене» / «дивився в інший бік». Саме через цю «зустріч» вона знаходить внутрішній спокій і долає страх перед майбутнім, адже усвідомлює власну місію – відроджувати минуле для інших: *«собор був живий, він був населений людьми – на всіх простінках і склепіннях так само мовчали бляклі, розмиті віками жінки й чоловіки, і кожне мало ті самі нетутешні, набряклі еклезіастівським смутком всевідання очі, – всі ті очі бачили мене, я стояла як на виду у натовпу, тільки що той натовп не був чужим: вони приймали мене так ласкаво й порозуміло...і в тому повільному розчиненні, грудочкою масла в теплій воді, в їхніх зовсюдних поглядах...мені зненацька відкрилося, як найочевидніша в світі річ, що ці люди жили не просто тисячу років тому, вони жили – всю цю тисячу років...» [65, с. 6].*

У фрагменті сфокусоване важливе оптичне зосередження: образ змінює свою функційність з об'єкта споглядання і стає суб'єктом, що дивиться, бачить. Це близьке до богословської та культурної традиції розуміння природи ікони, яка не просто «відображає», а встановлює відношення присутності. «Погляд» фресок наділений етичним і метафізичним потенціалом, тут відбувається зустріч історичної пам'яті з тілесною суб'єктивністю. Минуле не подається як «мертвий час», воно переживається як безперервне життя, що триває «всю цю тисячу років». Історія, таким чином, вростає в теперішнє не через фактологію, а через афективно-тілесну інтуїцію.

Тіло героїні зазнає трансформації та асиміляції, що виразно зафіксовано в метафорі «розчинення, грудочкою масла в теплій воді», яка означає повну деконструкцію тілесних меж під впливом візуального досвіду. Погляд «іншого» фізично змінює стан матерії тіла спостерігачки: вона здатна відчувати минуле в теперішньому, адже для неї Собор не є пасивним тлом. Він постає як «живий», «населений» простір, що активно взаємодіє із нею.

Важливим у цьому фрагменті є й опис ченця, зображеного на фресці: *«...якийсь чернець чи боярин, сутемне од часу обличчя того типово вкраїнського, добре прописаного, але водночас м'якого, як у старих горах, рельєфу, що його й досі легко впізнати, наприклад, між дядьків на Бессарабці, і тільки очі, незворушно-темні, набрякли всезнаттям, тяжіли на ньому, немов не вміщаючись, і здавалось, він от-от знову зверне їх на мене»* [65, с. 6]. За допомогою тілесних іконотропів стає відчутним звуження часу: реципієнт починає довіряти героїні та сприймати Собор як живу сутність. Образ очей, означених як «стиснені згустки міленіуму», створює ефект концентрації тисячолітнього часу в єдиній точці – в погляді ченця.

Таким чином, у поглядах фрескових постатей лінійний час змішується з теперішнім і існує одночасно, що дозволяє героїні тілесно «відчувати» їхню присутність. Показовим є й порівняння обличчя ченця, що належить до історично невизначеного часу, з обличчями сучасних чоловіків на Бессарабському ринку. У цьому зіставленні обличчя постає іконотропом циклічності часу, транслюючи ідею його повторюваності та наближаючи сакральний образ до буденної реальності

героїні. Як і в багатьох інших епізодах споглядання фотографій, саме очі стають засобом творення гіперреальності, адже вислів «набряклі еклезіастівським смутком всевідання очі» актуалізує досвід прожитого, надаючи фресковим постатям більшої реальності та життєвості, ніж самій героїні.

Подібне спостерігаємо й в іншому уривку, де Дарина аналізує фотографію: «... вони дивляться на мене зі старих фотографій так, ніби я їм щось винна, і я справді нічуса й никну під їхніми важкими, і теж далеко витікаючими за межі тої відзнятої хвилини, поглядами, непевна, чого, власне, вони од мене чекають (так, наче не цілком мені довіряють, придивляються...)» [65, с. 7]. Звичне зображення викликає в неї соматичні реакції, які змушують усвідомлювати реальність зображеного: «я справді нічуса й никну». Героїня відчуває себе меншою порівняно з посталями на фото, адже їхні тіла видаються великими, нашарованими трагічними життєвими подіями. Соматично сприймається й сам погляд зображених постатей – «під їхніми важкими...поглядами». Погляд набуває фізичної ваги, що ніби тисне на тіло героїні. Такі тілесні реакції підкреслюють її відчуття відповідальності й обов'язку перед тими, хто вже давно перестав бути живим, але продовжує бути присутнім у її просторі.

Проте чи не найвиразніше історичну дійсність реконструює саме екфразис фотографії Гелі та Адріяна: «Не знаю, що мене так зачепило було на тому знімку, де серед п'яток вояків УПА... другою справа, простоволосою, з закрученим по моді воєнних літ голлівудським валиком, навислим на чоло, стояла й ледь усміхалася просто до мене молода ясноока жінка – зграбно, ба навіть відзіготно перетята в короткому стані армійським паском, з тією спокійною, самовладною впевненістю в поставі, котра чомусь наводила на гадку зовсім не військову – радше про виїзд на лови в родовому маєтку...була не стільки гарна, в звичному розумінні, скільки – осяйна: навіть на бляклому знімку докола неї немов стояла видима пляма світла, наче на полотнах давніх майстрів круг янгола, післаного з доброю вістю, не бійся, Захаріє, бо почута молитва твоя» [65, с. 23].

Фотографію реципієнт «бачить» саме очима Дарини, саме її опис формує в уяві читача цілісний вербально-візуальний комплекс, через який і сприймаються

зображені на світлині постаті. Насамперед варто підкреслити естетизацію історії, здійснену героїнею: замість ідеологічної чи суто трагічної оцінки УПА подається естетична перспектива. Історичний контекст боротьби та смерті відступає перед візуальною насолодою («голлівудський валик», «відзігорно»), що налаштовує реципієнта не стільки на співчуття, скільки на захоплення героями того часу.

Вони постають як повноцінні, динамічні, привабливі й життєві постаті, а отже – «живі». Серед усіх присутніх на фото героїня виокремлює саме жінку-воячку УПА, яка, попри периферійне розташування на світлині, у її описі стає центральним образом і згодом перетворюється на ключову постать усієї історії роману. Тілесні описи цієї жінки також виведені поза межі воєнного дискурсу небезпеки й загрози: образ перекодовується в інший, стабільніший для Дарини культурний сценарій – «панночка на полюванні». Це виразно засвідчує захоплення героїні та її прагнення прочитати жіночу красиву постать поза травматичним контекстом.

Зображення діє на героїню соматично: «як лагідна владна рука на розпашіле чоло», «прохолодно-втишливе». Вона не лише бачить жінку, а й тілесно відчуває її вплив. Опис постави («самовладна впевненість», «вигнувши губи») провокує у спостерігачки тілесний відгук, що створює ефект співприсутності в межах зображення та сприяє відчуттю близькості з постаттю на фото. Героїня мимоволі «приміряє» цю поставу на себе і переживає її заспокійливу дію. Унаслідок цього акт споглядання фотографії та вербальний супровід героїні поєднують у свідомості реципієнта простір історичної реальності (ліс, УПА, автомати, бляклий знімок) із простором уяви (родовий маєток, полювання, англійський стиль).

Так формується унікальний образ «осяйної жінки», яка одночасно постає як смілива повстанка й вишукана аристократка, що посилює ефект естетичного захоплення. Окрім цього, образ молоді жінки на фотографії сакралізується через алузію на біблійний сюжет Благовіщення: вона постає як ангел-вісник. Цей іконічний маркер розкривається наприкінці роману, змушуючи реципієнта несвідомо повернутися до цього знімка, адже саме Геля для Дарини стає провісницею кохання та вагітності.

На фоні цього подальші факти з життя Гелі підсилюють саме візуальний пласт роману і розкодовують інші деталі на фото: *«Про Гелю. Що вона була вагітна. Це ж із першого погляду можна було впізнати. Та її усмішка... Леонардівська, Мона Ліза... От у чому секрет. Вагітна. Тепер зрозуміло... Я от думаю... ні, навіть і ще раніше, це їй відразу показали, з самого початку, за тим найпершим поглядом на фото, з якого молода жінка в упівському однострої, затиснута між двома чоловіками, як між жорнами долі, котру обрала собі сама, світилася в об'єktiv своїм нетутешнім материнством: білий спалах, як од тисячі разом вибухлих у космосі сонць чи одночасно врубаних прожекторів із темряви ночі...»* [65, с. 404].

Її усмішка та очі виступають яскраво маркованими тілесними іконотропами. Авторка створює візуальний архетип усмішки «Мона Лізи», підсилюючи ідею «секрету», що весь час ховався на фото саме у посмішці героїні, яка водночас виражає радість і страх за майбутнє. Таким чином, іконотроп «усмішка» несе в собі вищий сенс, який стає зрозумілим лише наприкінці роману: материнство як абсолют, що стоїть вище за війну, і життя, яке перевищує смерть. Це особливо виразно читається у контексті того, що дитина, яка колись загинула, так і не народившись, перероджується вже в тілі Дарини. На фото розкривається ще один лейтмотив твору, згаданий опосередковано в романі: жінки не творять війну, вони її нівелюють, створюючи життя: *«Ця зима, що надходить, буде довга, аж здасться вам вічністю. Лиш жінки не покинуть родити. Це собі запам'ятай»* [65, с. 258]. Цей лейтмотив закодований у зміні фокусу на фото, де білий спалах підкреслює вагітну Гелю, роблячи її центральною постаттю, тоді як усе інше стає лише тлом.

Окремої уваги потребує аналіз сновидінь Адріана, у яких два чужі тіла, що ніколи раніше не зустрічалися й існували в різних історичних епохах, зливаються воедино. Це змушує героя не лише бачити події очима свого «двійника» – воїна УПА, а й соматично відчувати пережите. Мотив сновидінь у романі О. Забужко виводиться в окремій «зали» уявного музею, що провокує у реципієнта ефект переходу від споглядання експонатів до безпосереднього занурення в кінематографічний простір: читач ніби разом з Адріаном переглядає чужі сни.

Візуальний образ сну трансформується в романі на архівний документ: *«Мені всього тільки вряди-годи показують кадри з чиєїсь відстріляної плівки. З плівки вбитого, який не мав при собі камери... Питання: що сталося би з цим останнім кадром його свідомості, якби він не встиг перенести його з сітківки свого рідного ока – на сітківку зовнішнього, механічного?.. А куди дівається відзняте людським оком, коли тебе зненацька вимикають назавжди?»* [65, с. 83]. У цьому фрагменті відбувається буквальне ототожнення людської свідомості з візуальним медіа («відстріляна плівка»), а пам'ять постає як матеріалізований когнітивний об'єкт («плівка», «кадр»), здатний існувати незалежно від суб'єкта. Око померлого іконотропізується як камера, що зафіксувала ікону реальності останньої миті.

Такий мотив корелює з ідеями К. Юнга про своєрідне «злиття» індивідів у межах колективного психічного простору. Дослідник дотримувався думки, що первісна людина існувала у світі спільних значень, колективної свідомості та спільної реальності, в якій люди були поєднані між собою недиференційованим зв'язком. К. Юнг зауважував, що чим глибше ми заглиблюємося в історію людства, тим виразніше простежується розчинення індивідуальності в колективності. Замість індивідуального начала, наголошував дослідник, функціонують передусім колективні відносини. Коли людина живе, повністю перебуваючи під впливом колективних уявлень, зливаючись із групою та ототожнюючи себе з колективом, образи спільноти починають домінувати в її несвідомому. У цьому контексті протагоніст роману О. Забужко постає як персонаж, чия свідомість перебуває під потужним впливом історичної пам'яті. Постійне осмислення минулого, звернення до історичних подій і намагання інтерпретувати досвід попередніх поколінь спричиняє своєрідне підсвідоме «злиття» героя з історичним минулим, унаслідок чого колективні образи пам'яті починають визначати його внутрішній світ і спосіб саморефлексії [184, с. 132].

Образ героя УПА Адріяна також передається через іконотропні деталі. Вагомим у цьому контексті є його псевдонім «Звір», який на перший погляд не має прямого зв'язку з тілесністю. Водночас саме зооморфний образ звіра апелює до

соматичних характеристик героя, формуючи в уяві реципієнта збірну картину його внутрішніх і зовнішніх «кадрів», а також обставин, за яких звичайний інтелігентний юнак трансформується у «звіра».

Війна змушує героя розвинути загострені інстинкти, що забезпечують йому спритність, непомітність і байдужість до страху: *«...але зі своїм містом, де кожен камінчик...завчено ним не то підошвами, а мовби назавше всіма м'язами й сухожилками ще в попередньому, давно нечинному житті...він залишається зрослим удень і вночі...»* [65, с. 64]. Історія міста та війни кодується у його «м'язах і сухожилках», а топографія простору переживається героєм соматично. Ідентичність Адріана як «Звіра» ґрунтується на відточених тілесних рефлексах і здатності жити в режимі миттєвої присутності: *«А він був Звір і вмів жити самою тільки біжучою хвилиною. Тому й мав щастя»* [65, с. 63].

Через використання тілесних іконотропів О. Забужко транслює також власну позицію щодо політики сучасного світу, актуалізуючи вагомість буденних практик і речей порівняно з «великими» політичними подіями та роблячи це в іронічній манері: *«Жінки взагалі менш піддатні на забурення політичного клімату – вони влізають у капронові панчохи, а згодом і в дефіцитні колготки, і зосереджено розгладжують їх на нозі, геть неважачучи ні на вбивство Кеннеді, ні на танки в Празі...»* [65, с. 2].

У цьому випадку О. Забужко іронічно репрезентує стереотипну модель ставлення до жінки як до суб'єкта, нібито не здатного орієнтуватися в політичній сфері, яка позиціонується як «не її» простір, тоді як жінці відводиться сфера буденних реалій. Водночас за цією феміністичною іронією приховується глибший смисловий рівень. Тілесні практики (вдягання панчіх) формують відчуття безперервності буття, яке протистоїть історичним розривам і катастрофам. Жіноче тіло, яке є джерелом життя, постає його стабілізуючою іконою, що триває попри політичні потрясіння. Фокус на тілесно й візуально впізнаваній дії – «розгладжують їх на нозі» – утворює насичене символічне протиставлення політичному абсурду, якому суспільство зазвичай надає непропорційно більшої ваги.

Отже, структура тексту імітує музейну експозицію, у межах якої історія постає не як послідовний наратив, а як просторово організована система артефактів, де минуле й сучасне співіснують одночасно. Відмова від прямої історичної декларації на користь образної реконструкції зміщує фокус на тілесно-візуальний та когнітивний досвід реципієнта, у межах якого значення виникає на перетині сприйняття, пам'яті й інтерпретації. Минуле постає як мозаїка матеріальних і соматичних слідів, що набувають сенсу лише в акті їх прочитання. Відтак пам'ять роду та нації зберігається не в абстрактних ідеях, а в матерії – речах, фотографіях, тілесних рефлексах. Постмодерна форма «музею» дозволяє зібрати ці фрагментарні «секретики» в нову цілісність, у якій тіло стає головним документом епохи, асимільованим носієм історичного досвіду. Старі фотографії та візуальні образи в романі набувають квазімагічної сили, втягуючи суб'єкта в інший час і примушуючи його не лише споглядати, а й тілесно переживати провину, відповідальність і спадкоємність, що остаточно закріплює тіло як ключовий іконотроп історичної пам'яті.

2.3. Тілесні іконотропи як механізми формування образу сучасної жінки-матері у творі Ірени Карпи «Baby travel. Подорожі з дітьми, або Як не стати куркою»

Твір Ірени Карпи «Baby Travel...» є яскравим зразком нон-фікшн літератури. Таку жанрову специфіку тексту окреслює сама письменниця в передмові: «це веселий нон-фікшн», в якому є «нерівномірні нотатки, помітки на полях, історійки, жарти і поради», де авторка подає «правду без прикрас» [72, с. 3]. Як зазначає С. Філоненко у монографії «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр», попри приналежність до літератури кітч, саме ці жанри, оперативно відгукуючись на запити читачів, моделюють новітні гендерні типи, які неодмінно варті уваги. На думку дослідниці, «нон-фікшн переважно узагальнює досвід молодого покоління українців, відкритого до нових віянь і критично налаштованого щодо багажу радянської і пострадянської гендерної культури.

Переосмисленню піддаються стереотипні образи жінки-домогоподарки, жінки-ляльки, натомість утверджується ідеал нової фемінності: вона відкрита до експериментів і пошуків, вільно орієнтується в Європі, шукає родину серед подружок, наділена індивідуалізмом і здоровим егоїзмом» [133, с. 377].

У подібних текстах традиційний фемінізм, на відміну від підходу, характерного, зокрема, для творів О. Забужко, не постає як актуальна ідеологічна основа, а радше інтерпретується як етап суспільної боротьби за права, що вже залишився в минулому. Водночас, як зауважує дослідниця, тип особистості, який відтворюється в творах такого типу, – «емансипований і вестернізований: героїня користується всіма досягненнями фемінізму» [133, с. 377].

Особливістю такої художньої літератури, зокрема твору «Baby travel...», є оповідна форма, у центрі якої перебуває тіло персонажа, репрезентоване через багате розщеплення на корпусні деталі, фактографічні історії та практичні поради [80, с 75]. Тут тілесність виступає не просто об'єктом опису, а ключовим епістемологічним інструментом пізнання світу та формування власної ідентичності.

Безпосередній тілесний досвід упродовж усього художнього тексту репрезентується як ключова смислотворча категорія, довкола якої конструюється наратив і мотивуються вчинки персонажів. Така особливість часто проявляється у творі через зміну наратора, коли тіло починає «говорити» самостійно замість персонажа, тож нерідко простежуються такі конструкції, як: «пузо вимагало», «волосся почало відстоювати свої законні права».

Особливістю сюжету є конфлікт двох тілесних канонів: «нормативного» тіла матері, соціально конструйованого, сатирично названого І. Карпою «куркою» (статичного, осілого, домашнього), та тіла матері-номади (активного, динамічного, адаптивного). Використання концепту «курка» мотивоване десекралізацією гендерних міфів і широко зустрічається в сучасному жіночому письмі. Окрім твору І. Карпи, цей мотив безпосередньо з'являється, зокрема, в новелі Т. Малярчук «Курка», а імпліцитно простежується й у романах Є. Кононеко «Імітація» чи

О. Забужко «Польові дослідження...». Метафора «жінки-курки» має багатовимірний характер, а її смислове наповнення потребує детальнішого аналізу.

У фразеологічній та міфологічній традиції образ курки асоціюється з нечистою силою, наївністю та обмеженістю [147, с. 164]. Це пов'язано з тим, що курка є невибагливою свійською твариною, що не потребує особливого догляду. Саме тому, в людській свідомості вони займали часто найнижчий щабель. В українській фразеології зафіксовано вживання концепту курка з виразною негативною конотацією, зокрема у сполуках «курячий мозок», «куряча пам'ять» [147, с. 164]. Така семантична традиція відбилася й у сучасному українському сленгу, де образ курки часто функціонує як символ недалекоглядної та примітивної жінки.

Разом із тим, символіка курки має і позитивне сакральне значення. У традиційній концептуальній картині українців курка постає водночас як символ батьківської та духовної любові: «як квочка з курчатками, так і жінка з дитятками» [147, с. 165]. Згаданий образ фігурує й у Біблії, де уособлюється символом турботи, захисту та жертвовної материнської любові. Ця жертвовність насамперед проявляється на тілесному рівні: курчата ховаються в пір'ї під крилами матері, тоді як сама курка задля їхнього комфорту й безпеки змушена приймати неприродні та фізично незручні пози [168].

Впливають на сприйняття образу курки також гендерні відносини серед цих птахів. Півень займає домінуючу позицію, контролюючи доступ до їжі та поведінку курей, тоді як курка перебуває в підпорядкуванні. В українській традиції зміна цих ролей символізувала передвісництво нещастя, що відображено у повір'ї: «зле там ся діє, де півень мовчить, а курка піє; зле там і лихо, де жінка кричить, а чоловік тихо» [147, с. 165]. Курка в цьому контексті символізує повне підпорядкування й прийняття дійсності.

Тож, у тексті І. Карпи авторське «Я» постійно функціонує в режимі перформативного спротиву сконструйованому образу «жінки-курки». Фізична мобільність і подорожі постають засобами збереження ментальної та тілесної цілісності, а також формою втечі від стереотипної моделі, що потенційно веде до

соціальної й психологічної стагнації. У контексті твору «жінка-курка» усвідомлюється як метафоричний іконотроп матері, котра після народження дитини втрачає відчуття власної самостійності та цілісності особистості. Тож тіло у І. Карпи постає як поле боротьби за суб'єктність: вагітність, пологи та грудне вигодовування представлені не як сакральні акти, а як фізіологічні випробування, які необхідно інтегрувати в активний спосіб життя для збереження власної ідентичності.

Вербальна абстракція «жінка-курка» водночас сигналізує про дві важливі площини материнства – фізичну та психологічну. За І. Карпою, відмова матері від свого тіла неминуче супроводжується його візуальною деформацією: *«А що як я не зможу побороти злі гормони і стану тупою вівцею в халаті з жирним волоссям? І в мене пообвисають усі м'язи, виросте обширна срака, відвиснуть до пуна груди і покришаться зуби? Але ж яке буде щастя – я виконала біологічну функцію жінки, онтогенез подарує мені медаль і вимпел за заслуги»* [75, с. 11]. Письменниця репрезентує цей страх за допомогою гіперболізованих тілесних трансформацій. У цьому контексті соматичний розпад постає тотожним особистісному краху, а подорож набуває статусу тілесної практики порятунку.

Поряд із фізичною трансформацією гіперболізовано репрезентується й зміна внутрішнього «Я»: *«Усі ці перетворення вчора ще адекватних знайомих на якихось тупих курок, що тільки й говорять про те, як покакала їхня дитиночка чи на скільки поправилася, і що тепер вона до дев'яти років годуватиме її груддю й носитиме плаття у квіти, бо це і є істинна, високодуховна жіночність...»* [75, с. 10]. Через метафору «тупі курки», яка апелює до одноманітної та примітивної поведінки цієї тварини, поведінка батьків трансформується у наочно-образну тілесну форму, створюючи в уяві читача чіткий, візуально впізнаваний образ, що репрезентує втрату індивідуальності. На противагу цьому стереотипному образу, який ізолює жінку та зводить її роль до виключно материнської, героїня твору обирає стратегію поєднання виховання дитини з подорожами та професійною активністю. Як зазначає О. Калинюшко, у сучасному контексті «це сприймається

жінкою не як другорядна, а як насущна потреба в особистісній самореалізації» [72, с. 215].

За типом нарації текст тяжіє до травелогу, або мандрівної літератури. Цей жанр не є новим для української культурної традиції, оскільки має глибоке історичне коріння та простежується ще в давньоукраїнській літературі, зокрема в паломницьких текстах, у яких фіксувалися подорожі до сакральних місць. У подальшому мандрівна література зазнавала активного розвитку, що було зумовлено, зокрема, епохою Просвітництва, для якої характерними були відчуття браку знань, прагнення до пізнання світу й інтелектуального самовдосконалення, а відтак – посилений інтерес до описів далеких мандрівок [59, с. 25].

Особливістю паломницьких текстів, які згодом трансформувалися в мандрівну літературу, є те, що тіло виступає ключовим джерелом досвіду. У контексті релігійної доктрини тіло є засобом досягнення духовної цілісності та внутрішнього спокою, адже саме воно є першоджерелом перцептивних вражень, які людина отримує через органи чуття. Попри те, що головною метою паломництва є пошук сенсу власного існування та духовного наближення до Бога, процес наповнення сенсом можливий лише через тіло [191].

Як зазначав В. Тернер, набуття будь-якого досвіду первинно є тілесним процесом, адже неможливо ігнорувати значущість тілесних відчуттів, реакцій та фізичного існування для пересування та взаємодії у світі. Яскравим підтвердженням цього є культурні практики – ритуали, танці, церемонії – які завжди виконуються тілесно, а не лише вербально чи письмово, тож тіло постає необхідним посередником досвіду [241, с.11]. У релігійному контексті тіло виступає невід’ємним засобом досягнення духовної мети: сюди належать добровільні фізичні страждання, контроль тілесних потреб, голодування як метод очищення, а також фізичні дії під час молитви – стояння на колінах, складення рук тощо.

У процесі мандрівки значущим чинником є також вплив варіацій кліматичних умов, режиму сну та харчування, що безпосередньо впливає на фізичний стан організму. Дослідники навіть виділяють поняття «паломницьке

тіло» – тіло, яке фактично створюється заново під час подорожі через навчання, адаптацію та набуття нових тілесних навичок [191]. Окремого значення набуває також мета подорожі – наповнення силою місця, куди прямує паломник або сучасний турист, що здійснюється саме через тіло як канал рецепції.

Загалом паломництво або будь-яка інша подорож відтворює ідею ініціації та перетворення, що здійснюється через тілесний досвід. Саме процес трансформації як ключова ідея подорожі імпліцитно простежується у творі І. Карпи. Авторка свідомо обирає не комфортні готелі чи безпечні туристичні місця, зручні для жінок-матерів, а ночівлі в наметах або автомобілі, подорожі до нетуристичних регіонів (Індія, Непал) та використання екстремальних засобів пересування. Для неї вирішальним є подолання власних обмежень і тілесного прагнення комфорту, що сприяє самовдосконаленню.

У І. Карпи класичний тревелог набуває нової формації, оскільки за своєю наративною логікою він відтворює формату блогу в соціальних мережах. Така форма оповіді актуалізується насамперед через візуальний компонент (фотографії та відео), тоді як вербальний рівень виконує функцію екфразису, коментуючи та інтерпретуючи побачене. Саме за цим принципом І. Карпа вибудовує власну оповідь, насичуючи текст іконотропами, покликаними відтворити ефект присутності та сформувати в читача візуальне й тілесне відчуття пережитого авторкою досвіду мандрів різними країнами.

Цю мету подорожей авторка іронічно декларує вже на початку твору, апелюючи до соціальних мереж і водночас окреслюючи центральний образ свого «блогу» – «вагітне тіло»: *«Йшов уже шостий місяць моєї вагітності Корою. Пузо вимагало нового тла для фотографій, чогось драматичного, з льодовиками, гірськими кіньми і квітами. Коротше, подібного на китайські фотообої, у використанні яких мене і звинувачували заздрісні фейсбуккоментатори чоловічої статі»* [75, с. 51].

Такий спосіб оповіді формує перед реципієнтом насамперед візуальний образ фотокадру, в якому реальний пейзаж редукується до функції фону, призначеного для виокремлення образної домінанти. Ключовим у цьому фрагменті

постає тілесний іконотроп «пузо», який конструюється як автономний об'єкт візуальної уваги. Він водночас стає центральним елементом уявного фотозображення і смисловим осердям усього роману, адже описується авторкою як окрема жива сутність із власними потребами та вимогами.

Показовою у цьому контексті є й інша цитата: *«У мене, пам'ятаю, був такий прикол в Сіккімі – піднятися кудись повище, як-от до священного озера буддистів та індуїстів Ха Чот Палрі, такого собі мітичного відбитку ноги богині Тари, і фотографувати краси, наполовину їх закривши пузом. На пальцях я показувала і тут, і пізніше в Непалі, і геть перед пологами в Ліхтенштайні, скільки місяців уже натікало. Для власної історії, для Кори, для пам'яті і як антидот гіпотетичного бажання нарешті стати порядною куркою»* [75, с. 51].

Тож, у центрі тексту – вагітне тіло, назване без евфемізмів – «пузо». Це формує особливу настроєву тональність. У традиційних патріархальних наративах жіноче тіло, або естетизується (як «красиве», «ніжне», «святе»), або приховується (вагітність як приватна, «непублічна» сфера), або редукується до функції репродукції.

Тут же маємо тіло як активний іконотроп художнього дискурсу – «пузо вимагало нового тла для фотографій», воно не просто візуалізується з конкретним іконічним маркером, воно стає активним суб'єктом дії – «вимагає», тобто виступає як суб'єкт бажання, енергетичного жесту, творчої потреби. Це типовий жест феміністичної тілесної поетики, де тіло не «об'єкт для споглядання», а джерело сфокусованого сенсу. Тіло не приховується і не естетизується відповідно до зовнішніх норм, а проголошується носієм бажання й волі: воно «вимагає» простору, тла, візуальної композиції. Така наративна стратегія узгоджується з феміністичною поетикою тілесності, у якій жіноче тіло не є пасивним об'єктом погляду, а джерелом смислу та авторського жесту.

Згадка про «фейсбуккоментаторів чоловічої статі» вводить у текст проблему чоловічого погляду як механізму соціального контролю над жіночою тілесністю. Проте авторка не пристосовується до цього погляду, а дистанціюється від нього

через іронію, перетворюючи його на об'єкт критичного осмислення. Сам акт фотографування вагітного тіла в публічному просторі сакральних ландшафтів не означає самооб'єктивації, а навпаки, він є формою привласнення публічності, де жінка сама визначає, як і для чого її тілесність буде представленою.

Вагітність у фрагменті не редукує жінку до ролі матері як єдиної ідентичності. Формула «для власної історії, для Кори, для пам'яті» окреслює багаторівневу суб'єктність: жіноче «я» не розчиняється в материнстві, а співіснує з ним як автономна біографічна позиція. Таким чином, материнство постає не як функція чи соціальний обов'язок, а як один із вимірів особистого досвіду, що має бути зафіксований і осмислений.

Символічно важливим є вписування вагітного тіла в простір сакрального та міфологічного: озеро, пов'язане зі слідом богині Тари, гірські ландшафти, екзотичні географічні топоси. Тут відбувається подвійний жест: з одного боку, сакральний простір втрачає свою недосяжну дистанцію, бо жіноче тіло входить у нього без посередників; з іншого – сама тілесність набуває ознак сакральності, адже вагітне тіло стає центром досвіду, пам'яті й смислу. Таким чином сакральне переноситься з трансцендентної сфери в іманентну, тілесну.

Фінальний іронічний жест про «антидот гіпотетичного бажання нарешті стати порядною куркою» деконструює нормативну модель «пристойної» жінки-матері, покірної, домашньої, соціально невидимої. Самоіронія тут виконує функцію феміністичної стратегії опору – вона оголює механізми дисциплінування жіночого тіла та материнства як інструменту біополітичного контролю.

У фрагменті відображається дискурс тілесної автономії, де вагітність не ізолюється в приватну сферу, не підпорядковується чоловічому погляду і не зводиться до репродуктивної функції. Жіноча тілесність постає як простір історії, пам'яті та свободи, як мова самовизначення, що протистоїть культурним нормам «порядності» та нав'язаним моделям жіночої ідентичності.

Героїня не прагне ані розчинитися у вагітності, ані ототожнити себе виключно з материнською роллю. Натомість власну вагітність через тілесно

маркований іконотроп «пузо» вона перетворює на публічний перформанс за яким читач спостерігає протягом усього тексту.

Іронія є одним із провідних прийомів роману й покликана десакралізувати окремі явища в сучасному суспільстві, зробити їх приземленими та доступними для усвідомлення. Тому у фразі «такого собі мітичного відбитку ноги богині Тари» соматичний іконотроп «нога» не лише створює виразний візуальний образ незнайомого для багатьох пейзажу, а й локалізує в собі місцеву легенду, сакральність цього простору для локальної культури, і водночас переводить його в площину буденного для реципієнта, адже божественність репрезентується через конкретну фізіологічну деталь, що знижує дистанцію між трансцендентним і повсякденним. Десакралізація унікальних туристичних місць різних країн, якими подорожує протагоністка, та постійне використання іронії покликані відтворити одну із провідних ідей твору – зробити в усвідомленні читача як материнство, так і подорожі з дітьми цілком можливими та доступними будь-кому за бажанням.

Пригоди героїні, попри всю саркастичність опису, не відштовхують наміри пережити подібний досвід, а навпаки привертають увагу та вражають естетикою. Авторка часто описує свої подорожі так, ніби споглядає себе збоку, через об'єктив камери: *«Білява дівка з отакенним пузом, що живе в наметі, – просто персонаж для Тарантіно чи іншого режисера, що надихається буднями вайт-трешу. Правда, мені для колориту бракувало трейлера»* [75, с. 13]. Тілесні маркери «білява дівка», «отакенне пузо» створюють виразний візуальний контраст, що підсилює зацікавлення читача і стимулює повноцінну візуалізацію сцени, а порівняння з персонажем відомого сучасного режисера мобілізує когнітивні асоціації із впізнаваними кадрами, що підсилює неординарність образу жінки-матері.

Такі іронічні контрастні описи та апеляція до соціальних мереж у тексті зустрічаються доволі часто: *«Мабуть, читаючи мій пост на фейсбуку, можна було собі уявити таку картину: струнка Карпа в білосніжному купальнику, в променях першого адриатичного сонця стрибає в безмежну блакить з величавої скелі... Насправді ж було так...я ступила крок з метрової висоти у воду... Десь із грацією мішка з гіпсом. І акуратненько так приземлилася в воді на єдиний на*

десять кілометрів довкола шмат арматури» [75, с. 91]. Цей уривок підкреслює характерну для постмодерного тексту деконструкцію образу.

Використовуючи тілесні іконотропи, авторка протиставляє іконічний «канонічний» образ жінки, який популярний у соціальних мережах («струнка Карпа», «білосніжний купальник»), матеріальній реальності («мішок з гіпсом»), тим самим актуалізуючи стереотипи, що й досі побутують у сучасному суспільстві.

Іронія щодо власного вагітного тіла створює своєрідний маніфест, про те що тілесність не повинна бути об'єктом культу. При цьому мова йде не лише про зовнішній вигляд, а й про концепцію, що тіло матері належить передусім дитині. Авторка неодноразово рефлексує з цього приводу: *«Я така сильна, я ж **автомат, що виробляє людей**, – кажу я собі, – то невже мені страшний якийсь там епізодичний біль?»* [75, с. 93]. У цій метафоризації власного тіла як механічної машини, виводиться на поверхню суспільне уявлення про сакральність народження дитини. Авторка демонструє, що суспільство очікує від матері жертви власної тілесності, перетворення її на «автомат», який виконує ключову функцію продовження життя, залишаючись при цьому поза власними тілесними переживаннями.

Проте варто зауважити, що письменниця одночасно деконструює як сталі соціальні стереотипи, так і сучасні міфи про легкість материнства: *«І якби хтось хотів зобразити свідоме і гламурне материнство з акцентом на здоровому способі життя, то з нас саме час було би писати картину. **Голе майже немовля лежить верхи на голій мамі, котрій у цей час масажистка ллє на голову тоненьким струменем олію...**Напевно, всі б замилювалися. Бо ж картина не передає всієї огидності **дитячого реву три хвилини тому»*** [75, с. 31].

Унаслідок тривалого процесу руйнування стереотипу про материнство як ключову характеристику жіночого існування та необхідну складову жіночої дійсності сучасні уявлення про материнство часто схиляються до протилежної крайності, у межах якої сам досвід материнства загалом нівелюється. Натомість, незаперечним є факт, що материнство постає серйозним випробуванням як для тіла, так і для психоемоційного стану жінки.

Тож, І. Карпа також прагне десакралізувати сучасний міфологізований образ «ідеальної матері», яка нібито не зазнає жодних наслідків материнства та здатна не змінювати власного способу життя, не адаптуючись до нового соціального статусу. Такий образ значною мірою конструюється сучасною культурою соціальних мереж, де репрезентується лише фрагментарна візуальна дійсність, що створює ілюзію бездоганного материнства, залишаючи поза увагою реальні труднощі, контекст і випробування, які переживає жінка-матір. І. Карпа акцентує на тому, що однією з ключових проблем сучасного суспільства є тяжіння до крайніх моделей: або повне самозречення матері заради дитини, або повне ігнорування неминучої трансформації, якої зазнає жінка після народження дитини.

За допомогою градації тілесних іконотропів від оголеного тіла матері та дитини, до голови, обритої олією, письменниця вибудовує впізнавану візуальну композицію, частково апелюючи до естетики відомих картин епохи Відродження. Натомість поєднання створеної картини з перцептивними механізмами («дитячий рев») та композицією зображеного (мамине тіло як безформенна матерія, поверхня для дитини) робить її гротескною та опускає високу естетику до рівня буденної реальності. Такий прийом демонструє, що досвід материнства не піддається будь-яким стандартам («гламурне материнство»), а є вкрай індивідуальним.

Сучасна іконографія материнства ґрунтується на уявленнях про статику, спокій і чистоту. І. Карпа здійснює принциповий зсув цієї моделі, наповнюючи образ жінки-матері динамікою та «брудною» повсякденною реальністю тілесного досвіду. Замість ідеалізованого спокійного споглядання з'являється образ фізичного виснаження, окреслений формулою «очі в стилі панди, пелехата і засмикана». Замість символічної чистоти – фізіологічний натуралізм, репрезентований через згадки про памперси, зригування чи плач. Через фіксацію реального, виснаженого, проте активного тіла І. Карпа руйнує глянцева «ікону» щасливого материнства, пропонуючи натомість образ «живої» жінки як суб'єкта власного досвіду.

Цікаво, що письменниця в цьому контексті деконструює і власний міф: «У джипі (це там такий різновид маршрутки насправді) до Дарджилінгу я серйозно

переживала за свою вагітність – трясло так, що час від часу шлунок підскакував до горла десь. І трясло так кілька годин, кидало на поворотах, і я прокляла той джип, цю гірську Індію і весь мій довбаний авантюризм, що попер мене сюди самій собі доказувати, що я не курка. «Ні, я не курка, я ідіотка!» – намагалася я втримати пузяку на місці» [75, с. 50]. І. Карпа демонструє кризу власної концепції того, що бути «куркою» є виключно вибором жінки. Це усвідомлюється через яскравий візуальний і кінестетичний образ героїні, який формується із сукупності тілесних іконотропів – «шлунка, що підскакує до горла», «пузяки», який ледь вдається втримати. Спроба героїні дистанціюватися від стану вагітності та знівелювати його виявляється неуспішною: внутрішні відчуття перемагають, її вагітне тіло бунтує, що вона самокритично визнає: «Ні, я не курка, я ідіотка!».

За допомогою тілесних іконотропів авторка формує свій образ дозовано та цілком контрольовано, не залишаючи простору для довільних інтерпретацій. Вона досягає цього через фрагментарне виділення окремих тілесних маркерів. Частини тіла персонажа виступають як автономні одиниці, яким підпорядковується героїня: *«Ми вже дві чи три ночі жили у кемпінгу, і моє біляве волосся почало відстоювати свої законні права: хочу в готель чи до апартаментів» [75, с. 15].* Таке використання синекдохи акцентує увагу на специфічних рисах героїні та одночасно дистанціює її від власних примх, адже вона не підтримує показовий «гламур». Окрім традиційно повторюваного іконотропу «живіт»/«пузо», І. Карпа неодноразово звертає увагу на своє біляве волосся, відтворюючи у реципієнта звичний образ, сформований через соціальні мережі.

Цікавим є те, що в тексті окремі тілесні маркери, які виконують функцію іконотропів, актуалізують сучасні уявлення про тілесність у контексті технологічного постмодерного світу. Для ілюстрації наведемо кілька прикладів: *«... може, цей злочинний супермозок вже знайшов експрес-метод позбавлення від конкурентів» [75, с. 41]; «... мої діти, як вроджені американці, мають вмонтований у сітківку ока сканер на відповідність продуктів світовим стандартам» [75, с. 56]; «...чи кузов вантажівки, що везла нас із сільського ярмарку в М'янмі до містечка, в якому ми жили, і назву якого я тепер нізащо не*

пригадаю, бо ж розтрусило мені тоді всю карту пам'яті» [75, с. 59]; «їх досвід зміни психології змахував для мене на якесь викрадення інопланетянами і вставлення в мозок мікрочипа зі зміненою програмою» [75, с. 56]. У цих фрагментах окремі частини людського тіла, такі як «супермозок», «вмонтований у сітківку ока сканер», «карта пам'яті», «мозок із мікрочипом» трансформуються у фізичні носії інформації та водночас іконотропізують сучасну концепцію кібертілесності.

Такі тілесні іконотропи трансформують абстрактний контекст у конкретний, візуально сприйнятний образ, характерний для більшості сучасних кінострічок. Тому читач миттєво уявляє собі сцену, запозичену зі знайомого фентезі, і усвідомлює абстрактні вербальні наративи через наочно-образний контекст. Такий прийом створює у реципієнта стійке відчуття реалістичності світу, в якому перебувають герої та співіснує читач, а їхні дії постають логічно обґрунтованими та мотивованими законами цього світу.

Подібним чином авторка апелює до характерних особливостей сучасної дійсності: *«Десь писалося ж у блондиночних журналах про те, що чим більше на тебе чоловік витрачає, тим більше по факту любить» [75, с. 14]. Тілесний іконотроп «блондиночні журнали» формує в уяві реципієнта кічовий збірний образ сучасних масмедіа, які намагаються нав'язати «універсальні» істини. Саме так І. Карпа, слідуючи традиції постмодерну, іронізує цей образ і доводить його до абсурду.*

Вагомими для аналізу є й описи тіла немовляти, які формують образ інопланетних істот: *«У кожного дитячого віку є свої плюси і мінуси. Найліпше літають свіжоспечені немовлята: вони просто сплять» [75, с. 41]; «Перегріта дитина псується швидше за охолоджену, так би мовити»; «...раптом візьму на руки, а в нього щось там відламається?» [75, с. 10]. Метафора «свіжоспечені немовлята» активує образність кулінарного дискурсу, у межах якого процес випікання хліба слугує іконічним заміщенням народження дитини. В інших випадках тіло немовляти мислиться за аналогією до предмета, що підпорядковується законам матеріального світу, адже може «перегрітись» чи*

«відлапатись» як деталь конструктора. Такі описи підсилюють образ матері як людини, яка, подібно до будь-кого іншого, лише навчається поратися з цим «невідомим об'єктом», і тому помилки або брак знання постають як природні та неминучі.

Окрім того, у такий спосіб відбувається символічне відокремлення дитини від матері вже з моменту народження, що заперечує ідею безперервного тілесного та онтологічного продовження матері в дитині. Натомість дитина постає окремим, рівноцінним суб'єктом уже з раннього дитинства, тоді як мати транслюється як особа, покликана підтримувати й супроводжувати розвиток дитини, водночас не відмовляючись від власного життя та задоволень: *«Та не трясіться ви так над ними. Дитина - це, вибачте, така ж тварина, як і ми всі. З дуже потужним механізмом виживання. Захоче - поїсть, захоче - ні, голодом сама себе точно не заморить, можете спробувати. І взагалі немовлята значно стійкіші до всього, ніж ми собі можемо уявити»* [75, с. 80].

Простежити ставлення героїні до дитини як до позаземної істоти можна також в епізоді її народження: *«Подальші криваві подробиці закінчились щасливо – появою Кори, геть синьої, з великою, мов у Будди, головою з чорними кучерями і довгими закрученими віями, що викликали захват у всіх медсестер. Непогано ж так, ге? Перше, що чуєш про себе, прийшовши в новий світ, так це те, що ти красуня. А синій колір тобі дуже навіть пасує, ага»* [75, с. 7].

Попри іронічність нарації, письменниця створює приємний, хоч і сюрреалістичний візуальний образ новонародженої дитини. Нестандартні, проте природні для немовляти риси перетворюються на унікальність, що підсилює почуття любові матері до дитини. Гротескна диспропорція («велика голова») та синій колір тіла миттєво перекодовуються у сакральний символ мудрості та спокою – Будду, а тілесні іконотропи «голова з чорними кучерями», «довгі закручені вії» доповнюють образ унікальною, звичною для людини красою. Таким чином, І. Карпа не евфемізує образ новонародженої дитини, а лише трансформує її природні нестандартні риси в унікальні переваги.

Варто зазначити, що, попри виразну сучасність образу жінки-матері, твір насичений підсвідомими апеляціями до давніх українських традицій у контексті материнства. У тексті І. Карпи відтворюється архаїчний український обряд закопування плаценти, що набуває символічного значення: *«От всі полюють на золото катарів, щось там риють-розкопують, не свого шукають, а ми, **чесні українці**, зовсім навпаки. Не викопувати приїхали в катарський замок, давно омріяну Перапертузу, а закопувати. Та ще й не аби там що, **золото** **якесь чи брильянти**, а **найдивовижніший, до кінця не вивчений, багатючий на цінні речовини зйомний людський орган**, без якого наша поява в цьому світі була б неможлива. **Плаценту**»* [75, с. 18].

Унікальний людський орган – плацента – передається через візуальний образ золота, містичного скарбу. Авторка підносить тілесне («зйомний людський орган») над матеріальною цінністю («золото», «брильянти») і в цьому контексті апелює саме до національних мотивів («чесні українці»). Хоча цей намір не артикулюється безпосередньо як відтворення української традиції, він зчитується на несвідомому рівні, адже попри численні перешкоди, героїня не відмовляється від первісного бажання й доводить «ритуал» до завершення, наче без його здійснення повнота материнського досвіду виявляється неможливою.

У дослідженні О. Боряк зафіксовано віру давніх українців у необхідність закопування плаценти, або, за традиційною номінацією, «посліду». В народних уявленнях цей орган мислився як своєрідний двійник новонародженої дитини, а сам акт його закопування, поєднаний із ритуальними примовляннями, інтерпретувався як створення потужного оберегу. У протилежному разі існувало переконання про загрозу життю немовляти. Як зазначає дослідниця: *«Перед тим, як закопати, баба обсипала її житом - так, щоби одночасно потрапити на дитину і породіллю, і при тому примовляла: “Нехай Бог дає щастя, здоров’я і многая літа”»* [20, с. 106].

Проте внаслідок втрати ідейно-символічного наповнення цього ритуалу І. Карпа вдається до переінтерпретації сакрального образу плаценти в новому культурному контексті. Відтак у тексті відтворюється переважно формальний бік

ритуалу, позбавлений первісного смислового навантаження, що зумовлює його десакралізацію та повернення у площину сучасної повсякденності. Це виразно засвідчує іронічний опис плаценти та способу її заковування: *«Єдине, що сяк-так нагадувало інструмент юного археолога, була кухонна лопатка для перевертання млинців. Ну і плаценту, що й так нагадувала шматок замороженої печінки, я поклала в пластиковий судочок для харчових продуктів. Треба ж, кінець кінцем, витримувати стилістичну цілісність авантюри»* [75, с. 19].

Через заміщення іконічного образу «плаценти» образом «шматка замороженої печінки» письменниця, попри перетворення цього дійства на ритуал, водночас нівелює його сакральне значення в уяві читача, оскільки апелює до взаємодії з органом, що викликає дискомфортні перцептивні відчуття. У такий спосіб ритуал доводиться до абсурду в умовах сучасності, а впровадження буденних предметів («кухонна лопатка», «пластиковий судочок») посилює ефект десакралізації. Це на підсвідомому рівні актуалізує усвідомлення про неможливість органічного інтегрування архаїчних практик у сучасний культурний контекст, незалежно від прагнення їх відтворення, що зрештою поширюється і на осмислення досвіду материнства як такого.

Знаходимо й інші епізоди, де письменниця демонструє гіперболізований контраст між образом української жінки-матері минулого та сучасною реальністю: *«– Йой, – вдавалася я до полісемантичного гуцульського, заодно викликаючи собі в уяві образ товстої білотілої Палагни якої-небудь, що лежить вагітна на перинах і стогне: «Я не го-о-одна!» – І як би то не стати куркою?»* [75, с. 11]. Через впізнавані тілесні іконотропи («товста білотіла», «вагітна на перинах») авторка візуалізує картину материнства, якого героїня боїться і до якого не готова. Окрім того, текст апелює й до соматичних відчуттів читача, оскільки крик «Я не го-о-одна!» стимулює підсвідоме перенесення на емоційний стан персонажа, що посилює співпереживання головній героїні.

Отже, у творі І. Карпи тілесні іконотропи виступають ключовим механізмом конструювання видимого, візуально впізнаваного та зрозумілого реципієнтові образу сучасної жінки-матері. Через акцент на фізичних і поведінкових деталях

(«пузо», «біляве волосся») авторка формує живий, кінстетично відчутний образ, який одночасно демонструє індивідуальні особливості, емоційні стани та соціальні ролі героїні. Крім того, аналіз тілесних іконотропів дозволяє простежити конфлікт між традиційними уявленнями про материнство та сучасним контекстом. Використання тілесно маркованих іконотропів у поєднанні з іронією та гротеском дає змогу транслювати та актуалізувати значущі проблеми сучасності без їх надлишкової вербалізації.

РОЗДІЛ 3. ТІЛЕСНИЙ ІКОНОТРОПІЗМ ЯК ПОЕТИКАЛЬНА МОДЕЛЬ КОНСТРУЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ СМИСЛІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

3.1. Тіло як іконотроп культурно-історичного коду українців у романі Марії Матіос «Солодка Даруся»

Сучасне світосприйняття людини формується під впливом специфічних візійних практик та нових способів наочної репрезентації явищ, що часто кореняться у давніх традиціях когнітивної іконотропізації абстрактних ідей. Воно демонструє прагнення створити умовне «тіло» для нематеріальних або уявних сенсів задля полегшення їхньої рецепції та осмислення. Ця тенденція сприяє формуванню різноманітних проявів усвідомлення категорії «національного». Існує очевидний зв'язок між тілесним і національним: «людське тіло, його форма, вигляд, обличчя, його природні та декоровані типи є візуальним маркером соціального та культурного розрізнення» [123, с. 6].

Подібним чином національна спільнота характеризується специфічними зовнішніми («тілесними») кодами, що відображають її культурну та історичну особливість. Тіло слугує основою просторової та соціальної категоризації, є маркером культурної приналежності, засобом сигналізації соціального статусу, а також об'єктом сакралізації чи табування. Із давніх часів окремі частини тіла наділялися особливим змістом, ставали складовою системи світоглядної семіотики та використовувалися в практиках народної магії [195, с. 165].

Крім того, для української культури характерна тенденція до іконотропізації окремих національно значущих понять. У межах традиції абстрактні категорії на кшталт «волі», «сили», «душі» набувають тілесно-візуальних форм. Дослідники української ментальності М. Попович, М. Кисляковська, І. Вяткіна пов'язують феномен отілеснення, зокрема концепту «української душі», з філософією кордоцентризму Г. Сковороди, що спирається на християнське уявлення про дуальність людської природи – внутрішню та зовнішню [108, с. 14].

«Драма на три життя» М. Матіос «Солодка Даруся» належить до тих текстів, що репрезентують особливий тип тілесної іконізації для відображення історичного та культурно-національного кодів української нації. Твір демонструє органічне поєднання постмодерних стратегій (зокрема, жанрового синтезу, зворотної хронології, розламу між індивідом і соціумом) із традиційними, класичними оповідними практиками задля репрезентації українського колективного досвіду в контексті драматичних подій ХХ століття. П. Загребельний наголошував: «... Ця книжка є сьогодні унікальним свідченням того, як можна подолати минуле не тільки в житті, а й у літературі (бо інакше нація не може існувати, йти далі, розвиватися)» [66, с. 200].

Роман «Солодка Даруся» вирізняється насиченою образною системою, яскравим національним колоритом і розгорнутими тілесними характеристиками персонажів. Окремі тілесно марковані знаки впродовж розгортання сюжету роману функціонують як особливі інструменти сенсотворення та формування виразних візуальних асоціацій. «Солодка Даруся» постає не лише історією особистої трагедії окремої людини, а художнім осмисленням колективної національної травми, закодованої у тілесних іконотропах. Образ головної героїні трансформується у своєрідний символ – «ікону» травмованої української нації, уособлення зраненого українського тіла [27].

Уже сама назва твору метафорично програмує таке прочитання, адже М. Матіос апелює саме до фізичних відчуттів, до наших смакових та зорових «змислів». Однак замість того, щоб заповнити «прогалини» (за Е. Спольскі) в усвідомленні образу Дарусі реципієнтом, письменниця створює стійку непряму асоціацію, у межах якої слова стають оманливими й небезпечними, подібно до того, як солодкий льодяник у руках малої Дарусі зрештою перетворюється на «гірку» отруту для тіла. Відтак фізіологічно зрозуміла метафора «солодка», яка замінює абстрактне поняття «німа», «не спроможна говорити», постає метафорою історичної долі українців. Тож, у романі відбувається радикальне переосмислення усталених концептуальних метафор. Традиційна асоціація «солодке = позитивне, безпечне, життєдайне», пов'язана з архетипом материнського молока, у

художньому світі М. Матіос зазнає повного руйнування. Цукерка – маркована як «ікона» радянської влади – стає пусковим механізмом трагедії, подразником для порушення тілесної функційності: «*Від солодкого болить її голова і блює вона дуже*» [93, с. 4].

Тут активізується синестетичний механізм, описаний ще І. Франком: смаковий образ не обмежується сферою смаку, а викликає ланцюг психофізіологічних реакцій – біль, нудоту, тілесний розлад, які опредметнюють досвід історичної зради. Це певним чином наштовхує на відповідні інтерпретації. Образ солодкого льодяника провокує низку непрямих асоціацій, які активізують уяву й безпосередньо пов'язуються з українським історичним контекстом. Формується паралель зі способом утвердження радянської системи, адже М. Матіос зображає період її зародження – момент, коли радянська влада лише починала встановлюватися на українських теренах і поступово захоплювати західні українські землі. У такій ситуації значна частина населення сприймала цю владу як рятівну та виявляла прихильність до ще невідомої на той час системи. Саме тому апеляція до «солодкого» метафорично виявляє історичну помилку багатьох українців, які на початковому етапі не усвідомлювали масштабів майбутньої трагедії.

Візуальний образ льодяника у поєднанні з тілесно відчутним смаком солодкого транслює травму окупації, настільки болісну, що вона не піддається вербалізації. Саме тому Даруся постає німою, або ж такою, що свідомо відмовляється говорити, що читач інтуїтивно відчуває протягом усього тексту. Відсутність вербального мовлення компенсується особливою роллю тіла: воно стає ще одним героєм роману і перетворюється на текст болю, який «прочитують» і персонажі, і реципієнт. М. Матіос зосереджується не на внутрішніх роздумах героїні, а на фіксації її тілесних станів, апелюючи до універсально зрозумілих відчуттів – холоду води, пекучості болю, смаку цукерки, дотику землі: «*Холодна вода пливла крізь неї десь аж за край неба*» [93, с. 6], у якому тілесне переживання виходить за межі фізичного і набуває екзистенційного виміру.

Односельці спостерігають за Дарусею як за невідомим природним явищем, підсвідомо відчуваючи тропіку змінності її соматичної рефлексійності як ознаку зруйнованого та понівеченого тіла України. Поведінка героїні (закопування в землю, занурення у воду) формує альтернативну тілесну мову, зрозумілішу за слова. Порятунком вона шукає саме у стихіях природи, що корелює з традиційними українськими віруваннями. Для антеїстичної української ментальності цей момент є принциповим: спасіння приходить не від соціального тіла (байдужого соціуму), а від землі, яка постає метафорою тіла нації.

Внутрішня рівновага героїні відновлюється винятково через контакт із тілом природи, у якому її соматичний корпус виконує функцію посередника: *«...І на цей раз **ноги самі принесли до ріки**. Даруся зайшла у воду **по коліна** – і вчула як їй зразу стає легше <...>. Даруся із заплющеними очима хиталася з боку в бік, чуючи, як розправляються обручі, що дві доби стискали голову»* [93, с. 12]. Тіло героїні ніби природно знало, як допомогти Дарусі, і вона до нього прислухалася: *«Перший раз, коли після кількадечних нападів болю щось сказало Дарусі, що треба шукати холодної води...тоді Даруся, **обома руками тримаючи голову... похиталася до ріки**»* [93, с. 13].

В українській культурній традиції тілесне контактування з природним середовищем осмислювалося як джерело для відновлення внутрішньої гармонії та психоемоційної рівноваги. Природа виконувала лікувальну й життєдайну функції, що зумовлювало шанобливе ставлення до неї. У романі іконотроп «босі ноги» актуалізує ідею тілесної відкритості під час контакту зі природною матерією та підкреслює ефект лімінального зщеплення для Дарусі: *«Коли вона **ходить боса**, біль її мучить менше. Вона часом навіть копає посеред городу яму на глибину **до своїх крижів**, спускається в неї, **вгортається чорним живим покривалом** <...> і так годинами чи то стоїть, чи сидить у **живій землі**»* [93, с. 17].

Пошук порятунку саме в землі має також і сакральне підґрунтя, адже, відповідно до міфоритуальних основ світобачення, душевно-тілесні трансформації відображають вертикальну вісь єднання небесного і земного. Подібні вірування, що побутували на території України, зафіксовані й у праці етнографа Г. Булашева: «І

взяли його тіло та принесли до місця (погреба)... Копали могилу, архангел її освятив. Пролунав небесний голос: “Адаме!” Адам же промовив: “Ось я, Господи; ось Ти говорив: ‘Землею ти є і в землю повернешся знов’”. Він звернувся до землі: “Твоя від твоїх, тобі я приношу себе від усіх”. Так поховали Адама, зі звитим вінцем на його голові» [22, с. 103]. Особливо показовим є фрагмент «Землею ти є і в землю повернешся...», який свідчить про віру українців у надзвичайну силу землі, здатну підтримувати та наповнювати тіло. Недарма М. Матіос вживає саме словосполучення «жива земля», своєрідно отілеснюючи землю та підкреслюючи її здатність зцілювати і дарувати тілу життя.

В українській міфотрадиції відображені уявлення, що людське тіло є дифузною формою природи і без тісного зв'язку з нею не може функціонувати повноцінно. Про ці явища О. Гомілко зазначає: «Людське тіло поринає у природу і розчиняється в ній...» [44, с. 43]. Варто зазначити, що природне середовище також певним чином формує національну свідомість народу, його спосіб мислення, поведінку, ставлення до інших людей і, звісно, впливає на тілесні ознаки, адже зовнішність людини значною мірою визначається географічними та кліматичними умовами. Україна славиться родючими ґрунтами, багатством річок і помірним кліматом, тому природній світ здавна посідав особливе місце в світотрактувальній картині українців і вважався середовищем біологічної та ментальної енергетики.

Власне природні стихії, зокрема, плин гірського потоку, сила води та енергія землі, полегшують Дарусин головний біль і звільняють її від нестерпних психосоматичних страждань: *«Її босі ноги і далі – до кісточок – полоще чистенька прозора водичка...Шум ріки остаточно заспокоює Дарусю»* [93, с. 15]. Акваметафори репрезентують активізацію когнітивних механізмів «зцілення», релаксації та реінтеграції, відновлення психофізіологічної гармонії, позначають ресурсні живлення та соматичні контакти на Макро та Мікркосмічних рівнях. Природа постає активним та дієвим організмом: *«її босі ноги полоще водичка»*. Річка, подібно до землі, репрезентується як жива істота, наділена людськими фізичними властивостями дотику та тактильного впливу, що акцентує на інтеграції та синтезі біосвіту.

Оскільки Даруся блокує вербалізування сформованої психотравми «я пам'ятаю злочин», її тіло відтворює цей досвід через фізичний біль, зокрема через алгоритмічне провокування нападів нестерпного головного болю. За допомогою тілесних іконотропів, що мають прив'язаність до сюжетної акційності протагоністки, метафоризуються соціальні реакції травмованої української нації, колективна апатія та зневажливе ставлення до трагічного національного досвіду. Даруся стає «солодкою», тобто девіантною, щоб вижити, адже усвідомлює прагнення суспільства відокремити себе від інакшості, а відтак – від трагедії, яку вона носить у собі. Тілесна інакшість як Дарусі, так і Івана Цвичка (прирослий язик, головні болі) звільняє цих персонажів від участі в соціальному фальшуванні та колективному лукавстві, отождіння корпусна позначуваність відзеркалює досвід терору та не вирішений (не закритий) національний комплекс.

Мовчання Дарусі втілює потужний пласт колективного несвідомого українців, у якому «законсервовано» страх перед владою та пам'ять про репресії. Воно відтворює метафору, глибоко вкорінену в радянському й пострадянському дискурсі, – «стіни мають вуха». У цьому контексті «українське тіло» в романі постає як територія, через яку пройшла історія: зранене, німе, травмоване, але живе.

Окрім тілесних іконотропів, які латентно репрезентують загальнонаціональні історичні комплекси пам'яті та українську історичну реальність, роман насичений також системою тілесних метафор, що слугують засобом характеристики окремих персонажів і водночас акцентують як індивідуальний, так і колективний вимір трагедії. Багатофункційним семантичним засобом у романі є іконотроп «коса», що в українській аксіологічній традиції відіграла визначальну роль в осмисленні соціального та індивідуального статусу жінки.

Обрядові практики та вірування, пов'язані з волоссям, зафіксовані вже у працях Я. Головацького та М. Костомарова. Символічний ритуал «пострижин» був пов'язаний із гендерною та віковою ідентифікацією дитини, а перший відстрижений пасм волосся зберігався як оберіг. Окрім цього, у дослідженнях В. Шухевича засвідчено звичай першого ритуального заплітання волосся в косу

дівчинці п'ятирічного віку, що символізувало її подальше становлення як дівчини і, згодом, жінки [149, с. 19]. Тип плетіння, довжина, впорядкування жіночої коси – усе мало свої конотації, вона функціонувала як маркер віку, родинного та соціального статусу, водночас постаючи автономним тілесним знаком.

Окреслене ставлення до коси апелює до концепції іконотропізму Е. Спольскі, оскільки соціальний і родинний статус є абстрактними категоріями, водночас надзвичайно значущими у структурі суспільних відносин. Саме тому заміщення цих абстрактних понять ставленням до волосся – як найбільш наочної тілесної ознаки дівчини – уможлиблює їх опредметнення й чуттєву репрезентацію.

Така семантика підтверджується художньою практикою роману «Солодка Даруся», у якому іконотроп «коса» послідовно виконує смислотворчу функцію. Зокрема, І. Римарук інтерпретував косу Матронки як символ трагічної долі українського народу: «...А Матрончина коса й досі хилитається над кожним із НАС...Над кожним із тих, хто просив на прочитання щойно віддруковане число «Сучасности» з Твоєю пронизливою сповіддю...» [93, с. 204].

З перших сторінок твору опис коси Дарусі іконотропізує візуальний образ героїні у свідомості реципієнта: «...А СОЛОДКА Даруся сидить у квітнику між айстрами, у трьох кроках від Марії з Василюю, **заплітає-розплітає давно поріділу сиву косу...**» [93, с. 8]. Попри безпосередню й дещо інфантильну манеру поведінки Дарусі, що може справляти враження її юного віку, деталь «давно поріділої сивої коси» формує цілісну візуальну картину образу старшої жінки.

Окрім того, М. Матіос свідомо уникає детального опису фізичної краси героїні, зокрема рис її обличчя. Водночас протягом роману інформації для формування цілісного образу Дарусі не бракує, адже на початку твору реципієнт заповнює цю лакуну через систему тілесних алюзій: «А Солодка Даруся сидить у квітнику між айстрами». Унаслідок цього образ дівчини зливається з образом квітів. Надалі саме квіти авторка описує детальніше, наділяючи їх людськими рисами: «Даруся сидить на теплій, іще майже літній землі, гладить **веселі голівки айстр**, куйовдить долонею **запашні кучері**, говорить до них, розказує, що хоче, **сміється**» [93, с. 16]. Айстри виконуть функцію іконотропного дзеркала -

люструють метафоричний варіант ніжнього, естетично привабливого жіночого образу.

Письменниця послідовно закріплює цю асоціацію на підсвідомому рівні реципієнта: *«Даруся плаче, поклавши непокриту голову в самотню червону айстру, що заблудила між синіх та білих своїх посестер»* [93, с. 23]. Акцент на самотності квітки, а також використання червоного кольору створюють виразну асоціативну паралель із героїнею. Оскільки авторка не подає чіткого тілесного портрета Дарусі, уява реципієнта змушена самотійно реконструювати її зовнішність для подальшого сприйняття наративу. У цьому процесі попередня асоціація, закладена в назві «Солодка Даруся», активізує зв'язок із яскравими, кольоровими солодошами, тож подальше введення насиченого червоного кольору лише посилює й закріплює тілесно-візуальний образ самотньої, але водночас яскравої та привабливої жінки, подібної до згаданої квітки.

До символіки кольору М. Матіос повертається лише наприкінці роману: *«Життя – то трояка ружа <...> То чорне тобі покажеться, то жовте, а там, дивися, загориться червоним. Ніколи не знаєш, яку барву завтра уздриш»* [93, с. 197]. Цей фрагмент актуалізує сформовані раніше зорові асоціації, які завдяки повторюваному акценту на кольорі глибоко вкорінюються у свідомості реципієнта. У результаті післясмак прочитаного – весь масштаб як особистої, так і колективної трагедії – фіксується в уяві передусім через стійкий кольоровий візуальний образ.

Повертаючись до іконотропу «коса», варто згадати, що зібране волосся також слугувало показником охайності дівчини, тому заплітання кіс було надзвичайно важливим. У дослідженнях Хв. Вовка навіть фіксується розрізнення стилю заплітання залежно від свят та регіону в Україні: *«В наші часи лівобережні дівчата, зробивши проділь посеред голови, розчісують волосся на дві сторони, заплітають його у дві коси. Та в будні обвивають голову косами, як вінком, а в свята, відділивши пасмо волосся ззаду, сплітають все в одну косу, яка разом із вплетеними в неї кісниками висить вздовж спини. На Правобережжі в будні зачіска така сама, але в свята волосся заплітають у дві коси, що висять ззаду...В придністрянській Галичині дівчата заплітають також волосся в чотири коси; при*

цьому передні коси підплітають коло висків, задні розділяють на дрібні косички (дріббушки), які укладають потім навколо голови, а одну з них перекладають через середину голови» [34, с. 131].

М. Матіос, використовуючи українські традиції, через іконотроп «коса» репрезентує внутрішній стан героїні. Зокрема її душевна рівновага, яка виникла вкрай рідко, здебільшого під час відвідин могили батька, матеріалізується в процесі заплітання коси, адже батько має «бачити» її охайною, а саме предчуття зустрічі додає героїні спокою, що дозволяє акуратно вкласти волосся: *«Довго вмивалася. Ще довше чесалася. Викладала **короною косу**»* [93, с. 25]. Поріділа, раніше нечесана коса набуває символічного значення корони, адже *«вона по дорозі до тата – княжна»* [93, с. 26].

Подібне ми спостерігаємо лише тоді, коли поряд із Дарусею був Іван Цвичок: *«...З тієї днини Іван Цвичок пристав жити в Дарусиній хаті. Найчастіше на їхньому подвір'ї дні минали приблизно так: Іван клепає дримбу – а Даруся з **гарно укладеною навколо голови косою** дивиться від повітки, склавши руки на грудях. І так, якось подомашньому, тепло, з ледь усміхненим обличчям, стоїть незрушно і поїдає очима його роботу»* [93, с. 50]. Такою, на перший погляд, непомітною деталлю М. Матіос підкреслює, неосяжний візуально стан спокою та комфорту. Тож, у свідомості реципієнта саме завдяки тілесному маркеру «коса» окреслюються два амбівалентні стани Дарусі, які надалі чергуватимуться залежно від обставин та її взаємодії з іншими людьми.

Образ коси також сигналізує про статус Дарусі як неодруженої жінки: *«Даруся плаче, поклавши **непокриту голову** в самотню червону айстру...»* [93, с. 23]. В українській традиції носіння головного убору було обов'язковим для заміжньої жінки. Це пояснювалося соціальним підпорядкуванням чоловікові після шлюбу та повір'ями, пов'язаними з небезпекою для худоби. Волосся заміжньої жінки розпускалося рідко, здебільшого з магічною метою або за трагічних обставин.

Як зазначав Хв. Вовк: «Під час моїх антропологічних подорожів мені і на Великій Україні, і в Галичині ніколи не приходилося натрапляти на труднощі, коли

я просив, наприклад, оголити коліно, але майже скрізь моя просьба скинути очіпок викликала найенергичніші протести <...> Тому і зачіска замужніх жінок зводиться звичайно до того, що просто закручують волосся у вузол та підсовують його під очіпок» [34, с. 149]. Підтвердження цього знаходимо й в епізоді із сусідкою Марією, яка болісно переживає за свого сина-пияка, що ледь не загинув: «*Марія – непокрита голова – бігала по сусідах з криком і плачем <...> Микола – лісник, не встаючи з-за великого столу, спокійно сказав розпатланій Марії...*» [93, с. 16]. Авторка неодноразово акцентує увагу на непокритій голові та розхристаному, незібраному волоссі Марії, що виразно маркує її внутрішню тривогу й панічний стан. У такому вигляді старша жінка за звичних обставин ніколи не дозволила б собі з'явитися перед сусідами, адже це суперечить усталеним нормам поведінки.

Окрім цього, з огляду на важливість дотримання традицій у повсякденному житті українського етносу, іконотроп «коса» набуває особливої значущості в образі Матронки – матері Дарусі. Від моменту її появи в романі всі події, пов'язані з волоссям жінки, формують сугестивний ефект неминучості трагічного фатуму, що засвідчує наділення коси протагоністки глибинними когнітивними сенсами, інтерпретація яких є можливою в межах української традиційної свідомості.

Перш за все, через цей іконотроп розкривається виняткова краса та витонченість Матронки: «*У призахідних вересневих променях її маленька голівка з короною туго заплетеної коси схожа на друге сонечко, що сходить з-поміж запаших груш, якими всипаний весь танок...*» [93, с. 89]. Корона туго заплетеної коси є органічним елементом образу та природно прикрашає героїню, адже ця молода дівчина ще незаміжня та цнотлива, що, згідно з українськими віруваннями, дозволяє їй гордо носити косу. Доповнення опису метафорою «друге сонечко» наповнює образ Матронки життєвою енергією, надією та духовною цілісністю, стимулюючи уявлення читача як візуально, так і емоційно, провокуючи асоціації із золотом і світлом. Цілісність образу підсилює запах груш, що провокує перцептивні відчуття, які породжують асоції із затишком, домом та селом, і дозволяють підсвідомо корелювати Матронку із зразковою українською красунею. Важливим є також наголос на «туго» заплетеній косі: цей матеріальний знак

підкреслює дисциплінованість, охайність і самовпевненість героїні. Таким чином, окремий тілесний іконотроп формує єдину когнітивну модель персонажа.

Надалі тони зображення волосся Матронки стають дедалі похмурішими, а коса набуває нового трагічного сенсу в образі жінки. Наприкінці роману авторка вкладає пояснення у уста героїв, чому так трапилось із Матроною, яке бере свій початок саме із народних вірувань українців: «... *Дарусина мама порушила звичай одразу по шлюбі. Вінчана жінка повинна зітнути свій волос по шлюбі. Жінка, що має чоловіка, – то не дівка, що вона розплітала косу. Маєте вже вам гріх...*» [93, с. 194]. Звісно, всі звірства, які чинила над жінкою радянська система, не можуть бути виправдані її гріхом, проте через цей мотив, на нашу думку, М. Матіос транслює інші ідеї.

По-перше, підсвідому силу українських ментальних зосереджень, коли ритуально-обрядові дії слугували своєрідним захистом від лихого. У монографії П. Іванишина «Нариси з теоретичної літературології: герменевтичний досвід» обґрунтовується застосування націософської герменевтики в літературознавстві. Основна теза цього підходу полягає в тому, що кожна культура формує власний національний спосіб сприйняття світу та тексту. Відповідно, літературна інтерпретація не може бути повністю нейтральною або позанаціональною: вона завжди пов'язана з культурним досвідом, традицією та системою цінностей. У цьому контексті націоналізм розглядається не як вузькополітична доктрина, а як форма культурної та історичної самосвідомості народу. З цієї позиції роман «Солодка Даруся» постає не лише відбитком національних традицій, а й ретранслятором українського націософського мислення, відповідно до якого, як зазначає П. Іванишин, добро пов'язується з тим, що утверджує буття нації та відповідає її духовним основам, тоді як зло – з тим, що їх руйнує. Релігія та традиції в українській свідомості настільки переплетені, що фактично утворюють єдину цілісність. Приклад порушення традиції зрізання коси Матронкою демонструє, що такий акт має не лише соціальне, а й символічно-релігійне значення: його сприймають як моральний і водночас духовний гріх. Таким чином, письменниця

відтворює цілісну картину світобуття українського села ХХ століття, де традиція виступає фундаментальним принципом існування спільноти [69, с. 14].

По-друге, саме це робить Матронку винятковим персонажем, який не вписується в рамки свого часу й зрештою страждає від своєї соціальної особистості. Попри те, що події, зображені в романі, припадають на першу половину ХХ століття, Матронка постає бунтаркою, жінкою, яку радше можна уявити в сучасному українському суспільстві, яка не бажає миритися з нав'язаним ладом, новаторкою, що яскраво виявляється саме у зображенні її волосся та небажанні відстригати свою розкішну косу. У цьому контексті гріховною постає не Матронка, як може здатися на перший погляд із наведеної цитати, а радше суспільство, у якому їй довелося народитися.

У наступних епізодах роману постає жахлива картина звірств, які пережила героїня, що втілилися, зокрема, й у її косі. У цьому контексті показовими є допити Матронки радянським офіцером: *«Спочатку офіцер затягнув білі шторки на вікнах, замкнув зсередини двері, а тоді кілька разів обійшов круг стільця, довго роззираючи жінку. Раз-другий мовчки **поторгав розтріпану косу ...**»* [93, с. 187]. Офіцер свідомо торкався коси Матронки, підсилюючи її приниження, адже, за українськими віруваннями, ніхто крім власного чоловіка не мав права доторкатися до волосся жінки, як і до її тіла, що ще раз підкреслює їхню символічну тотожність.

Винятково вагомим є символ коси й в епізоді, де Михайло б'є свою дружину через надуману ревність: *«...У той день важка, мов камінь, Михайлова рука вперше рахувала Матрончині ребра. Іще ззавидка Михайло відвів дитину до куми Марії, замкнув браму і хату на колітки, заставив вікна, **обв'язав Матрончиною косою лавицю в найдальшій від дороги кімнаті, поклав її на коліна і взяв у руки австрійський ремінь...**»* [93, с. 155]. У цьому фрагменті візуально насичений образ коси в руках чоловіка, який раніше нею захоплювався, постає інструментом насильства й поневолення дружини, що створює когнітивний дисонанс як для героїні, так і для реципієнта. Такий злам змушує читача емоційно пережити сцену не лише як факт фізичного болю, а передусім як акт глибокого емоційного приниження Матронки.

На цьому тлі символічним постає самогубство жінки, яка не змогла витримати постійних душевних мук: *«Матронка висіла в дротівні, зачеплена за бантину обмотаною круг ший косою... у білій -мережаній до Великодня -сорочці на голе тіло ...»* [93, с. 192]. Весь трагічний досвід маленької Дарусі, що залишилася без матері, також відображається через зображення її волосся: *«Простоволоса, розплетена Даруся обома ручками трималася за її голі і босі ноги...»* [93, с. 192] - більше немає кому їй заплести косу, що раніше було окремим ритуалом для матері та доньки.

Зрештою, пишну косу Матронки, яку вона дбайливо доглядала і не наважувалася обрізати після весілля, жорстоко відітнули: *«...Дідушенко, ще двоє чоловіків не могли зняти Матронку з бантини, аж поки Дідушенко не сказав відрізати їй косу»* [93, с. 193]. Такий тілесний іконотроп втілює спустошення та остаточне поневолення українців радянською системою, адже руйнується традиційний цілісний образ української жінки. Цю картину підсилюють й інші тілесні ознаки: «святкова сорочка на голе тіло», «босі ноги», які створюють різкий візуальний контраст із образом Матронки на початку розділу, коли вона пишно вбрана та має акуратно укладену косу, що додатково посилює трагізм ситуації. Цікаво, що в цьому випадку святкова сорочка, одягнена на голе тіло, формує таку ж непряму й водночас інтенсивну для свідомості асоціацію, як і «бенкет серед пожару», який І. Франко виокремлює в поезії Т. Шевченка [135, с. 21]. Це дає підстави стверджувати, що М. Матіос конструює в уяві реципієнта додаткову напругу, пов'язану з тілесним образом героїні, водночас матеріалізуючи символічне полегшення для Матронки. Жінка вбралася на свято власного звільнення від душевних страждань і суспільного осуду.

Тож, в романі виразно простежується тілесно-іконотропний вузол, у якому коса Матронки стає точкою перетину особистої й колективної трагедії. Колективна трагедія постає цілком очевидною й зрозумілою, адже зумовлена зухвалістю та жорстокістю радянської системи, уособленої в образі Дідушенка.

Офіцер спочатку знущається з Матронки, торкаючись її «розтріпаної коси», а згодом навмисно втручається у тілесний простір дитини, торкаючись волосся

Даринки: *«Офіцер одною рукою тримав двох півнів – зеленого, геть змалілого, і червоного – ніби настовбурченого до бою, а другою **обмацував і гладив дві грубі і довгі – аж до колін – дитячі кіски з кольоровими вовняними зав'язками.** / – Дарусю, а хто тобі так гарно заплітає кісочки? / – Мама Матронка. / – А ти сама що, не вмієш заплітатися? – Вмію. / Показати? Офіцер сам розв'язав зав'язку на одній косичці, швиденько розплів її до половини і переклав шовковий жмутик волосся у руки дитині...»* [93, с. 189]. Зухвала «наруга» над волоссям, яке в українській традиції має сакральний статус, створює прозору алюзію на насильство всієї радянської системи щодо українців. Акт повішання Матронки на власній косі ще більше підсилює усвідомлення безсилля народу, який намагався чинити опір цій репресивній машині. Відтак косу можна трактувати як знаковий символ традиційних цінностей та світоглядних засад цілого народу, над якими знущалася деспотична влада.

Водночас менш однозначними залишаються винуватці особистої трагедії Матронки, що також простежується в епізодах, пов'язаних із косою. М. Матіос залишає кілька можливих смислових траєкторій для інтерпретації. З одного боку, можна говорити про часткову «вину» самої Матронки, яка не дотрималася традицій і не зрізала косу, що зчитується як вияв її бунтівного характеру. З іншого – безперечно, переломним моментом стають акти приниження героїні, зокрема тоді, коли радянський майор зухвало торкається її «розтріпаної коси». Проте не менш трагічним у вимірі особистої драми є зрада найближчих – чоловіка й доньки. Михайло, який раніше приймав новаторство Матронки та її характер, згодом із жорстокістю використовує саме її косу як знаряддя приниження: *«обв'язав Матрончиною косою лавицю в найдальшій від дороги кімнаті»* [83, с. 155]. Донька ж, хоч і несвідомо, також постає зрадницею материнської довіри: *«Краще би була струїла в утробі таку нечисть чи родила німою... – зло сказала увечері Матронка...»* [93, с. 190].

У цьому контексті М. Матіос подає події ніби з позиції відстороненого наратора, уникаючи прямого морального судження як над діями Михайла, так і над вчинком Дарусі. Увесь тягар особистого трагізму зосереджується лише у

внутрішніх роздумах самої Матронки: «...*Що я завинила Богові, що він прислав сьогодні мені в хату мого ката? Я думала, що за мої муки мій кат давно зогнив, а він мені сьогодні з моєї дитини ворога зробив? То де Бог, чи він осліп, Михайле, коли я так ревно молилася йому все життя, а він і у вас відібрав був розум, бо ви били мене, як худобину, а я мусила мовчати?!*» [93, с. 190]. Цей монолог лише посилює відчуття безвиході та екзистенційної катастрофи героїні, формуючи амбівалентне ставлення до всіх учасників трагедії. Для читача залишається відкритим питання відповідальності за обставини, у яких зрештою опиняється Матронка, а повішання на власній розкішній косі постає водночас апогеєм особистої жіночої драми.

Ще одним тілесним іконотропом, що має глибокі семіотичні та семантичні художньо-моделювальні ресурси, є голова, що позначає цілу систему когнітивних спектрів Дарусі. В українській традиційній уяві душа мислилася як відносно автономна складова людського буття й нерідко локалізувалася саме в голові, яка посідала найвищу позицію в тілесній ієрархії. Як зауважує О. Климентова, у національній культурі голова «це частина тіла, яка символізує людину в цілому, дароване життя, перемогу над ворогом, владу над іншими; покласти руки на голову чи посипати голову попелом – знак відчаю, скорботи, трауру» [76, с. 148]. Окрім цього, за твердженням дослідниці Н. Ярмоленко, «як вінець тіла голова уособлює життєву енергію й уважається носієм сили й мудрості, завдяки якій вона керує тілом» [152, с. 143].

Тому не випадково письменниця транслює душевну травму героїні у площину головного болю: «*Даруся лишалася з розірваною від болю головою у порожній хаті доти, доки щось не вдарило її ножем у серце – і тоді вставала і йшла...*» [93, с. 12]. Виснажена тривалими психічними стражданнями, Даруся регулярно потерпає від фізичного болю, особливо в ситуаціях, пов'язаних із цукерками, які їй дають недобррозичливі люди. Травматичний дитячий спогад, у якому військовий обманує дівчинку льодяником і цей епізод зрештою призводить до загибелі матері, постійно актуалізує внутрішній біль Дарусі, що трансформується з емоційного досвіду у фізичне відчуття: «*У селі ніхто розумний не нагадає і не дає Дарусі конфет: знає, що від солодкого болить її голова... Даруся*

*два дні не виходила з хати – так її боліла голова, що не могла дивитися навіть у стелю... Не їла, не пила, до виходка не вставала – лише чекала, коли **тріснуть залізні обручі, що стисли голову...та, щоб Семен вирізав біль з Дарусиної голови, то була б рада і, може, нарешті заговорила**» [93, с. 11].*

Біль у голові постає локалізованим тілесним маркером душевного страждання. Постійний фізичний біль функціонує як візуалізований знак травматичної пам'яті, тілесний симптом, який репрезентує те, що не піддається вербалізації. Через повторюваність цього мотиву авторка переводить невидиму психічну травму у площину зримого й відчутного. Водночас бажання, «щоб Семен вирізав біль з Дарусиної голови», матеріалізує абстрактне переживання, опредметнює його та формує виразний образ психічної рани, що додатково акцентує глибину душевної травми, яку згодом розкодує реципієнт.

Вагомою для аналізу є також метафора «доки щось не вдарило її ножом у серце», яка в романі символізує завершення болю та можливість для Дарусі жити далі. У цьому контексті підкреслюється природа її страждання як циклічного відтворення травматичного дитячого досвіду, що репрезентується передусім через візуальні епізоди, які послідовно зринають у пам'яті: дівчині дають цукерку – вона відчуває біль, розпач і страждання – відбувається ментальна «смерть», після чого цикл завершується і героїня повертається до буденного існування. У цьому випадку образ «ножа в серці» іконотропізує апогей страждань, пережитих у дитинстві, – смерть матері. Очевидно, разом із нею «помирає» і балакуча, життєрадісна, щаслива Даруся. Яскраво окреслений тілесний акт смерті («ніж у серце») дає підстави стверджувати, що Даруся не просто пригадує дитячу трагедію, асоційовану із солодощами, а знову і знову фізично проживає її доти, доки не завершується цикл страждання.

Цікавою є також опозиція тіла та душі, яку створює М. Матіос в образі Дарусі. Вона показує, що саме земне тіло – видима для оточення оболонка – через травму постає недосконалим і робить Дарусю «неповноцінною» в очах інших. Водночас її душа залишається чистою та непорочною, як у дитинстві, що підкреслює: Даруся не є хворою, а лише глибоко травмованою радянською

системою. Це чітко проявляється у її внутрішніх роздумах і мисленні. Справжньою вона може бути лише «за межами тіла», яке стало для неї в'язницею та тілесним іконотропом дитячої травми, адже головний біль і німота виснажують Дарусю: *«Чому вона дурна, коли все розуміє, знає, що і як називається, який сьогодні день, скільки яблунь вродило В Маріїнім саду... Але з людьми вона не хоче говорити, бо тоді вони можуть дати їй конфету»* [93, с. 9].

Саме тому дівчина, замкнена у власному тілі, відчуває душевний спокій лише тоді, коли ненадовго відходить від нього, перебуваючи біля могили батька та занурюючись у приємні спогади далекого дитинства: *«Дарусі здається, що бідна душа на якийсь час залишила її і полетіла на татовий голос. Лишилося **одне тіло, нібито не Дарусине, не зболене і не зчорніле**... незнане холодне тіло... Вона сидить завмерла, майже не дихаючи, із заплющеними очима, ніби боїться, що ось-ось душа вернеться назад...»* [93, с. 30]. Через тілесні деталі (холодне, незнане тіло, завмерла постава, заплющені очі, майже непомітне дихання) авторка створює візуальний образ мертвого тіла, що вкотре матеріалізує внутрішній стан героїні та дозволяє читачеві «побачити» чітку межу між тілом і душею Дарусі. Це формує синергетичний ефект: емоційний біль стає зримим і відчутним через тілесність. Одночасно спроба «покинути» тіло підкреслює його зв'язок із травмою, адже Даруся прагне позбутися болю, що її мучить. Відчуження від тілесного створює потенційний акт смерті, після якого можливе відродження і духовний спокій.

В українській уснопоетичній традиції особливе значення мають також тілесні іконотропи «вуста» та «язик», які безпосередньо асоціюються з мовленням. Ці частини тіла часто пов'язані з негативними конотаціями. Передусім варто згадати ворожіння та замовляння, основою яких є слово і мовлення. Також здавна в українській культурі існувало вороже ставлення до людей, які надто багато говорять про інших, адже така поведінка могла призвести до обмови або оманливих дій. Донині побутує певне стереотипне уявлення українців – «розумні люди спочатку думають, а потім говорять, і тому не бувають багатослівними» [73, с. 136].

Підтвердження цього можна знайти й у романі «Солодка Даруся»: *«А наймій язик чиряки обсиплять, як дурне сказала»* [93, с. 8]; *«Краще підв'яжіть собі*

язика тим шнуром...» [93, с. 13]; «...чого-чого, а такого незнання сільські молодиці пробачити не могли. Прийшла пора **обертати Матронку язиками дужче**» [93, с. 102]. У цих фразеологічних сполученнях актуалізуються давні уявлення, в яких «язик» є тілесним іконотропом із нашарованими впродовж віків соціальними і моральними конотаціями.

Використання експресивних конструкцій на кшталт «чиряки обсиплять», «обертати язиками» формує в читача виразні візуально-тілесні асоціації, активуючи когнітивні схеми покарання, страху й суспільного осуду. Через метафоричні тілесні образи авторка транслює культурні уявлення про мораль і порядок, залучаючи читача до емоційного співпереживання та глибшої інтерпретації культурного контексту.

У цьому сенсі показовою є й притаманна українській культурі тривала традиція мовчання, що ґрунтується на переконанні про небезпеку «зайвого слова», здатного завдати шкоди не лише людині, а й її близьким. Таке уявлення сформувалося під впливом багаторічного кривавого терору радянської влади щодо українського населення. Саме тому, з покоління в покоління передавався застережний наратив, про який ми згадували раніше – «стіни мають вуха», а мовчання поряд із незнайомцями є запорукою виживання. Травматичний досвід насильства, закарбований на тілесному та психологічному рівнях, продовжує впливати на сучасний стан українського суспільства.

Цю колективну травму виразно репрезентує М. Матіос в образі Дарусі, доводячи трагізм ситуації до такої межі, що вона стає неможливою для ігнорування. Будучи малою дитиною, героїня щиро й наївно розповідає радянському офіцерові про допомогу батька членам УПА. У її вчинку не було усвідомлення провини, адже дівчинка вміла добре висловлюватися для свого віку й була вихована в переконанні, що правдивість є безумовною чеснотою. Однак саме цей епізод призводить до смерті матері й стає глибокою психотравмою для дитини, наслідком якої є остаточна втрата голосу: «...Даруся обома ручками трималася їй [матері] за голі і босі ноги, так, що спершу дитину не могли відтягнути дві чоловіки...Відтоді Даруся втратила голос. А з часом у

Черемошному їй почали називати солодкою» [93, с. 193]. Таким чином, німота героїні постає не лише індивідуальним симптомом травми, а й метафоричним втіленням втрати голосу цілим народом.

У романі «Солодка Даруся», як і загалом в українській національній картині світу, вагоме місце в системі концептуалізації світоглядних та аксіологічних парадигм утворюють іконотропізації верхніх кінцівок. Передусім це пов'язано з релігійною традицією та християнським вихованням українців. Як зауважує О. Климентова, у християнському світогляді руки символічно втілюють ідеї спасіння, опіки та милосердя. Аналізуючи українські молитовні тексти, науковиця фіксує низку характерних формул, зокрема: «Божа рука», «простягаєш щедрю руку Свою», «благодатна рука» [76, с. 147].

Таке усвідомлення зумовлює закріплення в українській культурі уявлень про руки як знак спокою, благословення й духовної рівноваги, що відображено й у прозі М. Матіос: *«Іван клепає дримбу – а Даруся з гарно укладеною круг голови косою дивиться від повітки, склавши на грудях руки»* [93, с. 50]. Поруч з Іваном Даруся вперше за тривалий час переживає стан внутрішньої рівноваги, що прочитується як у змалюванні її зовнішнього вигляду, так і в характері жестів, зокрема у положенні рук.

Крім того, зважаючи на символічну вагу цього тілесного елемента в християнській традиції, руки наділялися й апотропейною функцією – слугували засобом захисту від ворожих чарів та нечистої сили, що також знаходить художнє втілення у творі М. Матіос: *«...засунув у пазуху зубчик часнику і **перев'язав ліву руку червоною ниткою (щоб не зурочили!)**»* [93, с. 66]. Талісман, яким Іван Цвичок прикрасив ліве зап'ястя Дарусі, виконував саме охоронну функцію – мав убезпечити дівчину від недобррозичливих поглядів односельців. Тому в цьому фрагменті необхідність захисту для Дарусі та страх Цвичка за неї перед людьми не вербалізуються, а реалізуються через конкретний, візуально впізнаваний й тілесно локалізований образ, який безпосередньо розкодовуються читачем і породжуює низку супровідних смислів.

Ще одним чинником значущості цього тілесного концепту є традиційна працелюбність українців, притаманна як чоловікам, так і жінкам. Особливий авторитет у громаді мали родини, в яких подружжя вирізнялося сумлінністю, старанністю, охайністю та вмінням вправно працювати власними руками. У романі М. Матіос саме цей тілесний маркер відіграє важливу роль у формуванні образів Михайла й Матронки. Серед селян Михайла цінували насамперед за його міцний характер і так звані «золоті руки»: *«І довготелесий, мов жердина, Михайло, якому ні про що двічі казати не треба, несе сокиру у дроворуб»* [93, с. 90].

Натомість Матронка вирізняється відданістю й дбайливістю, що також виразно простежується в характеристиці рук: *«Михайло із заплющеними очима мовчки дає **спритним жіночим рукам** себе обернути, обтерти, зодягнути в чисту сорочку»* [93, с. 91]; *«...стоїть посеред двору із складеними, як до «отченашу», **долонями** – та й дивиться, дивиться на Михайла... чекай, що так і припаде перед ним, ніби перед образом, **ще й руку, як панотцеві, поцілує»*** [93, с. 100]. Руки постають візуальним знаком нижніх стосунків між Матронкою та Михайлом. «Спритні жіночі руки», які «обертають, обтирають, зодягають» Михайла, формують образ турботи та відданості, де жінка виконує традиційну роль хранительки життєвого ладу. Натомість складені «як до “отченашу”» долоні Матронки набувають сакрального значення: жест молитви переноситься у сферу міжособистісних відносин і візуально підносить Михайла до рівня образу, майже ікони для героїні. Аналогічну функцію виконує згадка «цілувати руку, як панотцеві», яка трансформує абстрактні уявлення про авторитет чоловіка в конкретну тілесну дію, надаючи їм відчутної, майже ритуальної форми. Тож, емоційний стан персонажів змальовується та «прочитується» через знайомі тілесні іконотропи.

Особливе значення «рук» простежується й у історичному контексті української культури. Історія та традиції українського народу відзначаються пам'яттю про козацьку добу та шаную до її героїв. Відважні козаки й досі слугують символом мужності та сміливості для сучасних українців. Як підкреслює дослідниця Н. Ярмоленко, «невід'ємним елементом тілесного коду воїна є його

руки... Сакральною силою наділені руки героя. Рука як мікросвіт героя має всі його характеристики» [152, с. 144]. Не дивно, що у сценах насильства, здійсненого радянською армією над селянами, М. Матіос акцентує увагу на відсічених руках героя: *«старий Огронник був голий до пояса, а його **руки** – **обрубані** по лікті»* [93, с. 172]. Таким чином російські кати прагнули ще більше принизити чоловіка, адже він протистояв їхній системі і не піддався навіть під загрозою смерті.

Важливим іконотропом «руки» є й в образі Цвичка, який, подібно до Дарусі, не багатослівний, проте працьовитий і талановитий, адже він унікальний майстер із виготовлення дрімби. Його внутрішні характеристики авторка візуалізує також через згадку про руки: *«Коли Іван ішов до когось на деньку, брав із собою Дарусю, садовив у тінь, давав луцтити квасолю чи кукурудзу, а сам колов дроба, косив або закладав вориння, і **руки йому співали без музики...**»* [93, с. 76]. Метафора «руки йому співали без музики» переносить тілесний знак у символічно-естетичну площину, створюючи мультимодальний образ, який поєднує рух тіла, сенсорне сприйняття та емоційне враження. Саме нетиповий візуальний образ «рук, які співають», виступає медіатором внутрішнього стану героя, оскільки демонструє, що його праця – це не лише фізична активність, а й естетичне переживання, адже руки «співають», втілюючи гармонію тіла і свідомості. У реципієнта такий іконотроп відтворює емоційне втілення образу.

Музикальний талант Цвичка також актуалізується через тілесні іконотропи: *«очі між залізним крамом завжди шукали дрімбу, **тіло якої нагадує тіло дорідної жінки**. Хтозна... може, у дрімбі жінки і справді пізнавали себе <...> бо лише жіноче тіло так розкішно здригається від ласки, як тіло дрімби від пальців...»* [93, с. 44]. Руки героя «оживляли» дрімбу, виступаючи засобом сенсорного контакту: вони не просто беруть інструмент, а через дотик активують його «тілесну» сутність. Концептуальна метафора «дримба – жіноче тіло» створює усвідомлення реакції дрімби на дотики Цвичка, після яких музичний інструмент постає образом жіночого витонченого тіла. Така художня алюзія транслює традиційні українські уявлення про необхідність дбайливого й ніжнього ставлення до жінки, адже любов, ніжність і повага постають базовими цінностями в контексті української родини. У

площині теорії когнітивної метафори Дж. Лакоффа та М. Джонсона це підкреслює тезу про те, що в мисленні людини абстрактні цінності (любов, повага, турбота) матеріалізуються через зрозумілі тілесні чинники – дотик.

Описи дрімби як «тіла дорідної жінки» формують чітку візуальну асоціацію, яка підкреслює ставлення Цвичка до цього музичного інструменту та загалом його унікальність в українській культурі. Адже оволодіти дрімбою може не кожен, для цього потрібна неабияка чуттєвість, ніжність і витонченість слуху, якими, очевидно, наділений Цвичок.

Описи Іванової дрімби та його унікальної музичної чуттєвості повністю контрастують із зовнішнім виглядом героя та ставленням до нього в селі: *«чудний та дурнуватий, як вважали, чоловік – зайда»*. Це вкотре підкреслює прагнення письменниці акцентувати важливість внутрішнього над зовнішнім, подібно до того, як це реалізовано в образі Дарусі. Внутрішня здатність Івана Цвичка «оживляти» тіло дрімби подібним чином «оживляє» омертвіле, зболене тіло Дарусі: *«Цвичок видобуває з тіла дрімби такий жаль, що серце тріснуло б, навіть якщо було би камінне. ...Серце серцем, але коли Іванова дрімба здобувалася на голос, Дарусю ніколи не боліла голова <...> і залізні обручі спадали з неї, як листя з дерева, і робилося їй якось легко-легко — аж не хотілося зранку розплющувати очей»* [93, с. 51].

У цьому контексті всі страждання Дарусі матеріалізуються саме через музичний інструмент, з якого герой «видобуває такий жаль, що серце тріснуло б». Тіло Дарусі матеріально реагує на звук дрімби: зникає головний біль, руки й плечі розслабляються, рухи стають легкими, а залізні обручі метафорично «спадають», виявляючи її звільнення від болю й страждання. Такі художні засоби дозволяють читачеві переживати образи саме через сенсорну уяву, адже абстрактні явища фіксуються через реальні тілесні маркери.

Отже, роман «Солодка Даруся» є яскравим прикладом того, як когнітивні механізми, зокрема іконотропізм, уможливають репрезентацію абстрактних для людського усвідомлення явищ, серед яких ключовим постає досвід національної трагедії. Подібно до того, як це окреслював ще І. Франко, письменниця переводить

історичний факт у площину фізіологічного переживання: у мовчанні героїні акумулюється сховище пам'яті про біль. Тіло Дарусі постає тією «іконою» реальності, у межах якої слово втрачає свою комунікативну функцію або ж перетворюється на інструмент брехні.

Детальний аналіз і виокремлення ключових тілесних іконотропів за принципами теорії Е. Спольскі дають змогу ідентифікувати такі домінантні образи, як коса, руки, язик, голова та тіло загалом, які є найбільш повторюваними й концептуально значущими в художній картині світу роману та корелюють із національною ментальністю українців. Зокрема іконотроп коси найвиразніше транслює українську культурно-історичну дійсність у тексті, скеровуючи рецепцію роману крізь призму зображеного часу, традицій і соціальних норм. Інші тілесні іконотропи доповнюють і посилюють цю семіотичну систему, уможливлуючи глибше осмислення самотності української традиції.

Окремого значення набуває функціонування тілесних іконотропів у репрезентації історичної художньої дійсності: вони корелюють із реальними сторінками української історії, проте подаються не прямо, а опосередковано – саме через систему тілесних метафор, що забезпечує емоційно-чуттєве засвоєння колективного травматичного досвіду. Отже, у романі «Солодка Даруся» тілесність виступає не лише фізичним, а й культурно-символічним кодом, через який репрезентуються соціальний, історичний та психоемоційний досвіди українців.

3.2. Тілесність і материнський архетип у воєнному наративі: іконотропічні центри роману Марії Матіос «Мами»

У воєнному наративі тілесність часом поза наміром автора є осередком смислової кристалізації ключових ідей, оскільки саме людське тіло зазнає найінтенсивнішого руйнівного впливу під час війни. Воєнний досвід насамперед фіксується на тілі, яке стає простором фізичної травми та водночас символічного пошкодження, перетворюючись на вразливий носій пам'яті пережитого. Психічні страждання у цьому контексті тісно переплітаються з тілесними реакціями, адже

внутрішній біль часто набуває видимих, соматичних форм. У підсумку війна залишає по собі передусім тілесні сліди: мертві тіла полеглих, понівечені тіла колишніх полонених, трансформовані тіла «кіборгів», формуючи узагальнений символічний конструкт – образ «тіла війни». У підсумку стає очевидним те, що тілесні переживання та емоційна сфера, інтенсивність взаємодії яких у воєнних умовах істотно зростає, перебувають у тісній, взаємозалежній єдності [31].

У дослідженні О. Деркачової «Репрезентація тілесності у творчості Богдана Томенчука (на матеріалі збірки «Постаті. Силуети»)» осмислено, як у поезії, зокрема в умовах воєнного часу, відображається семантика тілесності. Авторка виділяє ключові категорії, що характеризують усвідомлення тіла в конфліктних обставинах: «рідне тіло», «вороже тіло», «національне тіло», «героїчне тіло», «травмоване тіло», «жертвне тіло» та інші. Таким чином, дослідниця підкреслює, що «просторово-часовий континуум, система ціннісних орієнтирів, предметна сфера, стосунки між людьми визначаються та розуміються через усвідомлення я-тіла» [58, с. 181].

Війна вже давно перестала розглядатися виключно як «чоловіча справа», про що свідчить сучасне усвідомлення суспільства та позиція наукової спільноти [81, с. 159]. Водночас у численних інтерпретаціях травматичного досвіду жіноча перспектива часто залишається на маргінесі. «Драма на шість дій» М. Матіос «Мами» емоційно артикулює трагедію жінки-матері, чия дитина загинула внаслідок воєнних подій. Авторка виходить за межі зображення індивідуальної трагедії, вибудовуючи широку історичну перспективу, яка засвідчує тяглість материнського болю як константи українського досвіду в різні історичні періоди. Композиційно твір охоплює п'ять материнських історій, представлених у п'яти частинах: «Мами Марії», чия втрата пов'язана з подіями повномасштабної війни 2022 року, що акцентовано авторською ремаркою «Україна. Тепер уже завжди»; «Мами Веронки», син якої загинув на початковому етапі АТО у 2015 році; «Мами Михайлини», чия трагедія припадає на часи радянських репресій; «Мами Сидонії», яка після тривалих пошуків переживає загибель сина в період АТО 2015–2020 років; а також «Мами Мамає» – жінки, позбавленої власного материнства, проте

здатної трансформувати нереалізовану материнську любов у турботу про іншу живу істоту.

Письменниця навмисно уникає детального окреслення біографічних обставин цієї постаті, залишаючи відкритим питання характеру її втрати: чи йдеться про ненароджену дитину, чи про загибель близької людини, якій вона зберегла вірність, або ж про неможливість материнства за одночасного прагнення передати світові моральні цінності через іншу форму любові. Водночас присутність цього образу в структурі «драми на шість дій» є концептуально вмотивованою. Незалежно від конкретних історичних умов, домінантним залишається мотив материнської втрати, що виконує функцію одного з головних символічних осередків твору. Саме через нього вибудовується узагальнена модель материнського переживання війни, яка засвідчує позачасовий характер жіночого болю та його універсальність у літературному осмисленні українського воєнного буття.

У романі М. Матіос «Мама» в процесі моделювання образів матерів чітко простежується тісна взаємозалежність тілесного та психоемоційного рівнів переживання втрати. Особливо виразно ця кореляція окреслюється в розділі, присвяченому Мамі Сидонії, де жінка, позбавлена сина, опікується військовими, які проходять реабілітацію після бойових дій. У цьому фрагменті авторка з максимальною інтенсивністю іконотропізує внутрішні травми персонажів, що знаходять відображення у фізичному стані [29].

Для осіб із посттравматичним стресовим розладом власне тіло одночасно постає як тимчасовий захисний простір для невисловленого болю і як замкнена структура, у межах якої акумулюються страх, страждання та екзистенційна дезорієнтація. Авторка проводить паралель із досвідом ветеранів Афганістану: *«...рот для публічних – не вигідних з точки зору брежнєвської епохи - спогадів був захищений, хоча груди блистали медалями. Задовгий язик про правду війни під дією алкоголю також карався «дуркою» або кримінальним переслідуванням...»* [92, с. 228]. Тут декларується ідея про те, що українська спільнота, сформована досвідом радянських репресій і примусового замовчування індивідуальних травм,

закарбувала цю пам'ять передусім у тілесному вимірі – у стані прихованої, невербалізованої напруги. Відтак простежується зіткнення двох іконічних знаків – «зашитого рота» та «блискучих медалей».

Така невідповідність репрезентованих реалій породжує когнітивну напругу, спрямовану на спробу примирення цих образів у свідомості реципієнта, що зрештою веде до усвідомлення медалей як своєрідного «фасаду», за яким приховується трагедія. Тілесний іконотроп «зашитого рота» є емоційно маркованим та набуває статусу домінантного іконообразу, що деконструює героїчний наратив радянської системи. Цілісний тілесний образ героя авторка конструює через низку фрагментарних тілесних іконотропів («защитий рот», «задовгий язик», «груди, що блищать медалями»), що акцентує його деформованість у межах рецепції політичної диктатури. Через візуальну тілесну репрезентацію відбувається деміфологізація радянського міфу про «Велику Перемогу» та викриття механізмів його продукування. Героїзм, символізований медалями, постає як симулякр, покликаний маскувати травматичний досвід, примусове мовчання й цензуру, що поширюється навіть на тілесний рівень.

У романі М. Матіос також виразно окреслюється взаємозумовленість тілесного болю синів-військових і їхніх матерів. У межах традиційної української культурної парадигми материнське тіло мислиться як органічно поєднане з тілом дитини. Через народження та грудне вигодовування мати переживає дитину як власне тілесне продовження. Цю уяву підтверджують етнологічні дослідження О. Боряк і М. Маєрчик, у яких зафіксовано концепт ритуального «доробляння» тілесної неповноти дитини в обрядовій практиці українців [21, с. 10].

У межах традиційних уявлень тіло немовляти осмислювалося як пластичне й ще не остаточно сформоване, тобто таке, що потребує завершення та впорядкування. Материнський догляд передбачав м'яке тілесне «формування» дитини: корекцію контурів голови, обличчя, кінцівок, завдяки чому вибудовувався образ цілісного й життєздатного організму. Одним із ключових елементів цього комплексу практик було сповивання, яке мало на меті надати тілу стабільної, впорядкованої та функціонально придатної конфігурації [21, с. 11].

Відповідно, завдяки піклуванню і тілесним взаємодіям матері утворювався не лише фізичний силует немовляти, а й комплексний тілесно-емоційний зв'язок між матір'ю та дитиною. Через втрату сина М. Матіос ілюструє, як тіло матері зазнає порушення цілісності, втрачаючи частину власного «я»: *«Я знаю, що колись ми зустрінемося, Сину...та поки що я живу з розірваними альвеолами легень, капіляри яких розлітаються на друзки, коли вже стільки часу намагаюся вдихнути і видихнути свій біль... і через те іноді кривавить моє горло...»* [92, с. 12].

Цей фрагмент демонструє, що тіло стає матеріалізованим репрезентантом внутрішньої травми, тобто функціонує як іконотроп, через який можливе осмислення трагічного досвіду. Оскільки глибину втрати важко передати вербально, використані тілесні іконотропи впливають на перцептивні механізми й передають візуальний образ внутрішньої катастрофи, що дозволяє реципієнту переживати подію не лише інтелектуально, а й соматично. Текст змушує тіло читача реагувати на образ тілесного страждання, адже воно є впізнаваним. Тіло виступає своєрідним вмістилищем болю. Коли цей біль перевищує певний поріг, він руйнує «стілки» вмістилища (альвеоли, капіляри) і проявляється назовні. Тож авторка віобразовує емоційний стан відчутним і зримим, демонструючи, що душевний біль має фізичну вагу і здатний руйнувати тіло. Тілесні іконотропи, такі як «розірвані альвеоли» або «криваве горло», постають як візуально кристалізовані символи болю. Таким чином, у фрагменті утверджується концептуальна метафора, яка неодноразово повторюватиметься в романі: «біль матері за втратою дитини – це фізичне руйнування тіла».

Емоційний біль переживається тілесно, навіть якщо фізична цілісність тіла не порушена. Внутрішній траур пошкоджує його зсередини, оскільки порушується особливий зв'язок між матір'ю та дитиною: *«... в кожній мамі з дитиною такий нерозривний зв'язок, що вона зчитає не те, що слід своєї дитини, а натяк мікронного розміру...»* [92, с. 11]. Тіло матері в цьому контексті функціонує як надчутливий сенсор, здатний фіксувати соматичні сигнали дитини, тому в образі матері духовний зв'язок проявляється не як метафізична категорія, а як матеріальна

реальність, яка через тілесні іконотропи робить абстрактні відчуття матері видимими та відчутними.

У багатьох випадках М. Матіос репрезентує втрату сина як втрату серця, яке виступає символом життя. Після смерті дитини материнське серце кам'яніє», втілюючи метафору внутрішнього спустошення та емоційної оцінки смерті: *«Вам добре сказати, бабо, Ви вже, певно, забули, як то боліти серце»* [92, с. 27]; *«А ти знаєш, Веронцю, скільки вже часу я живу **без серця?**»* <...> *одного дня серце скоренько забралось з мене, як злодій після крадіжки. день – так, як би вмерло, – і не сказав. Дірку в грудях, як від кулі, зробило. Ніби й не було серця в мені»* [92, с. 30]; *«Опісля, коли здоровий глузд і вміння тверезо мислити нарешті повертаються до мене, я на якийсь час кам'янію. Тоді здається, що моє серце ненадовго також муміфікується...я статуя з живих волокон і кісток. Але на той час вони втрачають будь-яку чутливість. Мене можна торкатися. Тиснути руки чи обіймати. Я не відчуваю нічого живого...»* [92, с. 12].

Стан тілесного заціпеніння, який авторка репрезентує через метафору кам'яного, позбавленого чуттєвості тіла, виступає іконотропом психологічного шоку та емоційного виснаження матері. У цьому аспекті тілесність набуває символічної ролі посередника, що трансформує психічний досвід у видиму, матеріалізовану форму. Поєднання фрагментів із різних частин роману формує кінестетичну, цілісну картину, що відтворює процес фрагментації цілісного «Я» матері. Героїня ніби спостерігає за власним тілом як за чужим об'єктом («мене можна торкатися»). Використання тілесних іконотропів створює потужний візуальний образ порожнечі («дірка в грудях», «статуї з живих волокон і кісток»). Разом із цим реципієнт сам стає когнітивно залучений до «добудовування» цього образу, поєднуючи фізичну травму з емоційним станом персонажа.

Образ тілесного омертвіння матері посилюється епізодами, у яких навіть фізичні тортури не сприймаються Михайлиною як найсильніша форма страждання, оскільки її тіло вже зранене внутрішнім болем від втрати сина, що перевищує будь-який фізичний дискомфорт: *«Офіцер щосили сіпає Михайлину за жмутик довгого, розтріпаного з-під хустки волосся, – в його руці стільки люті, що зараз вирве зі*

шкірою. Другою боляче – мов самими зубами – **стискає зап'ястя:** начебто вона має намір втекти. **Та вона має лиш один намір – умерти,** не приходячи до тями <...> і знову смикає волосся так, що ще один жмутик таки лишається в його кулаці, – аж хустка не витримує болю: падає під ноги. <...> **Вирване з кров'ю волосся офіцер гидливо відкидає навідліг.** Воно – легше пташиного пуху – осідає Михайлині на пальцях босих ніг» [92, с. 39].

Архітектоніка цього фрагмента апелює до сцени жорстокого побиття Матронки радянським офіцером у романі «Солодка Даруся». Акт насильства над жінкою відбувається в аналогічний історичний період та за участю аналогічного жорстокого радянського офіцера, тому в контексті творчості М. Матіос він функціонує як своєрідний гіпертекст, змушуючи реципієнта переживати подібні емоції. Композиція сцени побиття концентрується навколо схожого тілесного іконотропу: ікона «волосся» трансформується у символ жертви та тілесного розпаду. Цей процес чітко простежується у динаміці іконотропії: волосся спочатку перебуває в кулаці, потім вирвано, згодом летить і зрештою осідає на пальцях ніг. Переміщення волосся з голови (верх) на ноги (низ) створює замкнене коло, символізуючи повне приниження та підпорядкування тіла. Окрім волосся, шкіра символізує кордон між «Я» та зовнішнім світом, який брутально порушується («вирве зі шкірою»). Натомість рука офіцера, асоційована із зубами, актуалізує образ звіра; відтак агресія тирана сприймається більш інтенсивно саме через візуальну репрезентацію, аніж через вербальний опис події.

Після пережитих жорстоких тортур тіло втрачає здатність до відчуттів, перетворюючись на своєрідний захисний панцир, що виникає внаслідок душевного потрясіння: «вона вже не відчуває ні болю на пораненій голові, ні лоскоту обвитого на пальці вирваного волосся...» [92, с. 41]. Жінка перестає відчувати власний тілесний біль, оскільки її свідомість повністю зосереджена на стражданнях сина, тілесні прояви яких вона спостерігає безпосередньо: «...безкровний з лиця хлопчинка із лляним волоссячком..., з круглою, як лісковий горіх, дірочкою під серцем, чи таки, відей, у самому серці (...) Його худе-худюське тіло так неприродно витягнулось і вгризлось в купу піску...» [92, с. 41]. Використання пестливих форм у

описі тіла («хлопчинка», «волоссячком», «дірочкою», «худе-худюське») змушує читача сприймати ситуацію очима матері. Внаслідок цього перед нами постає не просто образ молодого закатованого хлопця, а уявлення про маленьку дитину, що значно посилює ефект трагізму.

Мати не оперує абстрактними категоріями «смерть» чи «вбивство», натомість її свідомість фокусується на конкретних тілесних іконотропах: «ляне волоссячко», «дірочка під серцем», «худе-худюське тіло». Це виявляє спробу матері стабілізувати реальність, що руйнується під впливом травми. Порівняння кульового отвору з «лісковим горіхом» («круглою, як лісковий горіх») є класичним іконотропічним механізмом, що відображає когнітивну нездатність матері усвідомити жахливу реальність: рана транслює смерть, а мозок підбирає візуально безпечний образ із природного світу. Цей епізод яскраво транслює механізм заповнення когнітивних «лакун», адже жоден сенсорний канал жінки не здатен усвідомити втрату, та й передати біль втрати лише словами є неможливим. Слова без додаткової іконотропізації не викликали б співпереживання й відчуття трагедії у реципієнта, а лише б констатували факт події.

Крім того, тілесні іконотропи «дірка в серці» та «безкровне лице» трансформують мертве тіло в сакральний мученицький образ. Використання кінестетичного елемента «вгризлось» надає тілу парадоксальної активності, передаючи останні судоми болю. У результаті відбувається поєднання двох несумісних ментальних просторів: «безтурботне дитинство» (ляне волоссячко) і «жорстока смерть» (дірочка під серцем). Цей контраст підсилює інтенсивність жахливої картини, виводячи її на найвищий емоційний рівень.

Таким чином, тілесність жінки страждає передусім через емоційне виснаження, а не від дій радянського ката. Її сухе, ослаблене горем тіло нагадує висохле листя, що падає на землю, втрачаючи останню життєву енергію: *«Шепочуть сухі губи... та де там шепочуть — шелестять, як шерхлий буковий листочок, аж сама мусить прислухатись, щоб почути себе»* [92, с. 56]. Символ «сухих губ», «що шелестять, мов шерхлий буковий листок», відтворює внутрішнє згасання – смерть духу, яка обов'язково виявляється у тілі.

Тіло сина Михайлини має контрастне смислове навантаження. По-перше, воно виступає носієм його внутрішніх чеснот, якими пишалася мати: справедливості, доброти та мужності. Ці якості символічно втілені через родиму пляму: *«Її хлопчина, у якого не лише волоссячко було лянним, а й тоненька шкіра, виріс пристрасним до людей і дуже запальним до неправди, ніби відробляв карму, запечатану на його тілі знаком вогню»* [92, с. 43].

По-друге, саме через цю характеристику мати розпізнає понівечене тіло свого сина: *«Він лежить на правому боці із задертим краєм кривавої “вітровки”, вип’явши перед самі її безумні очі оголений бочок із родимим знаком – трьома нерівними язичками полум’я, густо вкритими по краях чорними волосинами (...) то був явно знак згори – таємний, нерозгаданий, але таки Знак...»* [92, с. 41-42]. Тілесний знак полум’я підкреслює не лише винятковість хлопця як того, хто готовий віддати життя за рідну землю, а й виступає іконотропом, що втілює неминучість фатуму українських юнаків.

Унаслідок цього мати усвідомлює, що його шлях був визначений заздалегідь і закарбований відбитком на тілі. Тіло в цьому контексті постає не лише як фізична оболонка, а як текст, що несе смислове навантаження. Воно функціонує як своєрідна «мапа долі». Навіть неестетичні деталі (волосся на родимці) парадоксальним чином перетворюються на сакральну ікону. Тілесне трансформується у символічно значиме для матері. Використання образу тіла як тексту, іконотропу історичних подій підкреслює індивідуальну авторську манеру письменниці, адже подібна тілесна символіка функціонує й в образі протагоністки роману «Солодка Даруся».

Такі тілесні маркери посилюють трагізм переживань матері. Колись вона намагалася усунути цю родимку, прагнучи, щоб дитина виглядала «як усі» та не зазнавала сорому, однак згодом прийняла її, доглядала й оберігала унікальність сина. Тепер же, спостерігаючи понівечене тіло, мати не в змозі прийняти жорстоку реальність і усвідомити, що вже нічим не може допомогти: *«А тепер ті три почорнілі язички (...) мерзнуть перед її очима — і вона не має права злизати з них запеклу кров (...) Вона би вичесала ці бурі піски зі злилого з кров’ю золотого*

волоссячка (...) пригладила би запеклу кров'ю дірочку в чолі своїми покусаними губами (...) злизала би кров і приклала цей сонячний колісць м'ячик голівки до своїх грудей (...) Не може бути, щоб материнське молоко не вдихнуло життя в задубіле тіло її дитини...» [92, с. 47]. Через насиченість фрагменту тілесними іконотропами («почорнілі язички», «золоте волосся», «покусані губи», «груди матері», «задубіле тіло», «материнське молоко») формується візуальний образ догляду матері за немовлям, що в українській традиції набуває ритуального значення. Героїня, як справжня мати, прагне «злизати кров», «пригладити дірочку в чолі губами», «оживити мертве тіло дитини молоком». Завдяки таким контрастним тілесним іконотропам посилюється трагізм та безпорадність жінки, яка втрачає природний дар бути матір'ю.

Щоб не перекладати провину на Бога, інших людей чи, підсвідомо, на власну дитину, яка її «покинула», мати бере всю провину на себе. Її тіло уявляється знесиленим і недосконалим, нездатним на дотик чи обійми: *«Знаю-знаю. Це не Тебе немає. Це в мене десь поділися руки, і я не можу Тебе погладити, як цього Білого Голуба з людськими очима. Це враз скалічили мої ноги – і я не маю чим підвестися, щоб... обгорнути Тебе... зігріти» [92, с. 16].*

Її внутрішній біль спонукає до безперервного пошуку дитини, як це властиво кожній матері, допоки не з'явиться можливість пригорнути сина. Втім, фізично обмежене, «приземлене» тіло позбавляє героїню здатності здійснити цей імпульс: *«Якби я мала крила і бодай крихітку відваги підвестися на таку висоту, де немає хмар і з якої відкривається ще більша висота, я би вийшла у відкритий космос і була там доти, доки не згоріли б мої руки-крила...» [92, с. 9].* У цьому контексті тілесні іконотропи «поділися руки» та «скалічені ноги» функціонують як візуальні метафори духовної неспроможності матері пережити цю втрату.

Образ матері подається фрагментовано, оскільки її тіло втрачає символічну цілісність. Натомість іконотроп «руки-крила» виразно артикулює сам принцип іконотропізму як звернення до образної візуалізації в ситуації браку мовних засобів для передачі граничних емоційних станів. Замість прямого вербального опису внутрішнього болю та прагнення звільнитися від нього, авторка формує чітку

візуальну тілесну ікону – «руки-крила». Цей іконотроп репрезентує інтенсивне бажання матері бути поруч із сином і водночас функціонує як впізнана алюзія на давньогрецький міф про Дедала та Ікара.

У такій перспективі мати артикулює відмову від життя та від недосконалого, «приземленого» тіла, нездатного возз'єднатися з дитиною: для неї першочерговим стає сам акт польоту. Водночас героїня усвідомлює, що цей політ неминуче веде до смерті, однак материнське прагнення виявляється сильнішим за інстинкт самозбереження. Через міфологічний код М. Матіос акцентує неможливість людини перевершити божественний порядок буття, а «спалення рук-крил» постає як невідворотний тілесний досвід, що засвідчує людську недосконалість і обмеженість. Проте це усвідомлення не нівелює, а навпаки підсилює аксіологічну вагу ідеї бути поруч із дитиною, навіть ціною власного життя.

Водночас у цьому ж фрагменті авторка окреслює єдину можливу «приземлену» альтернативу переживання болю – віднайдення образу сина, чому сприяє когнітивна синтеза образу Білого Голуба, що традиційно символізує мир, спокій і добру звістку, з людськими очима, які очевидно відтворюють погляд сина. Поєднання тваринного, людського та божественного формує «неможливий» образ у свідомості реципієнта, активізуючи інтенсивну когнітивну роботу й спонукаючи до осягнення ірраціонального – болю втрати, який не піддається раціональному осмисленню.

З метою подолання психічного напруження та часткового знеболення втрати материнська свідомість актуалізує потребу в матеріалізованих формах присутності загиблого сина. Його образ ніби набуває нової тілесної форми, що уможлиблює відновлення дотику, споглядання та емоційного контакту. Цю універсальну властивість психіки К. Юнг осмислював у праці «Архетипи та колективне несвідоме», наголошуючи, що схильність до візуального опредметнення внутрішніх переживань є базовим психічним механізмом, зокрема в структурі сновидінь [150, с. 23].

У результаті мати реконструює присутність сина в альтернативних образних формах – або в постаті білого голуба, який з'являється на могилі, або в

символічному просторі синього неба: *«Лише щоразу, коли я волочу свої кайданні ноги до Тебе, прилітає Білий Голуб. Спочатку довго роздивляється навкруги, а далі тихо, перевальцем, чеberяє від мене до Тебе. Ну, точно так, як чеberяв Ти, коли брався ходити. Іноді Голуб навіть дає доторкнутися до себе...»* [92, с. 15]; *«...Я знову дивлюся в небесні очі Сина – а далі миттєво шугаю поглядом у небо. Очі, живий блиск яких я вже не побачу ніколи, розтеклися синім кольором у блакиті – чистій, як Його невинна душа.»* [92, с. 17].

У праці «Червона книга» К. Юнга, де дослідник у формі символічного діалогу взаємодіє з різними архетипічними постатями, що репрезентують структури психіки та прояви архетипів, неодноразово з'являється символ білого голуба. Зокрема, на початковій ілюстрації розділу «Віднайти душу» представлено орнаментовану літеру «D», у центрі якої, літає білий голуб на зеленому тлі, прикрашеному червоними квітами. Як зазначають дослідники «Червоної книги», у цьому контексті голуб постає як образ душі самого К. Юнга. Така символічна побудова узгоджується з юнгіанським уявленням про душу як автономну реальність психічного життя. Дослідник наголошував, що душу неможливо осягнути виключно через раціональне мислення або інтелектуальне судження, адже вона охоплює як трансцендентний, так і земний виміри людського досвіду. Голуб, зображений над елементами природи, вказує на здатність душі виходити за межі матеріального світу та поєднувати людину з вищим рівнем свідомості.

Подібна символіка простежується і в іншій ілюстрації рукопису - підсвіченій літері «S», що позначає слово «Seele» («душа») на початку другого розділу «Червоної книги». У цій композиції представлено складну й парадоксальну природу душі через виразну візуальну метафору. Білий голуб зображений над чорною змією, яка у багатьох міфологічних і символічних системах асоціюється з підземним світом, тілесністю та первинними інстинктами. Це зображення ілюструє юнгіанську ідею єднання протилежностей у психіці. Голуб і змії символізують відповідно небесний і підземний виміри душі, тобто духовний і інстинктивний рівні людської природи. На задньому плані композиції зображено дерево - традиційний символ життя, цілісності та взаємозв'язку всіх рівнів буття. Його

коріння сягає землі, де перебуває змії, тоді як гілки простягаються до небес, де ширяє голуб. Така образність підкреслює ідею про те, що душа одночасно укорінена в матеріальному світі та спрямована до духовного виміру, а досягнення цілісності можливе лише через інтеграцію цих двох аспектів. Синій фон композиції, який традиційно асоціюється з небом і духовним простором, створює відчуття відкритості та безмежності, натякаючи на потенціал внутрішнього зростання [172, с. 32].

Відтак віднайдення сина в образі білого голуба, за К. Юнгом, постає як символічний акт матеріалізації та усвідомлення синові душі у земному світі. Тілесні іконотропні маркери «кайданні ноги», «братися ходити», «доторкнутися» візуалізують внутрішню рефлексію матері, роблячи її доступною для реципієнта, який долучається до її роздумів, спогадів і чуттєвих переживань. Водночас формується виразне протиставлення між тілом матері, обтяженим утратою та земним існуванням без сина («кайданні ноги»), і образом сина, який уявляється як втілення невагомості небесного простору та свободи польоту голуба. Таке зіставлення транслює релігійно зумовлене світосприйняття героїні, у якому життя постає як форма земного страждання, тоді як смерть сина осмислюється як стан небесного спокою. Вагомим іконотропом є також очі сина, що «розтеклися синім кольором», – цей образ репрезентує спробу примирити нестерпну відсутність фізичного тіла з його візуальною присутністю в природному просторі, де смерть постає не як зникнення, а як розчинення в нескінченності.

Для матері акт зорового сприйняття поступово набуває значення часткового примирення з утратою. Ще задовго до загибелі сина війна позбавила її можливості фізичної присутності поруч із ним. Усвідомлення того, що очікувана зустріч більше ніколи не відбудеться, стає для жінки травматичним досвідом, який активізує потребу віднаходити сліди сина у будь-яких чуттєво доступних формах. Такий пошук постає спробою заспокоїти глибинну внутрішню потребу та частково компенсувати втрату безповоротного зорового контакту: *«У небі – знову та сама хмара з профілем молодої людини із задертим чубом і сопілкою в губах. Син мені грає на сопілці...»* [92, с. 19]; *«Я хочу, щоб Син приходив до мене іще й іще. Хай як*

– хмарою, дощем, спекою, котиком. Він знає, як мені підказати, що то Він...» [92, с. 20].

Цитата ілюструє когнітивний механізм адаптації до переживання горя. Героїня застосовує здатність мозку до іконотропізму як стратегію виживання: вона трансформує порожнечу втрати в систему знаків, де елементи природи виступають медіумом для репрезентації образу сина. У результаті свідомість матері конструює складну метафоричну мережу, в якій сутність сина переноситься з категорії людського у сферу природних явищ, що дозволяє йому бути «повсюди» і завжди відчуватися поруч. Тілесність хмари постає саме через сприйняття матері. Це демонструє, як пам'ять про тілесний образ сина визначає сприйняття та зосереджує увагу очей на конкретних образах у хаосі горя. Така точна репрезентація процесу прийняття горя після болісної втрати певною мірою апелює до власного досвіду авторки, оскільки ці механізми настільки індивідуальні, що їх повне усвідомлення можливе лише для людини, яка пережила подібне. Саме це неодноразово підкреслюється у тексті.

Тілесним втіленням сина для матері постає його місце спочинку, зокрема хрест, до якого вона може прихилитися, обійняти його символічно, ніби рідну дитину, що підкреслює: споглядання хоча б символічного уособлення сина сприяє пом'якшенню гіркого досвіду втрати. Через це у романі підкреслюється, що особливо важкою є втрата для матерів, котрі не мають відомостей про точне місце поховання тіла своєї дитини: «...*нелюди зробили так, що сирота мама не має де прихилитися до хреста на його могилі... та й хрест не має де звести... Але Михайлина таки щаслива: вона бодай приблизно знає, де синова могила. Може, тому так довго живе на світі, що має куди ходити.*» [92, с. 59]. Могила сина виступає для героїні центром її всесвіту. Увесь її досвід і світогляд організуються навколо цього, хоч і умовного, проте візуально визначеного простору, який репрезентує подобу сина. Кінестетичний акт «похилитися над хрестом» відображає безпосередню тілесну потребу у контакті. Саме тому відсутність можливості «похилитися над хрестом» створює когнітивну порожнечу: мати позбавлена візуального об'єкта для фокусування свого горя. У людській свідомості об'єкт і

мислення про нього нерозривно пов'язані, тому відсутність хреста позбавляє процес прощання завершеності на когнітивному рівні.

Доля Сидонії набуває іншого відтінку: вона присвячує себе вишиванню рушників для могил чужих синів, матері яких так само не знають їхнього місця спочинку та не можуть відвідати. Через цей ритуал Сидонія переконує себе, що тепло її рук переходить у тканину, потім – від рушника до хреста, а далі – в землю до загиблого сина, символічно відтворюючи материнські обійми та турботу, які вона більше не може проявити безпосередньо: *«Довгими вечорами, а то й ночами, склавшись калачиком на дивані, Сидонія не випускає голку з рук...»* [92, с. 173]; *«Відтоді почала Сидонія ходити з рушниками по всьому цвинтарю. Припасує на вигорілому хресті то там, то в іншому куті. Прив'яже рушник срібною волічкою, щоб блистів на сонці.»* [92, с. 178].

За спостереженням Н. Мафтин, у романі «Мами» проявляється те, як система символів, метафор і порівнянь, що кодують відчуття болю та страждання, насичує текстову модель світу тілесною пам'яттю [208, с. 138]. Травматичний досвід, закарбований на тілі матері, виявляється настільки глибоким і болісним, що його вплив відчувається протягом багатьох років. Так, Михайлина, вперше зіткнувшись із тілом мертвого сина, втрачає здатність говорити, кричати або плакати – її тіло ніби руйнує її зсередини: *«Хтось спирає дихання, мов якийсь убійник, двома руками за горло, трохи відпускає і знову різко затуляє дужче, продовжуючи її муки»* [92, с. 56]; *«Якби хто дав їй хоч крапельку водички... хоч одну сльозичку... лиш аби несолену... бо язик перекрив їй горло... розпухлий язик став уперек горла, мов колода...»* [92, с. 44].

Уривок фіксує момент, коли психіка героїні повністю підпорядковується фізіологічним процесам, що знову змушує усвідомлювати ворожість власного тіла. Тіло, ніби байдуже до її горя, продовжує функціонувати автономно та «дбати» про себе. Через іконотроп «язик» тілесність постає не як цілісний організм, а як сукупність фрагментів, що взаємно конфліктують, адже переживання скорботи розфокусовує тілесні процеси. Критичні стани задухи, браку повітря, астматичні стани метафорично узагальнюються у іконообразі «руки убійника», що стискає

горло. Це формує особливий тип рецептивного сприймання тексту через заповнення когнітивних лакун між внутрішнім розумінням відчуттям болю читача та його розгерметизацію у зовнішньоакційних візуалізаціях. Опис рук, які то відпускають, то стискають вузол, створює ритмічний візуальний ряд, характерний для процесу іконотропного розкодування, що «добудовує» уявлення про складні для вербального опису психоемоційні стани.

Через кілька десятиліть, коли Михайлина зустрічає іншу травмовану матір – Веронцю, відчуття внутрішнього спазму та неможливість вербалізувати свій біль підсвідомо повертається: *«Тимчасом баба тихо сидить коло Веронці під стіною хати, не прибираючи долоню з її плеча, і мовчить. Отако сидить і мовчить – ніби з повним ротом води»* [92, с. 27]. У романі М. Матіос акцентується на тому, що скорбота залишатися в тілі матері протягом усього життя, де тіло постає як своєрідна в'язниця для стражденної душі: *«Лиш туга –густа, мов смола, туга розповзеться всіма закутками тіла... і вчепиться холодними мацаками від голови до п'ят, і навіки придушить душу для радості – та й лишиться та до Михайлининої смерті. Бо не випустить звідти туск свій ніколи, не визволить, як із довічної тюрми...»* [92, с. 58].

Ця цитата демонструє чітко виражену картину тілесного втілення страждання. Метафора «тіло-тюрма» відображає класичну ідею несвободи, де навіть внутрішній світ людини підпорядкований зовнішнім силам. Цікавим є те, що опис надзвичайно точно передає спосіб, у який депресивні стани переживаються фізично – як відчуття важкості чи холоду. Елемент «туск/туга» у тексті функціонує не лише як метафора, а як матеріалізоване втілення болю, окупації тіла стражданням, що набуває конкретних візуальних характеристик («густа, мов смола»). Туга наділяється антропоморфними властивостями – вона «хоче вчепитися», «придушити», «не випустити». Оскільки когнітивні процеси читача не здатні безпосередньо «побачити» абстрактну емоцію, текст пропонує іконічний заміник – густу смолу та матеріальні об'єкти, що дозволяють мозку категоризувати емоційний стан як фізичну загрозу та переживати його через тілесне відчуття.

Авторка вкотре демонструє, що справжнє усвідомлення глибини материнського горя доступне лише тій матері, яка сама зазнала втрати дитини. Ця ідея отримує подальший розвиток у додатковому розділі роману «Пієта», де М. Матіос проводить паралель між усіма матерями, що пережили втрату, і Матір'ю Божою, визнаючи їхній біль одночасно сакральним і глибоко індивідуальним: *«Коли зустрічаю жінку у траурній хустці/ хочу перекрити собою дорогу/ Щоб ані душа не завжала їй.../ Ні шурхотом підшов/ Ні диханням/ Ні словом/ Ні поглядом у спину/ Тоді мені хочеться на всі сторони світу/ кричати/ шепотіти/ хрипіти:/ лишіть її, люди!!!/ Облиште пиріжки/ Обговорювати/ Жаліти/ Чи навіть тужити разом з нею.»* [92, с. 282]. Ці тілесні акти («перекрити собою дорогу», «не дихати», «не говорити», «не дивитися») виступають проявом співпереживання та символічного визнання чужого горя.

Отже, у романі «Мама» тілесність постає як багатофункціональний маркер духовно-психічного життя, де завдяки механізмам тілесного іконотропізму емоційні стани (розпач, безнадія та туга) набувають радикальної фізіологічної реальності. Тісний взаємозв'язок фізичного та психічного вимірів демонструє принцип втіленого пізнання: художній текст відмовляється від абстрактних категорій, перетворюючи тіло на центральну площину сприйняття трагедії. Тілесні алюзії та пам'ять тіла не лише маркують досвід втрати, а й виступають інструментами когнітивного опанування болю, де фізіологічна реакція стає ключем до осмислення метафізичного виміру війни. Перед реципієнтом постає чіткий узагальнений образ української матері, що перебуває поза історичним і часовим контекстом та водночас транслює материнську турботу і любов та глибокий і незбагнений біль втрати.

Варто наголосити, що увага до тілесних іконотропів дає змогу простежити індивідуальний авторський стиль М. Матіос, оскільки окремі її елементи послідовно простежуються й у романі «Солодка Даруся». Зокрема, йдеться про використання тіла персонажів як своєрідної «мапи» історичних подій української нації, а також про репрезентацію мотиву осиротілості через тілесні страждання. Тілесний біль матері, спричинений втратою сина, корелює з тілесним стражданням

Дарусі, через смерть матері. Окрім того, специфіка системи тілесної іконотропізації полягає у формуванні цілісної візуальної картини материнського горя: кожен окремий іконотроп доповнює попередній, ніби домальовуючи загальний образ страждання. У цьому контексті смислотворчої ваги набувають навіть колористичні акценти художнього зображення.

3.3. Тілесна іконотропізація в контексті історичних травм та націєтворчих процесів у романі «Матриган» Галини Петросаняк

Творчість Г. Петросаняк відображає вагомість локального культурного контексту та регіональних традицій, адже письменниця походить із Верховинщини, проте тривалий час мешкає за кордоном. Творча біографія письменниці розкриває особливі ресурси психології художнього моделювання, зумовлює унікальність її художнього доробку: він репрезентує українську гірську культуру, її традиції та ментальні структури й водночас органічно інтегрується в ширший європейський літературний контекст. Попри «вічні мандри», про які зауважив Ю. Іздрік, і метафоричне означення письменниці як «поетеси центру Європи» у формулюванні Т. Прохаська, Г. Петросаняк не втрачає зв'язку з власним «корінням» [91, с. 174]. Навпаки – вона глибоко усвідомлює та відстоює гуцульський культурний простір.

С. Марчук підкреслює, що стиль Г. Петросаняк вирізняється тонкою рефлексивністю, здатністю проникати в інші просторові й культурні реальності, чутливо вловлювати імагологічні відмінності локусів і переосмислювати усталені культурні знаки. Письменниця вміло розгортає багатовимірні образні асоціації, залучаючи історичні перспективи та інтермедіальні елементи [91, с. 175]. Її тексти формують складну сенсорну палітру – візуальну, аудіальну й ольфакторну, яка створює багатоплощинний простір для тілесної іконотропізації, де культурний досвід та тілесність взаємодіють у процесах смислотворення.

Особливо важливою в цьому контексті є здатність письменниці осмислювати досвід міграції, втрати дому та відстоювати свою належність до

української культури за кордоном – проблем, що нині набувають особливого значення в умовах війни в Україні. Її тексти відтворюють прагнення багатьох українців зберегти особистісну та національну ідентичність й одночасно протидіяти знеособленню української культури у європейському середовищі. Тому зображення європейських локусів у її прозі нерідко супроводжується маркерами дому, спогадами про батьківщину та накладанням українських образів на інший культурний простір, що сприяє конструюванню національного контексту в глобальному масштабі [91, с. 176].

У певному сенсі роман Г. Петросаняк збагачує серію прозових творів про Гуцульщину, проте письменниця створює вже зовсім інший світ гір – сучасний, сповнений не лише природної краси, а й трагізму, обумовленого історичними обставинами. Попри це, апеляція до рідного краю, відступи та рефлексії щодо унікальності карпатської природи спонукають замислитися над іманентною роллю фольклорно-міфологічного мислення, трансльованого в художній дійсності роману. Як зазначав дослідник С. Хороб, аналізуючи доробок класиків української прози про Гуцульщину, особливість їхньої прозової традиції пояснюється специфікою концептуальної картини світу мешканців Гуцульського краю, пов'язаною з віруванням у «зв'язки людського життя з буттям казково-фантастичних, ірреальних, потойбічних істот, що є художньо-міфологічним втіленням властивостей і проявів різних сил, об'єктів і явищ природи» [139, с. 522].

Цей культурний контекст впливає й на сприйняття тілесності в карпатській традиції, де природним є існування девіантних тіл, а сама природа набуває людської тілесної подоби. Унаслідок цього увага до тілесного загострюється, а абстрактний світ мислиться через конкретні фізіологічні процеси та соматичні елементи. Саме тому Г. Петросаняк доцільно вважати своєрідним «genius loci» («генієм місця») [91, с. 175], що особливо виразно простежується в романі «Матриган».

Протагоністка Меланія переживає постійне, майже фантомне прагнення повернутися не стільки до міста свого дитинства (Києва), скільки до глибинного кореневого простору, звідки походили покоління її предків – Карпат. Таким чином,

твір насичений національними мотивами й архетипними образами цього регіону. Важливою складовою тексту є також історичний вимір. Г. Петросаняк вибудовує міст між сучасною війною в Україні та травматичним досвідом Першої і Другої світових війн. Перехід між цими часовими площинами формує багатопланове уявлення про культурні «тіла українців», у якому поєднано травми різних поколінь, а також підкреслено самотність і незламність національного характеру. Інтерпретація тілесних іконотропів у романі «Матриган» розкриває ще один авторський варіант ретрансляції художніх сенсів у соматичній поезії, що сприяє вибудовуванню національної картини світу у локальному колориті Карпат.

Тло українських історичних подій в романі «Матриган» розгортається через розгалужену систему образів, які репрезентують узагальнені типи українців, що діяли в різних історичних обставинах. Центральним у цій системі постає образ сучасної української жінки Меланії, яка у складних життєвих перепитях переживає початок повномасштабної війни. Меланія є узагальненим образом матері, що піклується про дитину, яка через війну втрачає друзів, спокій та життєву рівновагу; дружини, яка тривожиться за чоловіка на фронті; жінки, змушеної вибудовувати життя заново в чужому культурному середовищі; а також метафоричним образом самої України, адже її шлях в романі пов'язаний із поверненням до історичної пам'яті, національних витоків та глибинної історії народу, що дає зрозуміти її унікальність та цінність. Через образ Меланії авторка актуалізує ідею внутрішнього повернення до колективної пам'яті як інструменту осмислення сучасних українських реалій.

Окрім постаті Меланії, письменниця вибудовує цілу низку жіночих образів, які розширюють і поглиблюють наративну структуру роману. Зокрема, образ тітки Олени, рідної сестри матері Меланії, функціонує як голос історичної пам'яті: її спогади формують своєрідний ретроспективний ракурс, необхідний для конструювання ідентичності головної героїні. Подруга Ніна репрезентує досвід жінок-емігранток, які інтегрувалися в інше культурне середовище, зберігаючи водночас емоційний і ціннісний зв'язок з Україною. Бабуся Паюта уособлює багатопланову українську культурну традицію – самотню, талановиту, глибинно

етнічну. Її співанки не лише підсилюють емоційний стан самої Паюти, а й занурюють читача в атмосферу українських звичаїв, актуалізуючи відчуття належності до них. Натомість її сестра Марія постає символом покоління дітей, насильно вивезених у часи Другої світової війни.

Особливо колоритно змодельовано й епізодичні жіночі образи: так, подруга дитинства Меланії Галинка відновлює зв'язок героїні з раннім дитячим досвідом, роблячи цей пласт її пам'яті об'ємнішим і символічно насиченим, а німкеня пані Маргарет Міпель уособлює характерне для частини європейського світу невизнання або недостатнє усвідомлення самобутності України. Натомість короткий епізод зі старшою жінкою, у якої на початку війни беруть коментар, формує сукупний образ усіх, хто витримав навалу й не покинув рідну землю: *«Коли вони оминали чергу, Меланія побачила оператора з камерою і журналістку, що брала інтерв'ю в немолодої вже жінки в елегантному синьому пальті з гарно зачесаним назад сивим волоссям. «Ні, нікуди не тікаю, – спокійно казала жінка. – Це моє місто, я тут живу ціле життя»* [104, с. 39]. Цей епізод виступає як когнітивний маркер стійкості українців. Детальний опис охайного зовнішнього вигляду жінки підкреслює її внутрішній стан – зібраність, спокій, рівновагу та впевненість, що були рідкістю на початку повномасштабного вторгнення.

Не менш важливою для смислової архітекτονіки роману є система чоловічих образів. Чоловік Меланії Віктор уособлює тип сучасного українця, який добровільно вирушає на фронт, виявляючи особисту відповідальність у національній боротьбі. Син Денис репрезентує покоління молоді, травмоване війною, проте сповнене прагнення жити й самоідентифікуватися як українці. Перший чоловік бабусі Паюти, Петро, символізує втрачене покоління молодих українців, що загинули у Другій світовій війні. Дідусь Ілько уособлює тих, хто пережив війну, але не здобув спокою, опинившись між репресивною радянською системою та вояками УПА, які підпільно боролися за Україну. У будь-якому разі на нього чекала смерть, що засвідчує трагічну неминучість долі українських юнаків. Прадід Григорій, або Гриньо, як його лагідно називали на місцевий манір, репрезентує українську інтелігенцію періоду Першої світової війни: як член

товариства «Січ» він прагнув відстоювати українські інтереси та утверджувати національну суб'єктність у складних історичних обставинах. Це дає підстави стверджувати, що, Г. Петросаняк вибудовує багаторівневу історико-культурну карту України, у якій індивідуальні долі персонажів невіддільні від національних подій.

Вартими уваги є також наративні механізми репрезентації персонажів. Оповідь вибудована так, що читач наче дрейфує у тілі персонажів, переживаючи події з їхньої перспективи. Кожен персонаж має власну історію, яка оповідається від першої особи, що створює ефект глибокого співпереживання та втілення реципієнта у психологічні й емоційні аспекти їхнього досвіду. Попри те, що цих людей уже немає в живих, Г. Петросаняк вміло занурює читача в їхнє світоглядне тіло, створюючи додаткові соматичні відчуття пережитого. Сприяють цьому, як особисті спогади Меланії, тітки Олесі та пані Маргарет, так і щоденник тітки Марії чи співанки баби Паюти. Така форма оповіді збагачує емоційність тексту, оскільки історія постає як сукупність особистих відчуттів, рухів, тілесного та внутрішнього болю. Кожна історія формує окремий «локус» сприйняття, що дозволяє конструювати складний багатосаровий культурний простір, у якому особисте, історичне й національне тісно переплетені.

Одним із яскравих прикладів занурення реципієнта в тілесно-емоційний досвід персонажа може слугувати епізод, що репрезентує взаємини протагоністки Меланії та її колишнього чоловіка Віктора. У цьому фрагменті авторка вибудовує складну систему тілесних маркерів, які активують у читача відповідні ментальні моделі й запускають механізми емпатичного наслідування.

Через тілесно-сенсорні сигнали, такі як тремтіння пальців чи інтонацію голосу, читач ніби занурюється в досвід героїні, оскільки ці маркери апелюють до спільного, універсального емоційного та тілесного досвіду людей: *«Задзвонив мобільний, на екрані смартфона з'явилося ім'я її колишнього чоловіка. Меланія напружилася: вона не могла обрати правильний тон для розмови з людиною, яку близько знала двадцять років і вважала чоловіком свого життя, а потім мусила гірко розчаруватися <...> її пальці чомусь тремтіли <...> – Привіт, – голос*

Віктора прозвучав так, як у їхні погідні часи, і на мить Меланію спантеличило те, що у відповідь на цей голос в її серці глухо й болісно задзвеніла потаємна струна» [104, с. 29].

Першим рівнем занурення читача в особистий досвід героїні стає зоровий стимул – ім'я Віктора, що з'являється на екрані смартфона. Ім'я в такому контексті виконує функцію когнітивного маркера, який миттєво актуалізує цілий комплекс попередніх переживань Меланії та створює передумови для того, щоб читач зміг поглянути на ситуацію очима героїні. Воно виступає своєрідним іконотропом, тобто стійким образом-стимулом, що відтворює досвід минулої травми через мінімальний текстовий сигнал.

Далі з'являється кінестетичний маркер – *«її пальці чомусь тремтіли»*. Тремтіння пальців є матеріальною тілесною реакцією, яка символізує внутрішній емоційний стан. Така деталь викликає у читача високу ступінь упізнаваності, адже тремор як реакція на стрес чи хвилювання є універсальним тілесним кодом. У такий спосіб запускається механізм втіленого читання: реципієнт не просто спостерігає за станом героїні – він моделює його власними тілесними схемами.

Особливо значущим є також аудіальний маркер – голос Віктора. Оскільки героїня (і, відповідно, реципієнт) не бачить його фізично, голос виконує роль тілесного субституту: через нього реконструюється цілісний образ чоловіка. Окрім цього, порівняння відчуттів героїні у відповідь на голос із «потаємною струною», що «болісно задзвеніла», створює іконотропізацію внутрішнього болю, де звучання голосу стає не просто сенсорним сигналом, а тригером глибинного емоційного досвіду. У цьому випадку звук матеріалізує пам'ять про тіло чоловіка, травму й водночас робить доступним для читача той самий афективний простір, у якому перебуває Меланія.

Згадані механізми, утворюють інтегровану когнітивно-тілесну структуру, що забезпечує глибоке занурення читача в емоційний стан протагоністки. Відтак авторка досягає цього не описовими механізмами, а матеріалізацією внутрішнього через мінімальні тілесні знаки, які спрацьовують на рівні спільного людського досвіду.

Насамперед, варто виокремити системне іконічне метафоризування рослинного світу через призму людського тіла, що є характерним, зокрема, для гуцульської традиції. Про це промовисто свідчить уже сама назва роману – «Матриган». Матриган – це місцева назва беладони звичайної, рослини, яка має як лікувальні властивості, так і потенціал бути смертельно небезпечною для людини.

Зосереджуючись на іконічних властивостях назви роману «Матриган», простежуємо паралель із висновками дослідниці О. Кузьми в контексті аналізу збірки «Афіни» прикарпатської мисткині Власти Власенко. Як зазначає дослідниця, вже своєю назвою Влада Власенко апелює до «народнопоетичних основ та стихії карпатського міфосвіту». З огляду на особливе філософське світосприйняття поетеси, сформоване на ґрунті народних уявлень рідного регіону, символіка назви стає зрозумілою: «...афіни можна трактувати і як плоди творчого Духу письменниці, як літературний вираз древнього колективного підсвідомого, переплавленого через особистий досвід та серце авторки. І щоб зірвати ці ягоди, тобто розкодувати смисли, закладені в поетичних текстах збірки «Афіни»...». Така паралель підтверджує, що вибір цієї назви підкреслює локальний міфологізм мислення письменниць, адже доступ до унікальної Карпатської культури можливий лише для тих, хто здатен «розкодувати» її зміст уже з самої назви художнього тексту [84, с. 65].

У свідомості місцевих жителів матриган уособлював одночасно красу та підступність, властиві людині. Саме так його сприймає й Меланія, яка добре розуміється на рослинах: *«Й ось на неї глянуло ще одне око: темне, майже брунатне, ще приплющене, але уважне око квітки <...> Невже це вона, красавка? Невже беладона? Так матриган – це він ховається за принадними іменами <...> Бо матриган не лише зцілює, він здатен убити»* [104, с. 226-227]. Відтак ми спостерігаємо перенесення людських сенсорних і емоційних категорій на рослину. «Око» квітки сприймається як здатність бачити і стежити, що створює ефект антропоморфізації. Це змушує читача ментально відчутти присутність рослини як суб'єкта, здатного впливати на людину. Образ матригану функціонує як іконотроп людської двоїстої природи. За гуцульським повір'ям, матриган небезпечний не для

того, хто його викопує, а для того, кому його підносять, адже все залежить від намірів його використання. Тому Меланія проводить показову паралель: «наша правда – теж матриган», оскільки її ворог використовує проти нас самих [104, с. 227]. У світлі вищезазначеного розуміємо, що вже сама назва твору налаштовує читача на сприйняття культурного колориту та історичного контексту роману.

Підсвідома зацікавленість Меланії рослинами та її унікальна здатність відчувати їх як реальних втілених істот, розрізнити їхні «риси характеру», виразно підкреслюють її походження та зв'язок із культурою Карпат. У романі людські риси іконотропізуються й в інших рослин: «... *уже два роки поспіль свої ночі я ділю лише з ним, зі своїм **цнотливим коханцем** <...> Його ім'я – вітекс священний <...> називаю його *agnus castus*, мій **непорочний агнець**. Він сторожить чистоту моєї самотності*» [104, с. 12]. У зазначеному уривку рослина набуває людських символічних властивостей, адже стає «сторожем» внутрішніх переживань героїні, яка залишилася без чоловіка. Вона не лише забезпечує їй відчуття безпеки, а й іконотропізує образ її Віктора. Попри його зраду, Меланія залишається йому вірною, оскільки, відповідно до виховання, властивого питомій українській жінці, її тіло може належати лише чоловіку та дитині: «...*вона вирішила, що поки синові не виповниться вісімнадцять, він залишиться єдиним близьким їй чоловіком*» [104, с. 11].

Знаходимо й інші елементи персоніфікації рослин: «*Конюшина була для них із подругою білим горішком, ніжний лядвенець – залишався безіменним, помаранчево-червоний нечуй-вітер у горах називали «запасочками», а рідкісний тепер пальцекорник – «зозулиними чобітками». На вершині Меланчиної ієрархії цвіла жовта європейська купальниця, що любить затінок і вогкість <...> Ну й, звісно, невісточки – ромашки: цього квіткового простолюддя всюди росло чимало...»* [104, с. 177].

Впорядкування Меланією квітів в «ієрархію» відображає її внутрішню схему рецепції світу, засновану на соматичному та перцептивному досвіді: кожна рослина осмислюється саме через її «тілесні» властивості – колір, форму, фактуру, середовище зростання. Такі описи корелюють з ідеями теорії когнітивної

метафоризації свідомості Дж. Лакоффа та М. Джонсона, відповідно до яких абстрактні сенси осмислюються через тілесно зумовлені просторові опозиції. Квіткова ієрархія у творі вибудовується за фізіологічним вертикальним принципом «вгору – вниз», де верх маркується як недосяжний, вищий, найближчий до неба й божественного, а відтак – винятковий і сакралізований. Натомість нижній рівень асоціюється з приземленістю, буденністю та меншою символічною цінністю. Ця вертикальна опозиція також корелює з гірською концептуальною картиною світу, у межах якої гори символізують велич та недосяжність. Не кожен здатен жити в гірському просторі, що додатково підкреслює ідею винятковості та особливої статусності тих, хто може існувати в такому середовищі.

Жовта європейська купальниця, що «любить затінок і вогкість», у цій системі символізує не лише природну специфіку рослини, а й виступає маркером інтимної, прихованої, майже сакральної краси. Її розташування «на вершині ієрархії» демонструє механізм іконотропізації: Меланія наділяє рослину статусом особливого образу, який активує у її свідомості стійкі асоціативні зв'язки з людською природою – ніжністю, недоторканністю, самотністю. «Невісточка – ромашка», названі «квітковим простолюттям», позначають протилежний полюс – повсякденність, доступність, непретензійність.

Цікавим є детальніший розгляд етимології назв згаданих рослин, оскільки це підтверджує культурну особливість українського етносу порівнювати рослини з людським тілом, що Г. Петросаняк активно використовує у романі для увиразнення карпатського культурного середовища. Так, за однією з версій, назва «лядвенець», через наявність в основі -в-, зіставлялася зі слов'янським словом «нирка» (*ledvice*) і пояснювалася «подібністю продовгуватих бобів лядвенцю до нирок» [46]. Інші назви ще виразніше демонструють тенденцію до персоніфікації. Так, «нечуй-вітер» у своїй етимології відображає уявлення про рослину як здатну «чути» або «не чути», наділяючи її людськими властивостями. Аналогічно, «пальцекорник» отримав свою назву через асоціативну схожість кореневих бульб із пальцями людини.

Показовими є й інші згадки про рослини: *«До речі, шавлію слід було б обрізати, вона росте, як навіжена <...> Нарешті я її полюбила... Вона сильна і вдячна <...> Спершу вона трохи відштовхує своїм норовом <...>. Шавлія витісняє мелісу, та, бідолашка, мусить ухилятися, он аж звисає з підвіконня... Ну так, меліса ж м'яка <...> вона ненав'язлива, завжди готова поступитися, усунутись...»* [104, с. 33]. Рослини стають іконотропними носіями людських властивостей, через які читач переживає і внутрішні стани героїні, і культурні типи людської взаємодії.

Це апелює до специфіки метафоричного мислення письменниці. Г. Петросаняк надзвичайно детально змальовує рослинний світ крізь призму людських фізіологічних відчуттів, що відображає світогляд, сформований гірським середовищем. У такій картині світу природа постає первинною, потужною й домінантною силою, здатною загрожувати людині як уразливій істоті. Саме тому людина змушена адаптуватися до природного простору, уподібнюватися йому та переживати його соматично задля власного виживання, що загострює її ставлення до елементів природного світу. Така деталізована й тілесно зорієнтована репрезентація підкреслює унікальність рецептивної системи як протагоністки, так і самої письменниці.

Цей механізм діє і в зворотному напрямку, оскільки близьких для Меланії людей вона сприймає через увиразнені характеристики рослин. Так, спогади про Віктора постають у її свідомості через когнітивні асоціації: характер героя співвідноситься з примхливим, колючим, але красивим хвойним деревом – юніперусом, а його аромат, який так любила героїня – із запашним шафраном чи мускатом: *«Та все ж іноді у сні до неї приходив Віктор. Її юніперус: солодкий, ледь смолистий смак і гіркота в насінні <...> Як сто ночей, як сотні днів назад/ Таємні каравани зустрічаю./ Як і тоді, у захваті вдихаю/ Твій лагідний шафран, солодкий твій мускат...»* [104, с. 74].

Особливістю роману є також свідоме вибудовування письменницею системи позавербальної взаємодії, що перегукується із елементами тілесної іконотропізації. Це виразно простежується в епізодах взаємодії українки Меланії та

німкені пані Маргарете. Попри повну відсутність словесної комунікації (адже героїні зовсім не володіють мовою одна одною), жінки протягом тривалого часу підтримують спілкування, обмінюються важливими для них історіями, виявляють здатність до взаємного співпереживання та тонкого відчуття емоційного стану співрозмовниці. Такий тип «позамовного» порозуміння вибудовується завдяки зчитуванню тілесних знаків: жестів, міміки, інтонації, тембрової й ритмічної організації мовлення, загального емоційного фону. Саме тому авторка навмисно акцентує на паралінгвістичних маркерах і невербальних сигналах, які формують альтернативний когнітивний канал взаємодії між героїнями.

У цьому контексті особливо актуалізуються іконотропи усмішки та очей, що функціонують як семіотичні знакові утворення, здатні розкривати глибинні емоційні стани персонажок і формувати міжособистісний простір довіри. Усмішка постає не лише як комунікативний акт, а й як інтенсивний тілесний символ, що забезпечує перехід від індивідуального переживання до спільного досвіду, виконуючи роль емотивного та когнітивного маркера у структурі наративу. Вираз очей, своєю чергою, функціонує як тілесний сигніфікатор підтримки і співучасті, маркуючи готовність до розуміння співрозмовниці та до емпатійного «прийняття» її досвіду.

Саме тому при згадці сина *«на вустах Маргарет з'являлася тепла усмішка»* [104, с. 69], що для Меланії ставало індикатором безпечної, позитивно зарядженої теми спілкування. Аналогічно, коли Меланія говорила про чоловіка, вона вловлювала невербальний знак підтримки в погляді співрозмовниці: *«в уважному погляді Маргарете мерехтіло співчуття»* [93, с. 71]. Попри те, що Маргарете не розуміла мовного змісту висловленого, вона точно зчитувала тілесний реєстр емоцій – відчай, смуток, внутрішнє напруження. Саме тому Меланія й резюмує: *«...виявляється, іноді, щоб розумітися, навіть не обов'язково розуміти, що саме сказано...»* [104, с. 71]. Така репліка виразно артикулює переважання соматичного каналу комунікації над вербальним і підтверджує базовий принцип тілесної іконотропізації: значення конструюється передусім через тілесну експресію.

Підтвердження цього знаходимо й у реакціях Маргарете на розповіді Меланії про важку сторінку української історії, передану крізь призму болісного досвіду її родини: про загибель першого чоловіка бабусі Паюти, про смерть чоловіка сестри дідуса Ілька, про виселення незгодних із владою селян до Сибіру, про голод. Передаючи ці події, Меланія не просто відтворює факти, а проживає їх наново, трансформуючи травматичний досвід у потужний тілесно-емоційний іконотроп. Саме тому її оповідь породжує в Маргарете, яка формально не мала б розуміти зміст сказаного, емпатичну реакцію: *«Маргарета уважно слухала. Меланії навіть здалося, що на обличчі старої дами майнуло співпереживання <...> В очах Маргарете стояли сльози»* [104, с. 117].

Вираз «в очах стояли сльози» чітко репрезентує метафоричну систему мислення персонажів і загалом людини, у якій абстрактні явища передаються через конкретні фізичні чинники. Сльози постають не лише емоційним маркером, а й відтворюють відчуття завмирання часу завдяки зрозумілому фізіологічному стану – «стояли». Така образність акцентує момент граничного емоційного напруження, коли плин часу ніби призупиняється, адже переживання героїнь набувають максимальної інтенсивності. Така тілесна реакція виконує функцію смислового конденсату, поєднуючи емоційний, часовий і екзистенційний виміри художнього образу.

Цінними є й словесно-образні асоціації, що виникають у процесі такої «позамовної» взаємодії. Незнайоме для Меланії слово «Liebe» (кохання), яке Маргарете часто вживала при згадці свого чоловіка, актуалізувало в уяві Меланії образи її власного чоловіка Віктора. Це стало можливим завдяки зчитуванню інтонаційних і тілесних нюансів – ніжності, м'якості жестів, емоційної тональності, що супроводжували мовлення Маргарете. Таким чином, слово, значення якого героїня не знала, набуло для неї сенсу через тілесно-емотивну інтуїцію, що підкреслює когнітивну роль тілесних іконотропів у моделюванні міжкультурної комунікації в романі.

Для Меланії здатність зчитувати тілесні знаки була особливо природною й органічною, оскільки в гуцульському культурному середовищі цей навик

становить важливу частину соціальної комунікації та ідентифікаційних практик. У карпатській традиції тілесні коди не лише передавали інформацію про емоційний чи фізичний стан людини, а й часто ставали підставою для формування прізвиськ, що базувалися на помітних соматичних ознаках. Саме такий механізм тілесного маркування представлено й у романі: подругу тітки Олени мати називала «Рижуля», підкреслюючи її хитрість і схильність підбивати Оленку на небажані вчинки: *«Потому неня з досадою казала, що то все через ту «Рижулю» – іноді у гніві так вона називала Варварку. Неня була певна, що Варвара на все те мене намовила»* [104, с. 163]. Цей приклад демонструє, як тілесні властивості стають когнітивними тригерами, що запускають стійкі асоціативні образи й моделюють сприйняття людини.

Меланія, будучи частиною цієї культури, природно володіє здатністю до соматичного зчитування. Її уважність до жестів, постави, міміки та поведінкових мікросигналів співрозмовників формується на тлі глибинної культурної практики розуміння світу через тіло. Показовим є також її здатність зчитувати рослини, які, хоч і не «говорять», але виявляють свій стан через «тіло»: *«За цей час Меланія навчилася слухати беззвучну, а все ж таку виразну мову рослин і не могла надивуватися світові, що їй відкривається»* [104, с. 14]. Меланія легко інтерпретує ці стани, опираючись на власні асоціативні моделі.

Здатність зчитувати тілесні коди проявляється і в її підсвідомих спогадах про людей, яких вона ніколи не знала особисто. Так, згадка про пані Палагну, про яку розповідає тітка Олена, пов'язується насамперед із соматичною ознакою – кульгавістю. Меланія реконструює цей образ не завдяки особистому досвіду, а через тілесну асоціацію, що глибоко вкорінилася в її пам'яті та відтворилася під впливом розповідей тітки: *«вона накульгувала й підпиралася клябукою. <...> Меланія слухала, затамувавши подих. Їй здалося, що в дитинстві, навідуючись улітку до бабусі, вона зустрічала старезну жінку, яка налягала на ногу й ходила, підпираючись ковінкою»* [104, с. 164]. Тілесний іконотроп стає знаком, який активує цілу ментальну структуру.

Аналогічно формуються й перші враження Меланії про незнайомих людей під час її життя в Києві. Знайомлячись з аптекаркою, вона вибудовує її образ передусім через тілесний маркер – *«молода, вилицювата аптекарка»* [104, с. 11]. Така номінація відтворює модель соматичного сприйняття, де виразні тілесні ознаки постають первинними носіями інформації про людину, а метафоричність людського мислення перетворює різнобічний, багатогранний тілесний образ в один чітко структурований іконотроп. Саме тому не дивно, що згодом Меланія легко «зчитує» і внутрішній стан незнайомої клієнтки: *«...а уста, гармонійно підфарбовані в тон шубки, виказували, що вона страждає»* [104, с. 24]. Такі елементи у тексті активують у реципієнта механізми формування стійких тілесних асоціацій, подібно до того як це робить протагоністка, завдяки яким персонажі роману сприймаються як упізнавані соматичні образи, закорінені в когнітивному досвіді читача.

Особлива невербальна комунікація між Меланією та Маргарете сформувалася ще й завдяки подібному способу сприйняття світу обома героїнями – через здатність декодувати сенси на глибокому когнітивному рівні. Для Маргарете, подібно до Меланії, певні сенсорні знаки набували статусу маркерів цілісних образів або подій. Так, запах лаванди для неї тісно асоціювався з їхньою служницею Марією, про яку вона згадувала з теплом і ніжністю: *«Українка нібито знається на травах, а от Марія, їхня тодішня служниця, на травах не зналася. Принаймні не на всіх. Лаванди вона не знала. «Ніколи не забуду, як ми тоді з нею обрізали лавандові кущі. Досі, коли мені доводиться вдихнути запах лаванди, перед очима виринає Марія», – думала Маргарете»* [104, с. 52].

Запах лаванди стає не лише носієм спогадів, а й стимулом для рефлексії героїні щодо механізмів іконотропного уявлення, коли сенсорний стимул активує складну мережу асоціацій, що пов'язують людину, подію та емоційний стан. Маргарете усвідомлює неможливість повноцінного словесного опису запаху: *«Я люблю запах лаванди. Він такий...Який, власне? Чому запах так важко описати? Мабуть, тому, що яке б слово ти для цього не вибрала, воно буде в переносному значенні. Тонкий? Але насправді тонким може бути лише щось матеріальне, що*

має видиму предметну субстанцію. <...> Запах не має предметності, а отже, не має форми, величини, кольору, смаку, щільності у прямому значенні всіх цих слів. Відтак мова тут безсила <...> Запахам властиво обертатися мостами, що ведуть туди, де ти відчувала їх уперше. <...> Але опинившись серед щойно скошеної трави, де б ти не була, вмить опиняєшся там, де вперше цей запах відчула. У моєму випадку це дитинство...» [104, с. 53]. У цьому контексті рефлексія Маргарете демонструє її володіння особливим каналом сприйняття, де сенсорні відчуття стають інструментом когнітивного і емоційного обміну. Такий спосіб рецепції світу формує спільний когнітивно-емоційний простір між Меланією та Маргарете, активуючи тілесно-сенсорні та асоціативні структури, що дозволяють героїням схожим чином декодувати сенси і переживати їх на спільному рівні невидимих, але глибоких відчуттів.

Особливої уваги в площині нашого дослідження заслуговує також образ Марії, сестри баби Паюти, яку в юному віці насильно вивезли до Німеччини під час Другої світової війни. Марія так і не повернулася додому, і Г. Петросаняк вибудовує у романі детективну історію її символічного повернення, здійснену через тіло й свідомість Меланії. Цей сюжет набуває метафоричного виміру: він уособлює процес повернення Україною власної історії та ідентичності, адже Марію в Німеччині протягом багатьох років помилково вважали росіянкою, що підкреслює неспроможність іноземців усвідомлювати унікальність української культури. Опинившись в домі Маргарете, Меланія знаходить щоденник юної Марії, і це відкриття стає актом реконструкції – не лише її біографії, а й тілесно-емоційного досвіду. Щоденник іконотропізує тіло Марії, відновлюючи його в усій повноті: внутрішні стани, тілесні відчуття, ритм повсякдення, емоції та страхи. Недаремно сама Меланія згодом артикулює, що здійснила для Марії те повернення, яке було неможливим за її життя: *«Вона хотіла привести в гори з собою – а точніше, у собі – Марію, тітку своєї мами, юну дівчину. Повернути Марію в її рідне середовище, у знайомий з дитинства краєвид, з якого її вирвала й кинула у далекий чужий світ війна. З того далекого світу Марії не судилося повернутися. То хай*

тепер це буде не лише повернення Меланії. Хай воно стане поверненням Марії» [104, с. 216].

Г. Петросаняк недаремно впроваджує в романі деталізовані описи сенсорних відчуттів Марії, зафіксованих у її щоденнику. Це стосується як переживань, пов'язаних із виснажливою дорогою в товарному вагоні: *«Мене притиснули до стіни, у стіні стирчить якась холера, тисне мене в бік <...> Ми вийшли з вагона, у мене затерпла нога»* [104, с. 125, 128], так і описів сновидінь, у яких відтворюється теплий, майже тілесно відчутний простір рідного дому: *«І приснилося мені, що няня з дедом, кожен за два кінці, тримають верету, а в тій веретені лежу я, мала <...> Я вчепилася в краї верети й заходжуся сміхом, перед очима в мене мигають зелені плями, залиті сонячним світлом...»* [104, с. 125].

Промовистими постають і описи нелюдського ставлення до дівчат після прибуття до Німеччини: *«Вибирали здоровіших, міцних. Навіть у рот заглядали, чи зуби не гнилі <...> Нарешті прийшла сердита пані й повела нас, голих, за перегородку в куті тієї стайні <...> Ми дуже позамерзали, чекаючи, поки віддадуть убрання»* [104, с. 128-129]. Так само вражають описи фізичних страждань, спричинених хворобою: *«У мене, мабуть, почалася гарячка, усеньке тіло палає, губи геть пересохли...»* [104, с. 134] та глибокого смутку за домом: *«Мені тяжко було в ті дні, бо запах сіна дуже нагадав рідну хату. Що я наплакалася нишком...»* [104, с. 185].

На тлі цих страждань особливо світлими постають поодинокі радощі, як-от зустріч із подругою: *«А десь через неповну годину пан вернувся, а на возі позаду нього сиділа Катерина! Як я зраділа! Він відпросив її на фабриці та привіз, аби ми собі трохи погомоніли»* [104, с. 158]. Такі описи, насамперед тілесних й сенсорних деталей, формують у Меланії (і, зрештою, у самого читача) складні когнітивні механізми, що дозволяють «відчути» присутність поруч із Марією на фізичному рівні: почути її голос, відчути ті самі запахи, біль, страх, сором, розпач, а водночас – розділити її рідкісні миті радості, сміху й надії.

Саме ця глибока іконотропність тілесного досвіду робить постать Марії живою, присутньою й емоційно відчутною в тексті, перетворюючи її історію на

важливу частину культурної пам'яті. Оскільки сам образ Марії в романі є абстрактним як для читачів, так і для героїв, щоденник функціонує як носій іконотропних структур: він матеріалізує пам'ять і забезпечує присутність сенсорних та емоційних фрагментів минулого в теперішньому, творячи цілісний образ Марії в сюжетній площині твору.

В образі Марії Г. Петросаняк чи не найвиразніше втілює через тілесність також культурні традиції української нації, зокрема Карпатського регіону, які активно проявлялися й виразно контрастували на тлі чужої німецької культури. Цікавим у цьому контексті є спосіб, у який постає осмислення душі та тіла самою Марією, характерне для української релігійної традиції. Так, думки, за вихованням матері, вона асоціювала з душею та з чимось чистим, доступним лише Богові, тоді як слово – втілення думки – сприймалося як тілесний елемент, а тіло відповідно набувало конотацій нечистого, належного силам зла: *«Пригадую, як ненька мене, малу, вчила: мовчи, не поспішай розказувати про свої думки й наміри. Бо нечистий підслухає і втрутиться, перемеле тобі все. Твоїх думок він знати не може, вони лише Богові святому доступні. Не помагай нечистій силі, не підказуй, чого остерігаєшся, чого боїшся, чого б воліла. Бо щезник не дримає: почує тебе і придумає, як тобі зашкодити»* [104, с. 166-167]. Такі згадки підкреслюють українське походження Марії та водночас контрастують із її сприйняттям німцями як росіянки, організовуючи читача навколо культурного та тілесного досвіду героїні.

Отже, аналіз роману «Матраган» Г. Петросаняк з погляду поетики тілесності, демонструє систему іконотропізації, яка суттєво відрізняється від роману «Солодка Даруся». У першому випадку ми спостерігаємо повторення окремих тілесних іконотропів, натомість в Г. Петросаняк можна простежити функціонування цілісної системи іконотропізації.

Унікальним є те, що абстрактними в романі стають не лише загальновідомі категорії, такі як любов, час, переживання чи страх, але й сама система рецесії світу головної героїні, яка є неоднорідною через її особисте походження. Крім того, абстрактними постають і окремі герої, що існували в іншій історичній реальності.

Їхні образи іконотропізуються через конкретні фізичні деталі та тілесні реакції, які апелюють до різних сенсорних каналів: зорових (щоденник тітки Марії), нюхових (запахи лаванди), слухових (сміх Марії, голос тітки Олени).

Таким чином, письменниця відтворює в романі цілісну систему іконотропізації вагомих сенсів, яка демонструє принцип метафоричного мислення та особливо простежується в комунікації між Меланією та пані Маргарете. Такий аналіз роману дозволяє усвідомити вагомість саме контексту метафоризації, а не лише окремих тілесних метафор, адже розкодування тілесних іконотропів можливе саме в межах української національної дійсності, зокрема у контексті Карпатського регіону. Усвідомлення культури цього краю дає змогу точніше інтерпретувати тілесні алюзії та зрозуміти їхній сенс у художньому тексті.

ВИСНОВКИ

Результати, отримані під час дослідження, свідчать про досягнення мети та реалізацію поставлених завдань, а також дають підстави для виокремлення таких висновків:

1. У теоретичній частині дослідження доведено релевантність вивчення поетики тіла в контексті концепції іконотропізму Е. Спольскі. Проаналізовано сучасний стан наукових студій, присвячених проблематиці тілесності, що дало змогу простежити генезу осмислення тіла від ранніх форм самоусвідомлення людини до сучасних міждисциплінарних підходів. Виявлено, що вже в межах міфологічного світогляду тіло постає не лише об'єктом пізнання, а й первинним суб'єктом осягнення дійсності, що зумовило формування базової опозиції «душа/тіло», яка в добу Ренесансу трансформувалася у дихотомію «тіло/розум». Підсвідомі моделі рецепції тіла, закладені міфологічним мисленням, виявляють тяглість у сучасних способах репрезентації та трансляції тілесності, що підтверджується працями етнографів і антропологів, зокрема Хв. Вовка, які акцентують на тілесних маркерах національної ідентичності. Аналіз психоаналітичної традиції – праць З. Фрейда, К. Юнга, В. Райха, Ж. Лакана, М. Кляйн і Ю. Крістевої – дозволив актуалізувати нерозривний взаємозв'язок тілесного та когнітивного. Хоча окремі положення класичного психоаналізу в сучасних дослідженнях зазнають критичного перегляду, саме ці концепції заклали підвалини осмислення тіла як повноцінного об'єкта наукової рефлексії. Зокрема, напрацювання М. Кляйн поглибили розуміння ролі візуальних тілесних констант у формуванні когнітивних патернів, тоді як теорія Ю. Крістевої концептуалізує тіло як семіотичний феномен і первинне джерело смислотворення, що передує мовній структурі. Осмислення тілесності в контексті філософських концепцій дозволяє реконструювати взаємозв'язок між тілесними процесами та буттєвим досвідом людини. У результаті дослідження було систематизовано основні теоретичні моделі інтерпретації

тіла та типологічно виокремлено такі підходи: «тіло як джерело досвіду», «тіло як соціальний конструкт», «тіло як текст культури» та «тіло як техноорганізм». У контексті наукових напрацювань, пов'язаних із гендерною перспективою, встановлено, що тіло постає видимим носієм соціальних і культурних ідеалів, через який суб'єкт стає «читабельним» для інших у межах соціального простору. Такий підхід дозволив окреслити ключові проблеми трансляції тілесності у феміністичному дискурсі та виокремити дві домінантні моделі її осмислення: тіло як дискурсивно сконструйовану категорію та тіло як міфологізований мікрокосм, укорінений в архетипних уявленнях. Напруження між традиційними й новітніми інтерпретаціями жіночої та чоловічої ідентичностей, зумовлює перетворення тіла на ключовий простір символічного протистояння, самоідентифікації та культурного переозначення. Це, своєю чергою, спричиняє трансформацію сакралізованих для національного письменства образу жінки та актуалізує процес радикального отілеснення жіночої суб'єктивності, що засвідчує перехід від символічної репрезентації до автентичної тілесної самоприсутності.

2. У межах дослідження іконотропної семантики в діахронічній перспективі передусім уточнено понятійно-категоріальний апарат дисертації, зокрема термін «іконотропізм», який визначено як когнітивну стратегію, орієнтовану на візуалізацію та матеріальне втілення абстрактних значень.
3. Дослідження сучасної гуманітаристики засвідчують, що тілесність у художньому тексті виступає не лише як образ чи метафора, а як складна когнітивна та культурно зумовлена структура, яку можна визначити як тілесний іконотропізм. Цей підхід дозволяє розглядати тіло як суб'єкта-перцепції і носія соціокультурних значень. У такому контексті тілесний іконотропізм виступає ключовим інструментом, який дозволяє поєднати когнітивні процеси, художню уяву та культурну традицію, відкриваючи нові перспективи інтерпретації постмодерного дискурсу.
4. Аналіз досліджень жіночого художнього дискурсу дозволив виявити специфічні риси феміністичного стилю письма. Зокрема, з урахуванням

фізіологічних особливостей жіночого тіла, жіночому письму притаманне домінування чуттєвого досвіду над візуальним спогляданням (Л. Ірігаре). Це виявляється у залученні образів, що апелюють до тактильних і соматичних каналів сприйняття, формуючи особливий тип тілесної образності, який не лише впливає на візуальний рівень тексту, а й створює тілесно відчутну художню дійсність.

5. У практичній частині дослідження аналіз тілесного іконотропізму дав змогу простежити його релевантність для сенсотворення як у межах окремого твору, так і на рівні авторського стилю (оскільки аналізувалися кілька романів однієї авторки).
6. На матеріалі роману О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» простежується тенденція сучасної літератури до переосмислення векторів репрезентації «чоловічого» та «жіночого» тіла, що супроводжується критичним переглядом усталених біологічно детермінованих уявлень про їхню нормативність і незмінність. У художньому просторі роману тілесність постає не лише як матеріальна форма існування, а як екзистенційно насичений символ, у межах якого конструюються характери, актуалізуються гендерні ролі та формуються моделі міжособистісної взаємодії. Особливо виразно ця функція тілесності виявляється у взаєминах персонажів, де тіло набуває значення провідного засобу саморефлексії, спротиву та артикуляції гендерної суб'єктності. У такій перспективі тілесний іконотропізм реалізується через переорієнтацію з тіла як пасивного об'єкта – традиційної патріархальної «ікони» – на тіло як активний суб'єкт мовлення, досвіду й історичної присутності. Водночас тілесні переживання героїні функціонують як метонімічна проєкція національної травми, трансформуючи індивідуальний соматичний досвід у культурний знак, крізь який актуалізується історична пам'ять нації.
7. Постмодерна організація роману «Музей покинутих секретів» за принципом «музейної експозиції» трансформує історію з лінійного нарративу в просторову систему артефактів, у межах якої минуле актуалізується через

тілесно-візуальний і когнітивний досвід реципієнта. Відмова від прямої історичної декларації на користь образної реконструкції актуалізує тілесний іконотропізм як ключовий механізм смислотворення, завдяки якому пам'ять постає не як абстрактна категорія, а як сукупність матеріальних і соматичних слідів. Речі, фотографії та тілесні реакції функціонують як іконотропи історичної пам'яті, що набувають значення лише в акті їх інтерпретації. У цій моделі тіло постає не лише медіатором, а й головним документом епохи – асимільованим носієм колективного досвіду, через який минуле стає відчутним і пережитим у теперішньому

8. У творі І. Карпи тілесні іконотропи виступають ключовим механізмом конструювання видимого, візуально впізнаваного та зрозумілого реципієнтові образу сучасної жінки-матері. Через акцент на фізичних і поведінкових деталях («пузо», «біляве волосся») авторка формує живий, кінестетично відчутний образ, який одночасно демонструє індивідуальні особливості, емоційні стани та соціальні ролі героїні. Крім того, аналіз тілесних іконотропів дозволяє простежити конфлікт між традиційними уявленнями про материнство та сучасним контекстом. Використання тілесно маркованих іконотропів у поєднанні з іронією та гротеском дає змогу транслювати та актуалізувати актуальні теми сучасності без зайвої вербальної патетики.
9. Домінантною рисою використання тілесних іконотропів у романах другого розділу є маргіналізація чоловічої тілесності, яка, попри наявність чоловічих персонажів, репрезентована мінімально. Це підтверджує думку О. Башкирової про те, що в сучасному дискурсі чоловіче тіло постає знівельованим і розчиненим у сюжетній канві творів. Натомість на передній план послідовно виводиться жіноче тіло в усьому спектрі його проявів. При цьому тілесність не зазнає ідеалізації. Навпаки, у всіх проаналізованих текстах вона репрезентується як відчужена від нормативно закріпленої жіночої ідентичності. Жіноче тіло в романах не функціонує як маркер «жіночої сутності», що може бути прочитано як свідомо стратегія уникнення

нав'язаних патріархальних уявлень про ідеальну тілесність, тілесну норму та соціально прийнятні моделі жіночої привабливості. У цьому контексті тіло, навпаки, радикалізується й навмисно деформується, перетворюючись на простір критичного висловлювання.

10. У романі «Солодка Даруся» М. Матіос тілесні іконотропи значною мірою апелюють до міфологем українців, підкреслюють національну приналежність протагоністки та сприяють відтворенню українського культурного простору. У цьому сенсі письменниця вдається до іконотропів, що слугують маркерами жіночої чи чоловічої вроди: «коса» (згадується 15 разів) / «волосся» (27 разів), «руки» (як іконотроп згадується 73 рази), «голова» (41 раз), «язик» (40 разів). Згадані тілесні іконотропи матеріально відтворюють такі поняття, як українська жіноча врода, вік Дарусі, її сімейний статус та емоційність. Це ж стосується й іншої героїні - Матронки, в образі якої коса уособлює водночас особисту й колективну трагедію українського народу. Руки відтворюють ідею працюючого народу («мужеські руки», «шкарубкі руки»), внутрішнє відчуття спокою («склавши руки на грудях», «руки як до отчонашу») і загалом уособлюють характер людини («дала в недобрі руки», «руки йому співали без музики»). Через тілесні іконотропи письменниця виокремлює й сакральний зв'язок людини та природи, де остання мислиться як жива істота. Так, наприклад, через біль у власному тілі Даруся частково закопує його в землю. Земля в романі М. Матіос постає живою, тілесною, вона огортає дівчину й заспокоює біль. Це відтворює українське усвідомлення землі як архетипу матері, що зумовлено трагедією роману: дівчині бракувало мами, її обіймів, які мали б заспокоїти, тож замість неї Дарусю голубить природа. Окремого значення набуває функціонування тілесних іконотропів у репрезентації історичної художньої дійсності. Події корелюють із реальними сторінками української історії, проте подаються не прямо, а опосередковано – через систему тілесних метафор, що забезпечує емоційно-чуттєве засвоєння колективного травматичного досвіду.

11. Подібним чином система тілесних іконотропів репрезентована в романі «Мами». Зокрема, йдеться про використання тіла персонажів як своєрідної «мапи» історичних подій української нації, а також про репрезентацію мотиву осиротілості через тілесні страждання. Тілесний біль матері, спричинений утратою сина, корелює з тілесним стражданням Дарусі, через смерть матері. Окрім того, специфіка системи тілесної іконотропізації полягає у формуванні цілісної візуальної картини материнського переживання: кожен окремий іконотроп доповнює попередній, ніби домальовуючи загальний образ страждання. У сценах знущань радянського офіцера над матір'ю ідею приниження жінки авторка знову відтворює через мотив волосся. Подібними засобами письменниця змальовує й біль втрати найдорожчої людини. Як Даруся, так і героїні роману «Мами» втрату корелюють із тілесною смертю, що репрезентується як умовна деструкція тіла («статуя з живих волокон і кісток», «кудись поділись руки і ноги»).
12. На відміну від романів М. Матіос, де фіксуємо повторюваність окремих тілесних іконотропів, у творі Г. Петросаняк простежується функціонування цілісної системи іконотропізації, що репрезентує сам принцип концепції Е. Спольскі. Її своєрідність полягає в тому, що в романі абстрагування зазнають не лише традиційні абстрактні категорії – любов, час, переживання, страх, – а й сама модель світосприйняття головної героїні, неоднорідність якої зумовлена її особистісним походженням. Окрім того, абстрактного виміру набувають і окремі персонажі, пов'язані з іншою історичною реальністю. Їхні образи іконотропізуються через конкретні фізіологічні деталі та тілесні реакції, що апелюють до різних сенсорних модальностей: зорової (щоденник тітки Марії), нюхової (аромати лаванди), слухової (сміх Марії, голос тітки Олени). Це дає змогу акцентувати не стільки на окремих тілесних метафорах, скільки на контексті їхньої метафоризації, адже процес декодування тілесних іконотропів можливий лише в межах української національно-культурної дійсності, зокрема в карпатському регіональному контексті. Усвідомлення

культурної специфіки цього простору дозволяє точніше інтерпретувати тілесні алюзії та повніше розкрити їхній смисл у художньому тексті.

13. Водночас, попри окреслені відмінності, простежується спільний тип жіночого образу – жінки, яка намагається вписати себе в задані соціальні рамки й змиритися з нав'язаною дійсністю. Це образи героїнь, які, за спостереженням Л. Ірігаре, надають перевагу тілесному способу переживання світу: вони сприймають події через тіло, а тілесність для них слугує не лише засобом опису зовнішньої реальності, а передусім каналом трансляції відчуттів, що зчитуються на підсвідомому рівні. Такі образи апелюють не стільки до раціонального осмислення дійсності, скільки до чуттєвого досвіду. Зокрема, в романі «Солодка Даруся» цей тип репрезентують Даруся та її мати Матронка, у романі «Мами» – збірний образ матері, яка втратили сина. У романі «Матриган» – протагоністка Меланія, а в «Польових дослідженнях...» О. Забужко – головна героїня Оксана. У Ірени Карпи – героїня, що постає в модусі авторського «я». У романі «Музей покинутих секретів» - подвійна жіноча репрезентація журналістки Дарини та художниці Владислави. Попри різні життєві обставини й відмінні часопросторові координати, усіх цих жінок об'єднує спільна риса – їхня «непрочитаність» суспільством: через особисті травми, світоглядні позиції та тілесно-чуттєві переживання, які залишаються незрозумілими або неприйнятними для широкого кола людей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. П. Гендерна літературна теорія і критика. *Основи теорії гендеру* : навчальний посібник / за ред. М. М. Скорика. Київ : К.І.С., 2004. С. 426–445.
2. Арістотель. *Метафізика* / пер. з давньогрецької Олександр Юдін. Київ : Фоліо. Серія “Бібліотека класичної світової наукової думки”. 2020. 300 с.
3. Айзенбарт Л. М. Концепт галицького літературного пограниччя (на матеріалі малої прози М. Яцкова, Й. Рота, Б. Шульца): дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Дрогобич, 2018. 200 с.
4. Актуальні питання психологічної науки / за ред. В. М. Ямницького. Рівне : Альманах студентського наукового товариства, 2021. Вип. 15. 140 с. URL: https://psuhologia.rshu.edu.ua/images/nauk_diyal/zdobuvachi/almanakh_15_2021.pdf
5. Бабелюк О. А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми: монографія. Дрогобич: ТзОВ «Вимір», 2009. 296 с.
6. Башкирова О. Тілесність як простір смерті й відродження у романістиці Любка Дереша. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2017. № 10. С.10-17. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/387>
7. Башкирова О. М. Межі «чоловічого» і «жіночого» в сучасній українській романістиці. *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 301, Вип. 289. С. 106–112. URL: <http://litstudies.chdu.edu.ua/article/view/118211>
8. Башкирова О. М. Художня репрезентація фемінної і маскуліної тілесності в сучасній українській романістиці. *Філологічний дискурс*. 2018. Вип. 7. С. 21-32. URL: <https://ojs.kgpa.km.ua/index.php/phildiscourse/article/view/602/552>
9. Бистров Я. В. Взаємодія вербального і графічного модусів у художньому тексті (мультимодальний підхід). *Науковий вісник Херсонського*

державного університету. 2018. № 4. С. 7–16. URL: <https://tsj.journal.kspu.edu/index.php/tsj/article/view/147/135>

10. Білецький О. І. Літературно-критичні статті / упоряд. М. Л. Гончарук ; редкол. В. С. Брюховецький. 2-ге вид. Київ : Дніпро, 1990. 252 с.

11. Білецький О. І. Світова велич Шевченка. Збірник праць у 5 т. 2-ге вид. Теорія літератури. Київ : Наук. думка. 1965. С. 286.

12. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія. Київ : Видавничо-полігр. центр «Київ. ун-т», 2010. 180 с. URL: <https://lib.in.ua/115964-kognityvna-zhanrologiia-ta-poetyka/>

13. Бовуар С. де. Друга стаття / пер. з фр. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко: в 2 т. Том 1. Київ : Основи, 1994. 390 с.

14. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / *Simulacres et Simulation* / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Основи, 2004. 230 с.

15. Бодріяр Ж. Фатальні стратегії / пер. з фр. Л. Кононович. Львів : Кальварія, 2010. 192 с.

16. Бойченко Т. Теорія ритуалу жертвоприношень: минуле та сучасність. *Культурологічний альманах*. 2023. № 4. С. 114–119. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/281>

17. Бондар К. Теоретико-методологічні підходи до розгляду феномену тілесності. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені ВО Сухомлинського. Збірник наукових праць. Серія: Психологічні науки*. 2013. № 10. С. 42–45. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdups_2013_2_10_9

18. Бондаренко Г. Дід Лисий, баба Голомоза, символіка та семантика волосся в традиційних уявленнях українців. *Тіло в текстах культур* / ред.: Г. Скрипник, О. Боряк, М. Маєрчик. Київ : Ін-т народознавства НАН України, 2003. С. 59. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirnyk_statei/Tilo_v_tekstakh_kultur.pdf

19. Бортнік Ж. І. Поетика тілесності в сучасній українській драмі: лімінальні проєкції (на прикладі творчості Н. Блок). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34 (73), № 3. С. 384–392. URL: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.3/64>

20. Боряк О. Матка і плацента. Жіноче тіло як відкрита ємність. *Тіло в текстах культур* / ред.: Г. Скрипник, О. Боряк, М. Маєрчик. Київ : Ін-т народознавства НАН України, 2003. С. 103–115. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirnyk_statei/Tilo_v_tekstakh_kultur.pdf
21. Боряк О., Маєрчик М. Тіло у контексті культурно антропологічних студій: ретроспекція та сучасні підходи. *Тіло в текстах культур* / ред.: Г. Скрипник, О. Боряк, М. Маєрчик. Київ : Ін-т народознавства НАН України, 2003. С. 7–18. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirnyk_statei/Tilo_v_tekstakh_kultur.pdf
22. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Київ : Довіра (Відродження), 1992. 414 с.
23. Бурдо Н. Б. Сакральний світ трипільської цивілізації. Київ : Наш час, 2008. 296 с.
24. Василенко М. С., Тургенєва О. Ю. Баланс категорій «душа» і «тіло» у людській свідомості як каталізатор суспільних трансформацій (у контексті філософських теорій античності). *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*. 2012. № 2(35). С. 18–23. URL: <https://ela.kpi.ua/handle/123456789/8486>
25. Васильків Г. М. Когнітивні сфери іконотропізму. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*. 2022. № 17(65). С. 362-371. URL: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/view/1813>
26. Васильків Г. Тіло як іконотроп у жіночій постмодерній літературі (на матеріалі творів Марії Матіос та Оксани Забужко). *Журнал Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія*. 2023. № 10. С. 91–102. URL: <https://ktipe.pnu.edu.ua/index.php/jpnuphil/article/view/8503/8621>
27. Васильків Г. Національні форми тілесної іконотропізації в сучасному польському та українському художньому дискурсі. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*. 2024. № 19 (71), С. 178-192. URL: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/view/1967>
28. Васильків Г. Тілесний іконотропізм у гендерному вимірі (на матеріалі роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу»). *Вісник*

науки та освіти. Серія «Філологія». 2025. № 11(41). С. 362-373. URL: <https://perspectives.pp.ua/index.php/vno/article/view/32849/32811>

29. Васильків Г. Тілесні іконотропи війни у романі Марії Матіос «Мами» = Body iconotropes of war in Maria Matios's novel "Mothers". *Закарпатські філологічні студії*. 2025. Вип. 43, т. 2. С. 199–205. URL: <https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/index.php/43-2-2025>

30. Васильків Г. М. Іконотроп "тіло" у жіночій постмодерній літературі. Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2023 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, 1–5 квіт. 2024 р. / ПНУ ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2024. С. 135–137. URL: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/10/zbirnyk-tez-vykladachiv_241018_113741.pdf#page=135

31. Васильків Г. Воєнний досвід і тілесність: естетичні стратегії репрезентації (на матеріалі роману «Мами» Марії Матіос). «Сучасна українська література періоду воєнного лихоліття у контексті екзистенційних парадигм»: тези доповідей учасників Всеукраїнської наукової конференції, м. Івано-Франківськ, 13–14 листопада 2025 р. / Карпатський національний університет імені Василя Стефаника/ Івано-Франківськ. 2025. С. 18–21. URL: https://lib-repo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/24016/1/Тези_збірник.pdf#page=18

32. Васильків Г. Тілесність як фундаментальна категорія сучасного жіночого письма. Мова, література, культура: на перетині традицій та інновацій : матеріали науково-практичної конференції (м. Чернігів, 12–13 грудня 2025 р.). Одеса : Видавництво «Молодий вчений», 2025. С. 7–11. ISBN 978-617-8514-36 URL: <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/156/2588/5414-1>

33. Вербицька О. Тіло як текст: семіотика постмодерністичного розуміння. *Вісник Львівського університету. Серія філософія*. 2009. № 12. С. 85–91. URL: <http://dx.doi.org/10.30970/vps.2009.12.10>

34. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1928. 336 с.

35. Волобушок В. Семантика деяких фізичних випробувань під час ініціації. *Тіло в текстах культур* / ред.: Г. Скрипник, О. Боряк, М. Маєрчик. Київ : Ін-т народознавства НАН України, 2003. С. 183. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirnyk_statei/Tilo_v_tekstakh_kultur.pdf
36. Воробйова О. П. Когнітивна поетика: спектр проблематики і напрями досліджень. *Збірник наукових праць. Studia Philologica (Філологічні студії)*. 2020. № 14. С. 11–22. URL: <https://studiap.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/358>
37. Вульф В. Власний простір / пер. Я. Чердаклі. Київ : Альтернативи, 1999. 111 с.
38. Гаврищак І. «Техніки тіла» Марселя Мосса: основні ідеї та положення концепції. *Studia methodologica*. Тернопіль : ТНПУ. 2013. № 35. С. 146-149. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/3916>
39. Галета О. Незнайоме тіло сучасної української прози: жіноча література від Василя Габора. *Парадигма: Збірник наукових праць*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. 2011. № 6. С. 234-266. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/40480>
40. Галуцьких І. Семантико-когнітивні аспекти образної інтерпретації тіла під владою в англійській художній прозі постмодернізму (на матеріалі тексту роману Дж. Фаулза «The Collector»). *Записки з романо-германської філології*. 2014. № 1 (32). С. 35–44. URL: <https://rgnotes.onu.edu.ua/issue/view/2432>
41. Галуцьких І. Когнітивно-поетологічний та семіотичний аналіз категорій художнього тексту (Cognitive-Poetic and Semiotic Analysis of Literary Text Categories). *Закарпатські філологічні студії*. 2025. № 40 (2). С. 251–257. URL: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.40.2.40>
42. Гарравей Д. Маніфест кіборгів: наука, технології та соціалістичний фемінізм 1980-х / пер. з англ Н. Парфан. *Політична критика*, 2012. С. 163 – 171. URL: https://monoskop.org/images/7/7e/Haravey_Donna_1980_2012_Manifest_kiborh_iv_nauka_tekhnolohiyi_ta_sotsialistychnyy_feminizm.pdf

43. Генералюк Л. С. Візуальний код Шевченка. *Слово і Час*. 2004. № 3. С. 52–61. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/87c763cf-2848-4063-adfd-1428f67c9ed5/content>
44. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. К. : ПАРАПАН, 2007. 256 с.
45. Горбунова Л. Теорія трансформаційного навчання дорослих: еволюція концепції і методологій. *Вища освіта України*. 2017. № 3. С. 23–34. URL: file:///C:/Users/Dell/Downloads/vou_2017_3_6.pdf
46. Горох — українські словники. ЛЕДЕНЦЕМ – ЕТИМОЛОГІЯ. URL: <https://goroh.pp.ua/Етимологія/леденцем>
47. Госовська М. На маргінесах: І. Франко в українському феміністичному дискурсі. *Парадигма*. 2013. № 7 С. 273–283. URL: <https://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/273-283-gm.pdf>
48. Гребенюк Т. В. Візуальний екфразис як засіб організації сприйняття літературного твору (на матеріалі роману О. Забужко «Музей покинутих секретів»). *Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської*. Київ: Київ. ун-т, 2013. С. 80–108.
49. Гримич М. Деякі аспекти антропології тілесності в українській фольклорній традиції (до питання про роздільне існування частин тіла). *Тіло в текстах культур / ред.: Г. Скрипник, О. Боряк, М. Маєрчик*. Київ : Ін-т народознавства НАН України, 2003. С. 44–49. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirnyk_statei/Tilo_v_tekstakh_kultur.pdf?
50. Грищенко І. В. Текст як когнітивний ресурс у процесі вивчення української мови як іноземної. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Українська мова*. 2020. № 1 (70). С 42-47. URL: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.1-1/08>
51. Грушевська К. Кілька завважень про засоби жіночої господарчої магії у зв'язку з найстаршими формами жіночого господарства. *Науковий щорічник. Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. Київ: Державне

видавництво України. 1927 № 1-3 С. 9–44. URL: <file:///C:/Users/Dell/Downloads/0016669.pdf>

52. Гундорова Т. І. Жінка і Дзеркало. *Незалеж. культуролог. часопис «І»*. 2000. №17. С. 87–94. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm>.

53. Гундорова Т. І. *Femina Melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської: монографія. Київ: Критика. 2002. 272 с. URL: https://genderindetail.org.ua/netcat_files/57/65/kniga_Gundorova_Femina_melancholica_Stat_kul_tura_v_gendern_y_utor_Ol_gi_Kobilyans_ko_.pdf

54. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм: монографія. К.: Критика. 2013. 344 с.

55. Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії. Книга 1: Загальний вступ до чистої феноменології / пер. з нім. В. Кебуладзе. Харків: : Фоліо, 2020. 348 с.

56. Декарт Р. *Метафізичні розмисли* / пер. з фр. З.Борисюк та О.Жупанського. Київ.: Юніверс, 2000. 304 с.

57. Дельоз Ж., Гваттарі Ф. *Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп* / пер. з франц., вступ. О. Шевченко. Київ : Карме-Сінто. 1996. 384 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/PierreFelix_Guattari/Kapitalizm_i_shyzofreniia_Ant_y-Edip.pdf?

58. Деркачова О. С. Репрезентація тілесності у творчості Богдана Томенчука (на матеріалі збірки «Постаті. Силуети»). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2017. № 4 (40). С. 181–197. URL: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/issue/view/47>

59. Джигун Л. Літературний тревелог як жанр мандрівної прози: походження та історичний розвиток. *Південний архів. Українська мова та література*. 2017. № 71. С. 24–29. URL: <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/315/308>

60. *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора. / пер. з англ. В. Шовкуна; наук. ред. О. Шевченко. К.: Основи. 2003. 504 с.

61. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі. Хроніки від Фортінбраса. К.: Факт. 1999. С. 152-195.
62. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу : роман. 13-те вид. Київ : КОМОРА, 2021. 120 с.
63. Забужко О. С. Естетична природа лірики як роду мистецтва : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 1987. 195 с.
64. Забужко О. С. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. Київ : Факт. 1999. 352 с.
65. Забужко О. Музей покинутих секретів, повний текст твору. Бібліотека української літератури УкрЛіб. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2745>
66. Загребельний П.: післямова до роману Матіос М. Солодка Даруся: драма на три життя. Роман. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2022. вид. 4-те. 208 с.
67. Зборовська Н. В. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.
URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi46/0037746.pdf>
68. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: посібник. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
69. Іванишин П. Нариси з теоретичної літературології: герменевтичний досвід : монографія. Тернопіль: Крила, 2025. 288 с.
70. Ігнатенко І. Жіноче тіло у традиційній культурі українців. Харків : Клуб сімейного дозвілля. 2016. 224 с.
71. Історія філософії. Словник / За заг. ред. В. І. Ярошовця. К.: Знання України, 2005. 1200 с.
72. Калинюшко О. А. Жіноча тілесність як ідентичність у романі Ірени Карпи *Baby Travel*: подорожі з дітьми, або як не стати куркою. *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku : zbiór naukowy = Тіло й ідентичність в українській культурі, літературі, мові* / За ред. К. Якубовської-Кравчик, П. Олеховської, С. Романюк. М. Замбжицької. Варшава-Івано-Франківськ. 2016.

C. 212-220. URL: https://www.academia.edu/41559296/Ciało_i_tożsamość_w_ukraińskiej_kulturze_sztuce_literaturze_języku

73. Калько В. В. Лінгвокультурний аналіз соматизму язык в українських пареміях. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія Філологія (мовознавство)*. 2012. №16. С.135-140. URL: <https://eprints.cdu.edu.ua/id/eprint/3041>

74. Карівець І. В. Осмислення тіла у постмодерністській французькій філософії. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Філософські науки*. 2007. № 578. С. 29-34. URL: <https://ena.lpnu.ua/handle/ntb/2212>

75. Карпа І. Baby travel. Подорожі з дітьми, або Як не стати куркою Тека авторів - Читиво. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Karpa/Baby_travel_Podorozhi_z_ditmy_abo_Yak_ne_stat_y_kurkoiu/

76. Климентова О. Тіло як сакральний концепт в українських молитвах. *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku : zbiór naukowy = Тіло й ідентичність в українській культурі, літературі, мові / За ред. К. Якубовської-Кравчик, П. Олеховської, С. Романюк. М. Замбжицької. Варшава-Івано-Франківськ. 2016. С. 145-151. URL: https://www.academia.edu/41559296/Ciało_i_tożsamość_w_ukraińskiej_kulturze_sztuce_literaturze_języku*

77. Книш І. Франко та рівноправність жінки: у 100-річчя з дня народин. Вінніпег : З друк. "Нового шляху". 1956. 154 с.

78. Кобзева І. О. Калокагатія: гармонія категорій «душа» і «тіло». *Молодий вчений : наук. журн.* Херсон : Гельветика. 2018. № 5 (57). С. 464–467. URL: <https://molodyvchenyi.ua/index.php/journal/article/view/4553/4477>

79. Козінчук В. Р. Знаки і символи українських неканонічних ікон христологічного типу XVIII–XIX ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 35 С. 162–168. URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/379/1228>

80. Колінько О. П. Нон-фікшн як особливий феномен сучасної белетристики. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2016. № 24(2). С. 74–77. URL: <https://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/index.php/arkhiv-nomeriv?id=91>

81. Комих Н. Концептуальні засади презентації канона жіночої тілесності: контекст війни. *Науковий вісник Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ*. 2022. № 2 (121). С. 158-163. URL: <https://visnik.dduvs.edu.ua/index.php/visnyk/article/view/799>

82. Коновалова О. В. Антропоморфні мотиви української народної орнаментики : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. 156 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/16433/1/Konovalova.pdf>

83. Котик І. В. Про тіло, що вирросло з покiрного чорного плаща: концептуалізація тіла у поезії Юрія Тарнавського. *Сучасні літературознавчі студії. Тіло і тілесність у контекстах культури та літератури*. 2019. № 16. С. 97-100. URL: <http://literature-studio.knlu.edu.ua/article/view/187475>

84. Кузьма О. Міфологізм збірки «Афини» Власти Власенко. *Науковий вісник Ужгородського університету : серія: Філологія / ред. кол.: М. Номачі (голов. ред), Н. Венжинович (голов. ред. ради), Ю. Бідзіля та ін. Ужгород : ПП Данило С. І. 2023. Вип. 1 (49). С. 64–70. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/54605>*

85. Кунцьо О. І. Лінгво-поетична іконічність у художньому тексті (на матеріалі роману Н. Готорна “The Scarlet Letter”). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020/ № 1-2. С. 132-136. URL: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.1-2/26>

86. Ладика І. Я. Становлення жіночого руху в Україні на прикладі діяльності Товариства руських жінок та їхнього альманаху «Перший вінок». *Соціально-гуманітарний вісник*. 2019. № 28. С. 42–43. URL: file:///C:/Users/Dell/Downloads/sochumj_2019_28_14.pdf

87. Ленг О. Тіло кожного: книга про свободу / пер. з англ. Я. Машико. Київ : Грушка. 2024. 336 с.

88. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. /авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія». 2007. Т. 2 : М-Я. С. 485-487
89. Маєрчик М. Одяг як символічне тіло. *Тіло в текстах культур* / ред.: Г. Скрипник, О. Боряк, М. Маєрчик. Київ : Ін-т народознавства НАН України, 2003. С. 69. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirnyk_statei/Tilo_v_tekstakh_kultur.pdf
90. Маєрчик М. Ритуал і тіло = Ritual and body : структурно-семантичний аналіз обрядів українського родинного циклу : монографія. Київ : Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, НАН України, Ін-т народознавства. Критика, 2011. 324 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Mayerchuk_Maria/Rytual_i_tilo.pdf
91. Марчук С. М. Ліричний травелог у доробку Галини Петросаняк: геопоетична інтерпретація. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. № 1–3. С. 173–177. URL: <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.1-3/31>
92. Матіос М. Мамі . Драма на шість дій. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. 2023. 288 с.
93. Матіос М. Солodka Даруся: драма на три життя. Роман. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. 2022. вид. 4-те. 208 с.
94. Мацевко-Бекерська Л. В. Наратив як засіб організації просторово-часової конфігурації літературного твору. *Вісник Львівського університету. Серія : Іноземні мови*. 2011. Вип. 18. С. 52-59. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_in_mov_2011_18_8
95. Мейзерська Т. С. Тіло війни і межі художності. *Сучасні літературознавчі студії*. 2019. №16. С. 125-130. URL: <http://literature-studio.knlu.edu.ua/article/view/187486>
96. Менцвель А. Антропологічна уява: есе і нариси / пер. з пол. К.: Юніверс, 2012. 380 с.
97. Михайлова Н. Ремінісценції первісного культу оленя у фольклорі України і Центральної та Східної Європи. *Фольклористика. Українознавство: збірник наукових статей*. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2019. С. 114–124.

98. Міталі Л. С. Концептуалізація поняття «гендер» у філософії постмодерну. *Наукове пізнання: методологія та технологія. Філософія*. 2013. № 2. С. 110-116. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/8469>

99. Найдьонова Г. Проблема тілесності в психології та філософії. *Філософія гуманітарного знання: раціональність і духовність: зб. наук. праць за матеріалами Міжнародної наукової конференції, м. Чернівці, 2–3 жовтня 2008 р. / Чернівці: Рута. 2008. С. 92-96*

100. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / пер. з нім. А.Онишко. Львів: Літопис, 2002. 320 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Nietzsche_Friedrich/Po_toi_bik_dobra_i_zla_Henealohia_morali.pdf?

101. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / пер. з нім. А. Онишко, П. Таращук. К. : Основи. Дніпро. 1993. 415 с.

102. Ольховик М. В. «Три онтологічні виміри тіла» Ж.-П. Сартра в контексті соматичної проблематики сучасного гуманітарного дискурсу. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*. 2019. № 2 (14). С. 66–70. URL: <https://tta.org.ua/index.php/2412-1185/article/view/224082>.

103. Павличко С. Фемінізм / упорядник та передмова В. Агеєва. Київ : Основи, 2002. 223 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavlychko_Solomiia/Feminizm_zbirka.pdf?

104. Петросаняк Г. Матриган: роман. Чернівці : Книги-XXI, 2024. 240 с.

105. Піхманець Р. Структурно-семантична основа художнього мислення Марка Черемшини. *Слово і Час*. 2019. № 7. С. 31-50. URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/888>

106. Платон. Держава / пер. з давньогр. О. Стрельбицька. Київ : Апріорі, 2021. 460 с.

107. Плахтій Ю. “Нам потрібно викричатись”: як говорили про жіночу тілесність в літературі на вінницькому Майдані - Вежа. Вежа - Новини Вінниці. URL: <https://vezha.ua/nam-potribno-vykrychatys-yak-govoryly-pro-zhinochu-tilesnist-v-literaturi-na-vinnytskomu-majdani/>

108. Попович М. В., Кисляковська І. В., Вяткіна Н. Б. Проблеми теорії ментальності. Київ: Наукова думка. 2006. 406 с.
109. Попович М. В. та ін. Універсальний словник-енциклопедія (УСЕ). Київ: 1999. 1551 с.
110. Потапенко Я. О. Людська тілесність як фундаментальна категорія культурно-антропологічних студій. *Етнічна історія народів Європи*. 2013. № 39. С. 11–16. URL: <https://ethnic.history.knu.ua/ua/2013/39>
111. Потапенко Я.О. Гносеологічні категорії «тіло» та «тілесність» у сучасному українському історіографічному дискурсі. *Вісник Черкаського університету*. 2012. № 9 (222). С. 3–8.
112. Пошивайло І. Ф. Феноменологія гончарства: семіотико-етнологічні аспекти: монографія. Опішне : Українське Народознавство. 2000. 414 с. URL: <https://knigozbirnia.opishne-museum.gov.ua/wp-content/uploads/2023/03/Fenomenolohiia-honcharstva1.pdf>
113. Римарук І. .: післямова до роману Матіос М. Солодка Даруся: драма на три життя. Роман. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2022. вид. 4-те. 208 с.
114. Сабадуха В., Оксютівич М., Сабадуха О. Погляди філософів античності на проблему взаємодії душі й тіла. *Psychology Travelogs*. 2023. № 4. С. 147–155. URL: <https://pt.khmnu.edu.ua/index.php/pt/article/view/135>
115. Савчук Р. І. Когнітивна наратологія в контексті нових дослідницьких орієнтирів сучасної лінгвістики тексту. *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. 2013. № 31. С. 214-220. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pssrtt_2013_31_29
116. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / пер. з фр. Володимир Шовкун. Київ: Основи, 2001. 732 с.
117. Сироткін В. Голова людини в юридично-обрядовій символіці. *Тіло в текстах культур* / ред.: Г. Скрипник, О. Боряк, М. Маєрчик. Київ : Ін-т народознавства НАН України, 2003. С. 50
118. Скот Леш. Соціологія постмодернізму / пер. з англ. Ю. Олійника. Львів: Кальварія. 2003. 344 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Lesh_Skot/Sotsiolohiia_postmodernizmu.pdf

119. Слоньовська О. В. Тілесність як голограма міфологічного змісту (на матеріалі прози української діаспори 20-50-х років). *Журнал Прикарпатського університету імені Василя Стефаника*. 2017. № 4(2), С. 70–78. URL: <https://journals.pnu.edu.ua/index.php/jpnu/issue/view/178>

120. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. Варшава. 1934. 240 с.

121. Собчук О. В. Переосмислення понять наративності, персонажа і фокалізації в сучасній когнітивній наратології. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2012. № 48. С. 108-113. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/823d50b4-bdb1-460c-ac0a-97329c036212/content>

122. Солецький О. Етика і тіло: художнє відображення когнітивної пластики у новелах Марка Черемшини. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*. 2024. № 20 (74). С.152-161. URL: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/issue/view/83>

123. Солецький О.М. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну: монографія. Івано-Франківськ: «Лілея-НВ». 2018. 400 с.

124. Солецький О.М. Тілесний іконотропізм Василя Стефаника. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово*. 2022. N 16(63). С. 187-196.

125. Солецький О. М. Емблематичні структури психоаналізу (теорія М. Кляйн і іконічно-конвенційна сигніфікація). *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2017. № 2 (49). С. 4–10. URL: <https://humanities.stateandregions.zp.ua/issue-2-2-2017>

126. Степанов А. Феномен несвідомого крізь призму психоаналітичної теорії З. Фрейда. *Вісник Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького. Серія: Філософія та економіка*. Львів, 2019. С. 45–91.

127. Схіппер М. Голі чи покриті: Світова історія одягання та оголення / перекл. з нід. О. Смерек. Київ : Видавництво Анетти Антоненко; Ніка-Центр. 2019. 240 с.

128. Тарнашинська Л. Текст як спроба виходу за межі самотності: модуси авторового оприявлення в креативному просторі феноменології Романа Інгардена. *Studia Inghardeniana*. TeKa komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych: Polska Akademia Nauk / red. tomu I I. Nabytowycz, T. Hundorowa, M. Ołdakowska-Kuflowa. Люблін. 2009. С. 57-65

129. Тарнашинська Л. Б. ‘Тіло’ тексту як ‘місце зустрічі’: антрополого-герменевтичний аспект. *Сучасні літературознавчі студії*. 2019. №16. С. 176–193. URL: <http://literature-studio.knlu.edu.ua/article/view/187442>

130. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія: новий методологічний проєкт у дзеркалі філософських аналогій. *Слово і Час*. 2009. № 5. С. 48-61. URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/544>

131. Темченко А. І. Семантика тілесності в лікувальних практиках українців Полісся. *Вісник Черкаського університету. Серія : Історичні науки*. 2015. № 9. С. 43–47. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchuI_2015_9_8

132. Тіло в текстах культур : матеріали конференції / голов. ред. Г. Скрипник ; упоряд.: О. Боряк, М. Маєрчик. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2003. 222 с.

133. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с.

134. Франко І. Я. Апокрифи і легенди з українських рукописів / упорядк. І. Франко. Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 1906. Т. 4. 524 с.

135. Франко І. Із секретів поетичної творчости / ЛНВ. 1898, т. 1, ч. II: С. 17 - 26, С. 75 - 85, С. 139 - 151; 1899, т. 6, ч. II: С. 1 - 21, С. 71 - 80, С. 137 - 147.

136. Фрейд З. Три нариси з теорії сексуальності / пер. з нім. А. Фурман, Ю. Кузнецов. *Психологія і суспільство*, 2008. № 4. С. 45—91.

137. Фрейд З. Психологія сексуальності / пер. з нім. Н. Іванова. Київ: Видавничий Союз «Андронум», 2020. 106 с.

138. Фуко М. Наглядати й карати: Народження в'язниці. / пер. з фр. В. Шовкун. Київ: Основи, 1998. 452 с.

139. Хороб С. Творчість станіслава вінченза в контексті української прози про гуцульщину: типологія фольклорно-міфологічного мислення. *Polish Studies of Kyiv*. 2023. № 39. С. 507–525. URL: <https://kps.philology.knu.ua/uk/article/view/1995/1721>
140. Чаплінська О. В. Ж.-Л. Нансі: філософські роздуми про тіло. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. 2016. № 1 (82). С. 137–141. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/21709>
141. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / підготовка тексту та мовна редакція Л. Ушкалова. Харків: Акта. 2003. 432 с.
142. Шевченко І. С. Сценарії смислотворення в медіадискурсі: когнітивний і мультимодальний аналіз. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Германістика та міжкультурна комунікація»*. 2023. № 1. С. 99-106. URL: <https://tsj.journal.kspu.edu/index.php/tsj/article/view/649>
143. Шивельбуш В. Речі і люди. Есей про споживання / пер. з нім. О. Юдін. Київ : Ніка-Центр ; Видавництво Анетти Антоненко, 2024. 192 с.
144. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі. Пліуралізм і феміністична критика. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 635 с.
145. Шпітун І. Історико-філософське обґрунтування концепту «тілесність»: від Античності до сьогодення. *Перспективи. Соціально-політичний журнал*. 2023. № 4. Розд. «Філософія історії». С. 104–123. URL: <https://perspektyvu.pdpu.od.ua/index.php/2023-ukr?id=75>
146. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія. *Слово і Час*, 2008. № 12. С. 56-66.
147. Шуленок О. Семантичні й лінгвокультурні особливості фразеологізмів із компонентами «курка (квочка), курча» в сучасній українській мові. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2021. № 2(95). С.161–171. URL: <https://philology.visnyk.zu.edu.ua/issue/view/14864>

148. Шутяк Л. Світоглядна есеїстика Вірджинії Вулф. *Вісник Львівського університету. Серія журналістика*. 2009. № 32. С. 183–189. URL: <http://dx.doi.org/10.30970/vjo.2009.32.4077>

149. Шухевич В. Гуцульщина. Львів, 1902. Ч. 3. С. 19.

150. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк; наук. ред. українського видання О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.

151. Юткін-Ріпун І. Соматична семантика за етимологічними матеріалами. *Тіло в текстах культур* / ред.: Г. Скрипник, О. Боряк, М. Маєрчик. Київ : Ін-т народознавства НАН України, 2003. С. 197

152. Ярмоленко Н. Тіло епічного богатиря-козака як мікрокосм. *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku : zbiór naukowy = Тіло й ідентичність в українській культурі, літературі, мові* / За ред. К. Якубовської-Кравчик, П. Олеховської, С. Романюк. М. Замбжицької. Варшава-Івано-Франківськ, 2016. С. 109-118. URL: https://www.academia.edu/41559296/Ciało_i_tożsamość_w_ukraińskiej_kulturze_sztuce_literaturze_języku

153. Barthes R. «Theorie du texte» : Bibliographie | Littératures. *Encyclopædia Universalis*. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/5-bibliographie/>

154. Baudrillard J. *The Consumer Society: Myths and Structures* / trans. by C. Turner. London; Thousand Oaks; New Delhi : SAGE Publications (Published in association with Theory, Culture & Society), 1998. 208 p. URL: https://monoskop.org/images/d/de/Baudrillard_Jean_The_consumer_society_myths_and_structures_1970.pdf

155. Bergson H. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : Félix Alcan, 1896. 327 p. URL: [https://philo-labo.fr/fichiers/Bergson%20\(Henri\)%20-%20Matière%20et%20mémoire.pdf](https://philo-labo.fr/fichiers/Bergson%20(Henri)%20-%20Matière%20et%20mémoire.pdf)

156. Bordo S. *Unbearable Weight, Feminism, Western, Culture, and the Body*. Los Angeles: University of California Press, 1993. URL:

https://www.academia.edu/117346772/Unbearable_Weight_Feminism_Western_Culture_and_the_Body

157. Bordo S., C. Raissiguier. Teaching and Learning from the Body: A Conversation between Susan Bordo and Catherine Raissiguier. *Transformations: The Journal of Inclusive Scholarship and Pedagogy*, Fall 2008 / Winter 2009. № 19 (2). P. 92–106. URL: <https://www.jstor.org/stable/43505853>

158. Bourdieu P. The Logic of Practice [= Le sens pratique] / trans. by fran. R. Nice. Stanford (California) : Stanford University Press, 1990. 340 p. URL: https://monoskop.org/images/8/88/Bourdieu_Pierre_The_Logic_of_Practice_1990.pdf

159. Brown K. Nietzsche and Embodiment: Discerning Bodies and NonDualism. Albany : State University of New York Press, 2006. 224 p.

160. Butler J. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex. New York : Routledge, 1993. 288 p. URL: https://monoskop.org/images/d/df/Butler_Judith_Bodies_That_Matter_On_the_Discursive_Limits_of_Sex_1993.pdf

161. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. 3rd ed. New York : Routledge, 2011. 272 p. URL: https://selforganizedseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/07/butler-gender_trouble.pdf

162. Carmody D. L. Women & World Religions. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989. 254 p.

163. Chodorow J. The Body as Symbol. Dance/movement in analysis. Reflections on Psychology, Culture and Life. The Jung Page. 2013. URL: <https://jungpage.org/learn/articles/analytical-psychology/88-the-body-as-symbol-dancemovement-in-analysis?showall=1>

164. Cixous H. The Laugh of Medusa / Translated by Keith and Paula Cohen. *Signs*, 1976. Vol. 1, No. 4 (Summer). P. 875-893.

165. Connell R. W. Masculinities. Berkeley : University of California Press, 1995. 295 p.

166. Crane M. T. *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001. 265 p.

167. Cutter L. Fractal Subjects, Simulated Bodies, and Artificial Eating in Hyperreality. *International Academic Journal Baudrillard Now*. 2024. URL: <https://baudrillard-scijournal.com/fractal-subjects-simulated-bodies-and-artificial-eating-in-hyperreality/>

168. Davis K. The dignity, beauty, and abuse of chickens: As symbols and in reality: Paper presented at the International Conference on The Chicken: Its Biological, Social, Cultural, and Industrial History, Yale University, New Haven, May 17–19, 2002. CT. United Poultry Concerns. URL: <https://www.upc-online.org/thinking/dignity.html>

169. Deacon T. W. *The symbolic species: The co-evolution of language and the brain*. New York: WW Norton & Company, 1998. N. 202. P.221

170. Derrida J. *Of Grammatology* / trans. from french by G. C. Spivak. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1974. 354 p. URL: https://monoskop.org/images/8/8e/Derrida_Jacques_Of_Grammatology_1998.pdf

171. Devdiuk I. V., Nisevych S. I. Women Artists in the British and Ukrainian Literature at the Turn of the 19th – 20th Century: D. H. Lawrence's *Women in Love* and O. Kobylianska's *Valse Mélancolique*. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, № 3. P. 226-234. URL: <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2661>

172. Dietrich B. D. *Jungian Psychology, Active Imagination and Personal Transformation*. Volume 3-2: C. G. Jung and the Transformative Image. 2021. 72 P. URL: https://www.academia.edu/49531126/Jungian_Psychology_Active_Imagination_and_Personal_Transformation_Volume_3_2_CG_Jung_and_the_Transformative_Image

173. Draz M. Burning it in? Nietzsche, Gender, and Externalized Memory. *Feminist Philosophy Quarterly*. 2018. Vol. 4, № 2. URL: <https://philarchive.org/archive/DRABIIv1>

174. Esrock E. J. *Embodying Art: The Spectator and the Inner Body*. *Poetics Today*. 2010. Vol. 31, № 2. P. 217–250. URL: <https://doi.org/10.1215/03335372-2009-019>

175. Fausto-Sterling A. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York : Basic Books, 2000.

176. Foucault M. *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction* / trans. from french by R. Hurley. New York : Vintage Books, 1980. 304 p.

177. Freeman M. H. *The Poem as Icon: A Study in Aesthetic Cognition*. Oxford: Oxford University Press, 2020. 301 p. URL: <https://philpapers.org/archive/FRETPA-8.pdf>

178. Gajewska A. *Własny pokój*. Encyklopedia gender. *Płeć w kulturze* / red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel. Warszawa. 2014. URL:https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/12887/1/Własny%20pokój_A.Gajewska.pdf

179. Gambino R., Pulvirenti G. *The Neurohermeneutics of Suspicion. A Theoretical Approach*. *Comparatismi*. 2019, № 4. P. 144–163. URL: <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi/article/view/1598>

180. García J. T., Pérez S. S.-L. *Iconotropy and Cult Images from the Ancient to Modern World*. Routledge, 2022. 212 p.

181. Goffman E., Dutton D. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Taylor & Francis Group, 2017. 408 p.

182. Goffman E. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963. 147 p. URL: <https://archive.org/details/stigmanotesonman0000goff/page/n5/mode/2up>

183. Goldner V. *Toward a critical relational theory of gender*. *Psychoanalytic Dialogues*. 1991. Vol. 1, no. 3. P. 249–272. URL: <https://doi.org/10.1080/10481889109538898>

184. Gray R. M. *Archetypal Explorations: Towards an Archetypal Sociology*. London; New York : Routledge, 1996. 320 p.

185. Halperin D. M. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York : Oxford University Press, 1995. P. 60. URL: <https://archive.org/details/saintfoucaulttow0000halp/page/n3/mode/2up>

186. Han B.-Ch. *The Burnout Society* / trans. by Erik Butler. Stanford, California: Stanford Briefs (an imprint of Stanford University Press), 2015. URL: [https://cdn.oujdalibrary.com/books/1012/1012-the-burnout-society-\(www.tawcer.com\).pdf](https://cdn.oujdalibrary.com/books/1012/1012-the-burnout-society-(www.tawcer.com).pdf)

187. Haslanger S. *Ontology and Social Construction*. *Philosophical Topics*. 1995. Vol. 23, № 2. P. 95—125. URL: <https://web.mit.edu/~shaslang/www/papers/HaslangerOSC.pdf>

188. Hayles N. K. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1999. 364 p. URL: https://monoskop.org/images/5/50/Hayles_N_Katherine_How_We_Became_Posthuman_Virtual_Bodies_in_Cybernetics_Literature_and_Informatics.pdf

189. Heuer G. M. “In my flesh I shall see God”: Jungian body psychotherapy. *New Dimensions in Body Psychotherapy*. New York: Open University Press. 2016. P. 102–114. URL: <https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2018/06/Heuer-Dr.-Gottfried-“In-My-Flesh-I-Shall-See-God”-Jungian-Bodypsychotherapy.pdf>

190. Horney K. *The Problem of Feminine Masochism*. *Psychoanalytic Review*. 1935. Vol. XXII, no. 3. P. 241—257.

191. Huang J., Zheng X., Lee C. *Materiality, Experience and the Body: The Catholic Pilgrimage of Sheshan in Shanghai, China*. *Religions*. 2022. Vol. 14, no. 1. P. 40. URL: <https://doi.org/10.3390/rel14010040>

192. Hubert H., Mauss M. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. *L'Année sociologique*. 1897. № 2. P. 64-71. URL: <https://scispace.com/pdf/essai-sur-la-nature-et-la-fonction-du-sacrifice-35th7bi5oy.pdf>

193. Irigaray L. *This Sex Which Is Not One*. / trans. from french by C. Porter with C. Burke. Cornell University Press, Ithaca and New York, 1985. 223 p. URL: <https://caringlabor.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/irigaray-this-sex-which-is-not-one.pdf>

194. Ironside K., Wilburn J. *Feminizing the City: Plato on Women, Masculinity, and Thumos*. *Hypatia*. 2024. P. 1–24. URL: <https://doi.org/10.1017/hyp.2023.124>

195. Jakubowska-Krawczyk K. Tożsamość. Ciało. Fotografia. Dokumentacja Łemkowszczyzny i Bojkowszczyzny Romana Reinfussa. *Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, sztuce, literaturze, języku : zbiór naukowy = Тіло й ідентичність в українській культурі, літературі, мові* / За ред. К. Якубовської-Кравчик, П. Олеховської, С. Романюк. М. Замбжицької. Варшава-Івано-Франківськ, 2016. P. 109-118. URL: https://www.academia.edu/41559296/Ciało_i_tożsamość_w_ukraińskiej_kulturze_sztuce_literaturze_języku
196. Jung C. G. Studies in Word-Association: experiments in the Diagnosis of Psychopathological Conditions Carried Out at the Psychiatric clinic of the University of Zurich / translation by Dr. M. D. Eder. New York : Moffat, Yard & Company, 1919. 575 p.
197. Jung C. G. Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar Given in 1934–1939 (Vols. 1–2). Princeton, NJ: Princeton University Press. 1988. P. 114. URL: <https://archive.org/details/nietzscheszarath0000jung>
198. Kimmel M. Inequality and Difference: The Social Construction of Gender Relations. *The Gendered Society*. New York, 2000; online edn, Oxford Academic, 2023. P. 87 URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780195125870.003.0005>
199. Klein M. *The Psycho-Analysis of Children*. London: Hogarth Press. Random House, 1997. 393 p.
200. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980. 305 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=NinoEAAAQBAJ>
201. Kroker A. *Body Drift: Butler, Hayles, Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. 184 p.
202. Kuznetsova O. S. Cognitive narratology : methods and prospects of research. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Літературознавство*. Київ : Вид. дім Д. Бурого. 2019. № (93). P. 102–116. Англ. URI: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature/article/view/2896>
203. Lacan J. The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. *Écrits: A Selection* / trans. by B. Fink. New York : W. W.

- Norton & Company, 1901. PP. 99–105. URL: <https://archive.org/details/ecritsselection0000laca/page/n5/mode/2up>
204. Lakoff G., M. Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 276 p.
205. Laqueur T. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1990.
206. Le Breton D. *La sociologie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992. 128 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/305226617_LE_BRETON_David_La_sociologie_du_corps_Paris_Presses_Universitaires_de_France_1992_128_p
207. Lyngdoh S. S. Derrida and the Flesh of Metaphorical Language. *Open Journal of Philosophy*. 2021. Vol. 11, № 04. P. 466–481. URL: <https://doi.org/10.4236/ojpp.2021.114031>
208. Maftyn N., Cheripko S. Artistic Means of Representing Loss Experience: M. Matios 'Moms' in Trauma Studies Context. *Alfred Nobel University Journal of Philology*. 2024. Vol. 2, № 28. P. 126–140. URL: <https://doi.org/10.32342/3041-217x-2024-2-28-8>
209. Malinowski B. *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 1960. 236 p. https://monoskop.org/images/f/f5/Malinowski_Bronislaw_A_Scientific_Theory_of_Culture_and_Other_Essays_1961.pdf
210. Mauss M. *Les techniques du corps*. Sociologie et anthropologie. Paris : Presses Universitaires de France , 1950. P. 365–386.
211. McNeely D. *Touching: Body Therapy and Depth Psychology*. Toronto: Inner City Books, 1987 125 p.
212. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception* / translated from the french by C. Smith. London & : Routledge & Kegan Paul, 1962. 466 p. URL: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Phenomenology-of-Perception-by-Maurice-Merleau-Ponty.pdf>

213. Mikkola M. Feminist Perspectives on Sex and Gender. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Stanford : Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/feminism-gender>

214. Millett K. Sexual Politics. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2000. 393 p. URL: https://monoskop.org/images/c/c2/Millett_Kate_Sexual_Politics_1970.pdf

215. Nancy J. Corpus / trans. from french by R. A. Rand. New York : Fordham university press, 2008. URL: http://pdf-objects.com/files/INDICES-nancy_corpus.pdf

216. Nozen S. Z. Femalization of the Genre of Literature; Novel Owners of the Novel. *Khazar Journal of Humanities and Social Sciences*. 2023. Vol. 26, № 4. P. 62–84. URL: <https://doi.org/10.5782/2223-2621.2023.26.4.62>

217. Oliver K. Reading Kristeva: unraveling the double-bind. Bloomington : Indiana University Press, 1993. 246 p. URL: <https://archive.org/details/readingkristevau0000oliv>

218. Peirce Ch. S. The Essential Peirce: selected philosophical writings. Vol. 2: 1893-1913 / edited by N. Houser and Ch. J. W. Kloesel. Bloomington, IN : Indiana University Press, 1998. 624 p. URL: <https://archive.org/details/essentialpeirces0000peir>

219. Rewakowicz M. G. Ukraine's Quest for Identity: Embracing Cultural Hybridity in Literary Imagination, 1991–2011. Lanham, MD: Lexington Books, 2018. 275 p. URL: <https://diasporiana.org.ua/literaturoznavstvo/rewakowicz-m-ukraines-quest-for-identity-embracing-cultural-hybridity-in-literary-magination-1991-2011/>

220. Richardson A., Studies in Literature and Cognition: A Field Map. *In The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity* / edited by A. Richardson and E. Spolsky, 2004. URL: <https://doi.org/10.4324/9781315236544>

221. Ricoeur P. The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text. *Social Research*. 1971. № 38(3), P. 317-333. URL: <https://stacks.stanford.edu/file/druid:qr662vh0180/qr662vh0180.pdf>

222. Ricoeur P. Memory, History, Forgetting. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 661 p

223. Roston M. Changing perspectives in literature and the visual arts, 1650-1820. Vol. 1066. Princeton University Press, 2014.

224. Rubin G. The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex. *Toward an Anthropology of Women* / ed. by R. R. Reiter. New York : Monthly Review Press, 1975. P. 157—210.

225. Sassenfeld A. The Body in Jung's Work: Basic Elements to Lay the Foundation for a Theory of Technique. *The Journal of Jungian Theory and Practice*, 2008. № 10(1), P. 1–19. URL: <https://andre.sassenfeld.cl/descargas/articulos/03/The%20body%20in%20Jung's%20work%20Sassenfeld.pdf>

226. Samuel J. Modernity Makes Us Spiritually Sick: Or Why You Should Read Byung-Chul Han. The Gospel Coalition. URL: <https://www.thegospelcoalition.org/article/modernity-byung-chul-han>.

227. Schipper M. Overal Adam en Eva. De eerste mensen in jodendom, christendom en islam. Amsterdam: Bert Bakker, 2012. 350 p.

228. Scott J. W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*. 1986. Vol. 91, № 5. P. 1053-1075.

229. Shapiro G. Jean-Luc Nancy and the Corpus of Philosophy. *In Thinking Bodies* / edited by J. F. MacCannell and L. Z. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994. P. 52-61. URL: <https://scholarship.richmond.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1094&context=philosophy-faculty-publications>

230. Smith G. She Writes in White Ink: Dreams, Fantasy, and Sensation in Hélène Cixous' The Laugh of Medusa. *Retrospect Journal*. 2023. URL: <https://retrospectjournal.com/2023/12/03/she-writes-in-white-ink-dreams-fantasy-and-sensation-in-helene-cixous-the-laugh-of-medusa/>

231. Snorri S. Heimskringla: History of the Kings of Norway / edited and translated by Lee M. Hollander. Austin: University of Texas Press for the American-Scandinavian Foundation, 1964. № 26. 854 p. URL: https://archive.org/details/heimskringlahist0000snor_k7i4/page/n887/mode/2up

232. Sontag S. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978. 87 p. URL: https://monoskop.org/images/4/4a/Susan_Sontag_Illness_As_Metaphor_1978.pdf
233. Spolsky E. *Iconotropism as Representational Hunger: Raphael and Titian. Iconotropism: Turning Toward Pictures* / edited by E. Spolsky. Lewisburg, PA : Bucknell University Press, 2004. P. 23-36.
234. Spolsky E. *Iconotropism: Turning Toward Pictures*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2004. 210 p.
235. Spolsky E. Archetypes Embodied, Then and Now. *Poetics Today*. 2017, vol. 38, № 2. P. 317–339. URL: <https://scispace.com/pdf/archetypes-embodied-then-and-now-14bhrq194x.pdf>
236. Spolsky E. *Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*. Albany: State University of New York Press, 1993. 247 p.
237. Spolsky E. *The Contracts of Fiction: Cognition, Culture, Community*. Oxford: Oxford University Press, 2015. 283 p.
238. Talko-Hryncewicz J. *Lecznictwo ludowe w dziedzinie chorób wewnętrznych na Rusi*. Kraków : Akademia Umiejętności, 1893. S. 64.
239. *The History of the Female Reproductive System*. Stanford University. URL: <https://web.stanford.edu/class/history13/earlysciencelab/body/femalebodypages/genitalia.html>
240. Toffoletti K. «Body». In *The Baudrillard Dictionary* / ed. by R. Smith, 2015. URL: <https://baudrillard.en-academic.com/21/body>
241. Turner V. W., Bruner, E. M. *The anthropology of experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 1986. 391 p. URL: https://monoskop.org/images/f/f3/Turner_Victor_Bruner_Edward_The_Anthropology_of_experience_1986.pdf
242. Ulmer G. L. Barthes's Body of Knowledge. *Studies in 20th Century Literature*. 1981. Vol. 5: Iss. 2, Article 9. P. 219-235. URL: <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1107>

243. Vegetti S. The Body Machine and Feminine Subjectivity. *European Journal of Psychoanalysis*. 2000. № 10-11. URL: <https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/the-body-machine-and-feminine-subjectivity-1/>

244. Young-Eisendrath P. Love Between Equals: Relationship as a Spiritual Path. Shambhala Publications, Incorporated, 2019. 240 p.

245. Zabel M. D. Introduction: Criticism in America. *Literary Opinion in America: Essays Illustrating the Status, Methods, and Problems of Criticism in the United States in the Twentieth Century* / edit. by M. Zabel New York: Harper & Brothers, 1951. P. 1-47.

246. Zaner R. M. Body: I. Embodiment in the Phenomenological Tradition. Encyclopedia of Bioethics. *Encyclopedia.com* / *Free Online Encyclopedia*. URL: <https://www.encyclopedia.com/science/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/body-i-embodiment-phenomenological-tradition>

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Статті у фахових виданнях України категорії Б:

1. Васильків Г. М. Когнітивні сфери іконотропізму. Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. 2022. № 17(65). С. 362-371.
DOI: [https://doi.org/10.31471/2304-7402-2022-17\(65\)-362-371](https://doi.org/10.31471/2304-7402-2022-17(65)-362-371)
URL: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/view/1813>
2. Васильків Г. Тіло як іконотроп у жіночій постмодерній літературі (на матеріалі творів Марії Матіос та Оксани Забужко). Журнал Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія. 2023. № 10. С. 91–102.
DOI: <https://doi.org/10.15330/jpnuphil.10.91-102>
URL: <https://journals.pnu.edu.ua/index.php/jpnuphil/article/view/8503>
3. Васильків Г. Національні форми тілесної іконотропізації в сучасному польському та українському художньому дискурсі. Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка. Слово. 2024. № 19 (71). С. 178-192.
DOI: [https://doi.org/10.31471/2304-7402-2024-19\(71\)-178-192](https://doi.org/10.31471/2304-7402-2024-19(71)-178-192)
URL: <https://pvntsh.nung.edu.ua/index.php/word/article/view/1967>
4. Васильків Г. Тілесний іконотропізм у гендерному вимірі (на матеріалі роману Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу»). Вісник науки та освіти. Серія «Філологія». 2025. № 11(41). С. 362-373.
DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11\(41\)](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11(41))
URL: <https://perspectives.pp.ua/index.php/vno/article/view/32849/32811>
5. Васильків Г. Тілесні іконотропи війни у романі Марії Матіос «Мами» = Body iconotropes of war in Maria Matios's novel "Mothers". Закарпатські філологічні студії. 2025. № 43, т. 2. С. 199–205.
DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2025.43.2.32>

URL: <https://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/index.php/43-2-2025>

Публікації, що засвідчують апробацію результатів дослідження

6. Васильків Г. М. Іконотроп "тіло" у жіночій постмодерній літературі: матеріали звіт. наук. конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2023 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, 1–5 квіт. 2024 р. / ПНУ ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2024. С. 135–137.

URL: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/10/zbirnyk-tez-vykladachiv_241018_113741.pdf#page=135

7. Васильків Г. Воєнний досвід і тілесність: естетичні стратегії репрезентації (на матеріалі роману «Мами» Марії Матіос). Сучасна українська література періоду воєнного лихоліття у контексті екзистенційних парадигм: тези доп. учасників Всеукраїнської наукової конференції, м. Івано-Франківськ, 13–14 листопада 2025 р. / Карпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2025. С. 18–21.

URL: https://lib-repo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/24016/1/Тези_збірник.pdf#page=18

8. Васильків Г. Тілесність як фундаментальна категорія сучасного жіночого письма. Мова, література, культура: на перетині традицій та інновацій: матеріали науково-практичної конференції, м. Чернігів, 12–13 грудня 2025 р. / Видавництво «Молодий вчений». Одеса, 2025. С. 7–10. ISBN 978-617-8514-36-5.

URL: <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/view/156/2588/5414-1>

Апробація результатів дисертації. Основні теоретичні положення й практичні результати дослідження апробовані на Міжнародній науково-практичній конференції «Спільне і відмінне у філологічній картині світу слов'ян» (Івано-Франківськ: ПНУ ім. Василя Стефаника, 20-21 жовтня 2023 року); Міжнародній науково-практичній конференції з нагоди 25-ї річниці Коломийського навчально-

наукового інституту Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника «Педагогічна наука й освітня практика в реаліях війни: виклики, досвід, перспективи» (Коломия: Коломийський навчально-науковий інститут ПНУ ім. Василя Стефаника, 26 березня 2025 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Сучасна українська література періоду воєнного лихоліття у контексті екзистенційних парадигм» (Івано-Франківськ: КНУВС ім. Василя Стефаника, 13-14 листопада 2025 р.); XV Міжнародній науковій конференції «Семантика мови і тексту» in memoіam академіка Віталія Кононенка (Івано-Франківськ: КНУВС ім. Василя Стефаника, 12 грудня 2025), Науково-практичній конференції «Мова, література, культура: на перетині традицій та інновацій» (Чернігів, 12-13 грудня 2025 р.); II Міжнародній науково-практичній конференції «Спільне і відмінне у філологічній картині світу слов'ян» in memoіam проф. Миколи Лесюка (Івано-Франківськ: КНУВС ім. Василя Стефаника, 27 лютого 2026 року), а також на щорічних звітних наукових конференціях викладачів, аспірантів і студентів кафедри української літератури Карпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 2023-2025 рр.).



Міністерство освіти і науки України
КАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018; код згідно з ЄДРПОУ 02125266
тел. (+380-342) 75-23-51; факс (+380-342) 53-15-74; e-mail office@cnu.edu.ua; сайт https://cnu.edu.ua

05.03.2026 № 2026-01-26/06-07/507 На № _____ від _____

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження

Васильків Галини Миколаївни на тему:

«Поетика тілесного іконотропізму в сучасному феміністичному дискурсі»

представленого на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія

Матеріали наукового дослідження Васильків Галини Миколаївни впроваджені та використовуються в освітньому процесі кафедри слов'янських мов факультету філології Карпатського національного університету імені Василя Стефаника. Результати роботи використовуються для підготовки лекцій і практичних занять із вибіркової освітньої компоненти «Сучасна польська жіноча проза у зіставленні з українським літературним процесом» (90 годин).

З огляду на високий науковий рівень дисертації Васильків Г.М. й актуальність наукової проблематики роботи, стверджуємо про доцільність впровадження її результатів у практику закладів вищої освіти України.

Силабус освітньої компоненти «Сучасна польська жіноча проза у зіставленні з українським літературним процесом» затверджено на засіданні кафедри слов'янських мов, протокол № 5 від 29 грудня 2025 року. Довідку про апробацію та впровадження результатів дослідження Васильків Г.М. затверджено на засіданні кафедри слов'янських мов, протокол № 7 від 17 лютого 2026 року.

Проректор з науково-педагогічної роботи міжнародної діяльності



Лілія ТУРОВСЬКА

Завідувач кафедри слов'янських мов

Наталія ЩЕРБИЙ