

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

ТЕЛЕЦЬ ЮРІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ

УДК 82.09:141.1(043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ГЕДОНІЗМ ЯК ПОСТТОТАЛІТАРНА ЛІТЕРАТУРНА СТРАТЕГІЯ (НА**  
**МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ)**

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

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

\_\_\_\_\_ Ю. В. Телець

Науковий керівник – Бондарева Олена Євгенівна, доктор філологічних наук,  
професор

КИЇВ – 2023

## АНОТАЦІЯ

*Телець Ю. В.* Гедонізм як посттоталітарна літературна стратегія (на матеріалі сучасної української прози). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія» (03 – Гуманітарні науки). – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2023.

У дисертації осмислено гедонізм як літературну стратегію, а саме як спосіб формування масиву художніх текстів посттоталітарної доби, що мають на меті деконструювати та інтерпретувати усталені соцреалізмом морально-етичні та соціокультурні догми, спрямовані на замовчування й табування важливих для духовного й фізичного розвитку особистості тем, а також розвінчати кодифіковані радянською владою міфи щодо місця й ролі людини в суспільстві, за яких єдиною можливим механізмом одержання задоволення є служіння на користь державі. На матеріалі прозових текстів українських постмодерністів (романи Софії Андрухович «Фелікс Австрія», Люко Дашвар «На запах м'яса», Анатолія Дністрового «Дрозофіла над томом Канта», Сергія Жадана «Депеш Мод», Євгенії Кузнецової «Спитайте Мієчку» та оповідання Катерини Бабкіної «Ми ніколи про це не говоримо», Христі Венгринюк «Діліло», «Повінь», «Про Бога і про любов», «Пустеля», «Чуфут-Кале», «Шлях Лукаша», Лариси Денисенко «Я не хотіла бути Богом» та Олени Черніньки «Селфі в Парижі») проаналізовано види тілесних і позатілесних гедоністичних практик, а також художньо-естетичні засоби й механізми їх реалізації у новітній прозі.

Мета роботи полягала у створенні дескрипторної моделі гедонізму як інтерпретаційної посттоталітарної літературної стратегії та зумовила потребу розв'язати такі завдання: 1) дослідити, як соцреалістичні, постмодерні, постколоніальні, гуманістичні теорія та практика вплинули на просування гедонізму у площину нового художнього письма; 2) простежити кореляції між

запитами й стандартами сучасної масової літератури та її гедоністичними позиціями; 3) здійснити теоретичну реконструкцію поняття гедонізму як морально-етичної доктрини, актуальної для української літератури останнього десятиліття; 4) запропонувати обґрунтування поняття «літературна стратегія» в межах дослідження реалізації гедоністичних інтенцій у прозових постмодерних творах як реакцію на колоніальний досвід й мистецьку практику соцреалізму; 5) створити орієнтовну модель тлумачення й інтерпретації художніх текстів крізь призму гедоністичного дискурсу на основі пошуку та аналізу відповідних ідейно-стилістичних, сюжетних дескрипторів і маркерів; 6) визначити способи художньої реалізації гедоністичних вимірів тілесності й позатілесності у новітніх прозових практиках.

Наукова проблематика дисертації та матеріал зумовили застосування комплексної методології, що охоплює історико-літературний, описовий, порівняльний і герменевтичний методи. Окрім цього, в дослідженні залучено методи наратологічного, прагматичного й постструктуралістського аналізів художнього тексту, а також елементи психоаналізу.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури. У першому розділі дисертації – *«Посттоталітарне літературознавство та модель гедонізму»* – проаналізовано ключові ідеї постколоніальної критики, визначено причини складності входження постколоніальних студій в український літературознавчий простір, досліджено процес становлення й формування гедонізму як морально-етичної доктрини. Окрім цього, запропоновано розглядати гедонізм як літературну стратегію, котра в межах постмодернізму надала українським письменникам потенцію деконструювати в соціумі нав'язані мистецькою практикою соцреалізму міфи й ілюзорні уявлення щодо особистості, її саморозвитку та виховання, завдяки створенню художніх текстів, сюжетно-композиційні особливості яких містять гедоністичну компоненту. Декодування останньої стає вирішальним в осмисленні прозової практики, оскільки вказує на наявність закладеної в ній автором тілесної чи позатілесної форми задоволення.

У другому розділі – *«Гедоністичні моделі «тілесності»* – систематизовано й проаналізовано основні наукові праці теоретиків й філософів щодо розуміння «тілесності». Зокрема, з'ясовано, що найяскравіше тілоцентризм репрезентує себе в постколоніальну добу, яка означена розвитком постмодерного мислення. Інтерес до тіла, що виникає в цей час, каталізує появу низки тілесно орієнтованих практик, які пов'язані не лише з новим сексуальним досвідом, а й новим типом тіла – віртуальним, тілом без органів тощо. Філософія постмодернізму запропонувала осмислити концепт тілесності як «філософію нової тілесності», яку науковці реінтерпретують в межах семіотизації та раціоналізаторства. Так, тілесність уподібнюється до дискурсивних явищ і набирає ознак кодової системи. Окрім цього, введення у науковий обіг терміна «тілесність» дає можливість глибше аналізувати не лише сексуальні прояви людського тіла, а й інші феномени емоційного та екзистенційного досвідів.

Окрему увагу звернено на аналіз низки українських постмодерних творів (романів Софії Андрухович «Фелікс Австрія», Анатолія Дністрового «Дрозофіла над томом Канта», Сергія Жадана «Депеш Мод», Ярослави Литвин «Рік розпусти Клауса Отто Баха» та оповідань Катерини Бабкіної «Ми ніколи про це не говоримо» й Лариси Денисенко «Я не хотіла бути Богом») і виявлення в них форм тілесних гедоністичних практик та способів їх художньої реалізації у тексті.

У третьому розділі дисертаційної роботи – *«Гедоністичні моделі поза тілесністю»* – осмислено категорії духу й духовності як базальних компонентів формування позатілесних практик задоволення, таких як, робота, хобі, свідомий вибір соціальної ролі, мистецькі практики, кохання, почуття ностальгії та віра в Бога. З'ясовано, що згадані форми духовного задоволення не є універсальними ознаками наявності гедоністичних інтенцій у художньому тексті, оскільки під час аналізу необхідно враховувати сюжет та стилістику твору, розвиток чи трансформацію біхевіористичних тактик героїв, приналежність відповідних морально-етичних норм як до тих, що усталені у суспільстві, лише входять до

його культурного простору чи є аберацією. Водночас ряд гедоністичних маркерів на позначення позатілесних форм задоволень має потенцію до розростання, що залежить від особливостей культурно-історичного періоду та модифікацій форм соціальної поведінки. Проведене дослідження дало підстави стверджувати, що нині в українських прозових практиках спостерігається трансформація усвідомлення феномена духовного задоволення особистості, що пов'язане зі свідомим уникненням авторами тем, які мають потенцію до рецидиву травматичної пам'яті (Сергій Жадан), й водночас актуалізацією зображення позатілесної гедоністичної практики як вищої форми поведінкової тактики особистості, зокрема, завдяки вірі в Бога та комунікації з ним (Христя Венгринюк). Окрім цього, визначено ряд дескрипторів, чие функціональне призначення в канві художнього тексту допомагає проаналізувати змодельовану автором біхевіористичну тактику персонажа-гедоніка, інтерпретувати її та простежити динаміку розвитку описаної поведінки чи її стагнацію.

У *Висновках* узагальнено основні положення дисертації, зокрема, окреслено понятійно-категорійний апарат, методологію й основні риси орієнталізму; проаналізовано специфіку формування українських постколоніальних студій; здійснено теоретичну реконструкцію поняття «гедонізм»; запропоновано й пояснено доцільність уведення до наукового обігу поняття «літературна стратегія» крізь призму гедоністичного дискурсу; запропоновано дескрипторну модель аналізу й інтерпретації художніх текстів на основі аналізу в них тілесних (їжа, алкоголь, сексуальний фетишизм, робота) й позатілесних способів задоволення (духовний саморозвиток, хобі, робота, соціальна роль, мистецькі практики, а також почуття кохання, ностальгії та віри в Бога); визначено художньо-естетичні засоби реалізації зазначених гедоністичних практик у новітніх українських прозових творах.

**Ключові слова:** посттоталітаризм, постколоніалізм, гедонізм, тілесне, позатілесне, дух, духовність, біхевіористична тактика, персонаж-гедонік,

соцреалізм, постмодернізм, тоталітаризм, психологізм, українська література, трансформація, ідентичність, постколоніальна теорія, дискурс

## ANNOTATION

*Telets Yu. V.* Hedonism as a post-totalitarian literary strategy (on the material of modern Ukrainian prose). – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 035 "Philology" (03 – Humanities). – Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, 2023.

The dissertation elaborates on hedonism as a literary strategy, namely as a way of forming an array of artistic texts of the post-totalitarian era, which aim to deconstruct and interpret the moral-ethical and socio-cultural dogmas established by social realism, aimed at silencing and tabooing topics important for the spiritual and physical development of the individual, and also to debunk the myths codified by the Soviet authorities regarding the place and role of man in society, according to which the only possible mechanism of satisfaction is service for the benefit of the state. Based on the prose texts of Ukrainian postmodernists (the novels of Sofia Andruhovich *Felix Austria*, Lyuko Dashvar *The Smell of Meat*, Anatoly Dnistrovoy *Drosophila over the volume of Kant*, Serhiy Zhadan *Depeche Mod*, Yevgenia Kuznetsova *Ask Miechka* and stories by Kateryna Babkina "We never talk about it", Khristi Vengryniuk "Divide", "Flood", "About God and about love", "Desert", "Chufut-Kale", "Lukash's path", Larisa Denysenko "I didn't want to be By God" and Olena Cherninka's "Selfie in Paris") types of bodily and extracorporeal hedonistic practices, as well as artistic and aesthetic means and mechanisms of their implementation in modern prose, are analyzed.

The purpose of the work was to create a descriptive model of hedonism as an interpretive post-totalitarian literary strategy and led to the need to solve the following tasks: 1) to investigate how socialist realist, postmodern, postcolonial, humanistic theory and practice influenced the promotion of hedonism in the realm of new artistic writing; 2) trace correlations between the demands and standards of

modern mass literature and its hedonistic positions; 3) carry out a theoretical reconstruction of the concept of hedonism as a moral and ethical doctrine relevant for Ukrainian literature of the last decade; 4) to propose a substantiation of the concept of "literary strategy" within the framework of the study of the realization of hedonistic intentions in prose postmodern works as a reaction to the colonial experience and the artistic practice of socialist realism; 5) to create an indicative model of interpretation and interpretation of artistic texts through the prism of hedonistic discourse based on the search and analysis of relevant ideological and stylistic, plot descriptors and markers; 6) to determine the ways of artistic implementation of hedonistic dimensions of corporeality and extracorporeality in the latest prose practices.

The scientific issues of the dissertation and the material led to the use of a complex methodology that includes historical-literary, descriptive, comparative and hermeneutic methods. In addition, the research involves the methods of narratological, pragmatic and post-structuralist analyzes of the artistic text, as well as elements of psychoanalysis.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, conclusions and a list of used literature. In the first chapter of the dissertation – "*Post-totalitarian literary studies and the model of hedonism*" – the basic fundamental ideas of post-colonial criticism are analyzed, the reasons for the difficulty of entering post-colonial studies into the Ukrainian literary space are determined, the process of formation of hedonism as a moral and ethical doctrine is investigated. In addition, it is proposed to consider hedonism as a literary strategy, which, within the framework of postmodernism, gave Ukrainian writers the potential to deconstruct the myths and illusory ideas about the individual, his self-development and upbringing imposed by the artistic practice of social realism in society, thanks to the creation of artistic texts, the plot and compositional features of which contain hedonistic component. The decoding of the latter becomes decisive in the understanding of prose practice, as it indicates the presence of a corporeal or extracorporeal form of pleasure embedded in it.

In the second chapter – "*Hedonistic models of "corporeality"* – the main scientific works of theorists and philosophers regarding the understanding of "corporeality" are systematized and analyzed. In particular, it was found that body-centrism most clearly represents itself in the post-colonial era, which is marked by the development of postmodern thinking. The interest in the body that arises at this time catalyzes the emergence of a number of body-oriented practices, which are associated not only with a new sexual experience, but also with a new type of body – a virtual body, a body without organs, etc. The philosophy of postmodernism proposed to understand the concept of corporeality as a "philosophy of new corporeality", which scientists reinterpret within the framework of semiotization and rationalization. Thus, corporeality is assimilated to discursive phenomena and acquires the features of a code system. In addition, the introduction of the term "corporeality" into scientific circulation makes it possible to analyze more deeply not only the sexual manifestations of the human body, but also other phenomena of emotional and existential experiences.

Particular attention is paid to the analysis of a number of Ukrainian postmodern works (the novels of Sofia Andruhovich *Felix Austria*, Anatoly Dnistrovoy *Drosophila over Kant's volume*, Serhiy Zhadan *Depeche Mode*, Yaroslava Lytvyn *Klaus Otto Bach's Year of Debauchery* and stories by Kateryna Babkina "We Never we don't talk about it" and Larisa Denysenko "I didn't want to be God") and identifying in them forms of bodily hedonistic practices and ways of their artistic realization in the text.

In the third chapter of the dissertation – "*Hedonistic models outside the corporeality"* – the categories of spirit and spirituality as basic components of the formation of extracorporeal practices of pleasure are elaborated. The conducted research gave grounds to assert that nowadays in Ukrainian prose practices there is a transformation of the awareness of the phenomenon of spiritual satisfaction of the individual, which is connected with the authors' conscious avoidance of topics that have the potential to relapse traumatic memory (Serhiy Zhadan), and at the same time actualization of the image of the out-of-body hedonistic practice as a higher form of



behavioral tactics of the individual, in particular, thanks to faith in God and communication with him (Khrystya Vengryniuk). In addition, a number of descriptors are defined, whose functional purpose in the canvas of the artistic text helps to analyze the behavioral tactics of the hedonic character modeled by the author, to interpret them and to trace the dynamics of the development of the described behavior or its stagnation.

In the *Conclusions*, the main provisions of the dissertation are summarized, in particular, the conceptual and categorical apparatus, methodology and main features of Orientalism are outlined; the specifics of the formation of Ukrainian postcolonial studies are analyzed; a theoretical reconstruction of the concept of "hedonism" was carried out; the expediency of introducing the concept of "literary strategy" into scientific circulation through the prism of hedonistic discourse is proposed and explained; a descriptive model of the analysis and interpretation of artistic texts is proposed based on the analysis of bodily (food, alcohol, sexual fetishism, work) and extracorporeal ways of satisfaction (spiritual self-development, hobbies, work, social role, artistic practices, as well as feelings of love, nostalgia and faith to God); the artistic and aesthetic means of realizing the mentioned hedonistic practices in the latest Ukrainian prose works are determined.

**Key words:** post-totalitarianism, post-colonialism, hedonism, corporeal, extra-corporeal, spirit, spirituality, behavioral tactics, hedonic character, social realism, postmodernism, totalitarianism, psychologism, Ukrainian literature, transformation, identity, postcolonial theory, discourse

**СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ  
ТЕЛЬЦЯ ЮРІЯ ВОЛОДИМИРОВИЧА,  
В ЯКИХ ВИСВІТЛЕНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**

**Наукові статті, опубліковані у наукових виданнях, включених  
на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України**

1. Телець Ю. В. Гедонізм як механізм опору тоталітарній системі (на матеріалі української прози кінця ХХ – початку ХХІ століть). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2019. № 14. С. 99–104. ISSN видання 2311-2433 (Print) 2412-2475 (Online). DOI статті: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2019.1415> Вебпосилання на видання:

<https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/issue/view/23>

2. Телець Ю. В. Віра в Бога як базальний компонент формування гедоністичного орієнтиру (на основі збірки новел «Народжуватися і помирати взутими» Христі Венгрінок). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: «Філологія. Журналістика»*. 2021. Том 32 (71), № 3. Ч. 2. С. 193–197. ISSN видання 2710-4656 (Print) 2710-4664 (Online). DOI статті: <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/32>

Вебпосилання на видання:

<http://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/archive?id=75>

3. Телець Ю. В. Психолого-гедоністична рефлексія сексуального фетишизму у сучасній українській літературі. *Львівський філологічний часопис*. 2021. № 10. С. 135–141. ISSN видання 663-340X (Print) 2663-3418 (Online). DOI статті: <https://doi.org/10.32447/2663-340X-2021-10.21> Вебпосилання на видання:

<https://journal.ldubgd.edu.ua/index.php/philology/issue/view/87>

4. Телець Ю. В. Хронотоп як художньо-естетична потенція конструювання гедоністичної моделі «тілесності» у романі Ярослави Литвин «Рік розпусти Клауса Отто Баха». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Т. 1, Вип. 22. С. 259–264. ISSN видання 2663-4880 (Print) 2663-4899 (Online). DOI статті: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.22.1.45> Вебпосилання на видання: <http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/index.php/22-1-2022>

### **Публікації, у яких додатково висвітлено наукові результати дисертації**

1. Телець Ю. В. Генеза літературного мейнстріму в контексті функціонування соцреалізму та постмодернізму. *Літературний процес:*

методологія, імена, тенденції. 2020. № 16. С. 67–74. ISSN видання 2311–2433 (Print); 2412-2475 (Online). DOI статті: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.9> Вебпосилання на видання: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/issue/view/25>

2. Телець Ю. В. Діалогізація як засіб художньої реалізації трансформації поведінкової тактики персонажа у романі Люко Дашвар «На запах м'яса». *International Scientific Conference Modern Scientific Research : Achievements, Innovations and Development Prospects* : Conference Proceedings, Riga, October 1–2, 2021. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. Р. 118–121. DOI статті: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-126-8-35> Вебпосилання на видання: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/167/4879/10256-1>

3. Телець Ю. В. Хронотоп як маркер модифікації біхевіористичної стратегії індивіда в романі Люко Дашвар «На запах м'яса». *International scientific conference «The issues of modern philology and creative methods of teaching a foreign language in the European education system»* : conference proceedings, Venice, December 28–29, 2021. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. Р. 109–112. DOI статті: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-180-0-29> Вебпосилання на видання: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/193/5329/1201-1?inline=1>

4. Телець Ю. В. Художня реалізація практики тілесного задоволення крізь призму гастики у сучасній українській прозі. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021. Vol. 2, № 8 (44). Р. 68–73. ISSN видання 2353-8406. DOI статті: <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.8.2.12> Вебпосилання на видання: <http://kelmczasopisma.com/ua/jornal/68>

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	13
<b>РОЗДІЛ I. ПОСТТОТАЛІТАРНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА МОДЕЛЬ ГЕДОНІЗМУ</b> .....	21
1.1. Літературно-культурний феномен та категорійний апарат постколоніальних практик .....	21
1.2. Гедонізм: історико-філософська реконструкція поняття від античності до початку ХХІ століття .....	39
1.3. Гедонізм як літературна стратегія посттоталітарної доби .....	54
Висновки до розділу I .....	73
<b>РОЗДІЛ II. ГЕДОНІСТИЧНІ МОДЕЛІ «ТІЛЕСНОСТІ»</b> .....	76
2.1. Постколоніальне і посттоталітарне розуміння «тілесності».....	76
2.2. Традиційні та нові гедоністичні виміри «тілесності» у художніх текстах ХХІ століття .....	96
2.3. Способи художньої реалізації гедоністичної моделі «тілесності» у новітній прозі .....	122
Висновки до розділу II.....	149
<b>РОЗДІЛ III. ГЕДОНІСТИЧНІ МОДЕЛІ «ПОЗА ТІЛЕСНІСТЮ»</b> .....	153
3.1. Постколоніальне і посттоталітарне розуміння «позатілесного» .....	153
3.2. Зміна уявлень про феномени «поза тілесністю» у сучасній літературі .....	170
3.3. Естетичні ресурси «позатілесного» у новітніх прозових практиках .....	191
Висновки до розділу III .....	214
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	219
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	229

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження** зумовлена необхідністю фахової інтерпретації текстів сучасної української літератури з позиції постколоніальних літературознавчих практик та з урахуванням наявного гедоністичного дискурсу в них як механізму переосмислення посттоталітарної дійсності.

Друга половина ХХ століття ознаменувалась у західноєвропейському літературознавстві потребою пошуку та створення інтелектуальної стратегії, спрямованої на розуміння та інтерпретацію колоніального минулого країн Західної Європи. Незважаючи на те, що процес формування постколоніальної теорії розпочинається ще у 1960-х роках ХХ разом із виходом праць Ф. Фанона «Чорна шкіра, білі маски» [232] та «Гнані і голодні» [190], найбільшого розвитку вона досягає на початку 1990-х років разом із появою постколоніальної критики та ґрунтовних досліджень Г. Бгабги [18; 226; 227], Е. Саїда [164; 165] та Г. Ч. Співак [176]. В Україні постколоніальний дискурс розгортається з перекладом їхніх праць на українську мову.

Увага до постколоніальної теорії в українському літературознавстві виникає на зламі 80-90-х років ХХ століття як результат утвердження методологічного плюралізму в науці, що з одного боку дає змогу науковцю розширити інструментарій аналізу предмета дослідження на власний розсуд, а з іншого – є копіюванням закордонного досвіду нерідко без урахування національної специфіки. Результатом такого процесу стає складність використання матриць аналізу тексту внаслідок відсутності універсальної моделі його тлумачення й трактування.

Теоретичні засади українського літературознавства постколоніального періоду сформували праці Т. Гундорової [52–56], С. Єкельчика [67], Н. Зборовської [75], М. Павлишина [142], М. Рябчука [160], М. Шкандрія [208]. Найбільш ґрунтовним дослідженням постколоніалізму як інтерпретаційної моделі та мистецької практики є монографія О. Юрчук [216]. У своїй праці науковиця пропонує модель інтерпретації історії української літератури крізь

призму постколоніальної теорії й виокремлює український постмодерний постколоніалізм, який «націлений на деконструкцію колоніального минулого шляхом деміфологізації стереотипів» [216, с. 207].

Філософський, економічний, соціально-психологічний, духовно-релігійний, естетичний і загальнокультурний чинники сприяли розумінню посттоталітаризму як поліваріативного явища, що і зумовило якісно новий підхід до аналізу художнього тексту. Зокрема, П. Іванишин зазначає, що поява «альтернативних методологічних підходів у межах наукового тлумачення художнього письменства» була зумовлена відмовою «від марксистсько-ленінського монізму, що розпочався наприкінці 80-х років», зацікавленістю національною науковою традицією та практичними потребами «інтерпретації та реінтерпретації всіх літературних періодів» [79, с. 19]. Водночас варто наголосити, що деконструкція імперських моделей в літературі не є радикальною та об'єктивною, оскільки в постколоніальній практиці фрагментарно залишаються марксистсько-ленінські ідеї щодо розуміння національного літературного процесу. Причиною цього явища є те, що дослідники 90-х років, які використовують методологію постколоніальних студій, самі є носіями колоніального досвіду, а тому залишаються суб'єктивними під час пошуку та критичного аналізу проімперських елементів у текстах.

Актуальною нині для постколоніальних літературознавчих студій може стати побудова дескрипторної моделі аналізу гедоністичного дискурсу в художніх творах доби постмодернізму на основі розуміння та аналізу категорій тілесних і позатілесних задоволень, що спрямовані на осмислення колоніального досвіду й зміну уявлень щодо цих феноменів. Дихотомія чуттєвого тілесного рецептивного досвіду та душі є центральною для аналізу світосприйняття суб'єкта, адже визначає основні біхевіористичні тактики й шляхи щодо отримання задоволення. Гедоністичне вчення, яке зберегло своє автентичне значення ще з часів античності, й до сьогодні проявляє себе в теорії та життєвому просторі людини, що свідчить про необхідність його

фундаментального дослідження як філософського явища, так і літературного, оскільки твір є репрезентантом соціокультурних традицій і норм, що перебувають у постійній динаміці.

Нині ідеї гедонізму у соціокультурному просторі означені біполярним розумінням і набувають або позицій абсолютизації й, таким чином, знівельовують морально-етичну доктрину, або виступають основним чинником гармонізації людини й світу, надаючи філософській концепції рис універсальності. Проте становлення та розвиток постмодерної літератури потребують переосмислення цього філософсько-етичного вчення, адже «свобода» автора дозволила змінити фокус сприйняття та відображення дійсності, а гедонізм як доктрина, позбавлена національної орієнтації, здатен об'єднати індивідуальні варіанти постколоніальних студій і стати їх літературознавчою універсалією.

**Теоретико-методологічну основу** роботи становлять теоретико-літературознавчі розвідки, присвячені дослідженню орієнталізму, постколоніалізму та процесам формування нової дослідницької мови гуманітарних досліджень. Це, зокрема, праці Г. Бгабги [18; 226; 227], Т. Гундорової [52–56], П. Іванишина [79], В. Моренця [129], М. Павлишина [142], М. Рябчука [160], Е. Саїда [164; 165], О. Сінченка [171], Г. Ч. Співак [176], Е. Томпсон [186], О. Юрчук [216]. Для розуміння специфіки формування та функціонування мистецьких практик соцреалізму та постмодернізму ми звернулися до наукових розвідок Ю. Борєва [27], О. Галича [38], Б. Гройса [51], Р. Конквеста [94], Е. Можейка [250], О. Панченка [145], А. Синявського [173], У. Федорів [192], В. Халізева [200], В. Хархун [201]. Окрім цього, в дослідженні враховуємо напрацювання теоретиків масової/популярної літератури: Н. Герасименко [40], О. Романенко [158], М. Тлостанової [185], С. Філоненко [193]. Задля осмислення тілесності та позатілесності як філософських та історико-культурних феноменів використано положення наукових напрацювань А. Арто [8], Р. Барта [13], Ж. Батая [16; 221], І. Биховської [32], Ж. Бодріяра [23; 24; 222], О. Васільєвої [33],

Н. Гартмана [238], Г. Гегеля [239; 240], А. Гелена [235], Е. Гуссерля [241], Ж. Дельоза [245], Ж. Дерріда [62], І. Канта [244], В. Кременя [101], С. Кримського [102], С. Куцепал [107], І. Кучми [109], Н. Лебединцевої [111], О. Лосєва [120], М. Мерло-Понті [127], О. Мухи [132; 133], Ж.-Л. Нансі [251], Ф. Ніцше [134; 135; 253], Г. Плеснера [256], Я. Потапенка [148; 149], С. Пролєєва [151], В. Сабадухи [161], М. Савчина [162; 163], Ж.-П. Сартра [167], І. Степаненко [177; 178], С. Франка [195], В. Франкла [196], М. Фуко [199], Т. Цветус-Сальхової [203], К. Юнга [213; 214] та інших науковців. Засадничими для пошуку в художньому тексті дескрипторів біхевіористичної тактики гедоністично орієнтованої особистості стали роботи Т. Айраксинена [3], С. Рассадіної [156], П. Россі [159], О. Тарутіної [182], А. Турунена [189], З. Фройда [197; 198; 234]. Задля аналізу художньої реалізації моделей тілесного й позатілесного задоволень у прозових практиках враховано наукові розвідки Ю. Апресяна [6], М. Бахтіна [17], Г. Башляра [220], Д. Боклаха [25], Н. Копистянської [96], В. Коркішко [97], Т. Кушнірової [110], Ю. Лотмана [122], А. Поршневої [147], О. Січкара [172], В. Топорова [187], П. Торопа [262], Н. Шерстюк [207], Ф. Штейнбука [210].

**Зв'язок із науковими планами і програмами:** дисертацію виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень Київського університету імені Бориса Грінченка «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (державний реєстраційний номер 0117U005200).

**Мета дисертації** полягає у створенні дескрипторної моделі гедонізму як інтерпретаційної посттоталітарної літературної стратегії та застосування цієї моделі до аналізу прозових практик новітньої української літератури.

Для досягнення поставленої мети реалізовано такі **завдання**:

1) дослідити, як соцреалістичні, постмодерні, постколоніальні, гуманістичні теорія та практика вплинули на просування гедонізму у площину нового художнього письма;

2) простежити кореляції між запитами й стандартами сучасної масової літератури та її гедоністичними позиціями;



3) здійснити теоретичну реконструкцію поняття гедонізму як морально-етичної доктрини, актуальної для української літератури останнього десятиліття;

4) запропонувати обґрунтування поняття «літературна стратегія» в межах дослідження реалізації гедоністичних інтенцій у прозових постмодерних творах як реакцію на колоніальний досвід й мистецьку практику соцреалізму;

5) створити орієнтовну модель тлумачення й інтерпретації художніх текстів крізь призму гедоністичного дискурсу на основі пошуку та аналізу відповідних ідейно-стилістичних, сюжетних дескрипторів і маркерів;

6) визначити способи художньої реалізації гедоністичних вимірів тілесності й позатілесності у новітніх прозових практиках.

**Об'єктом дослідження** є сучасна українська література, а саме романи Софії Андрухович «Фелікс Австрія», Люко Дашвар «На запах м'яса», Анатолія Дністрового «Дрозofiла над томом Канта», Сергія Жадана «Депеш Мод», Євгенії Кузнецової «Спитайте Мієчку», Ярослави Литвин «Рік розпусти Клауса Отто Баха» та оповідання Катерини Бабкіної «Ми ніколи про це не говоримо», Христі Венгринюк «Діліло», «Повінь», «Про Бога і про любов», «Пустеля», «Чуфут-Кале», «Шлях Лукаша» (з авторської збірки «Народжуватися й помирати взутими»), Лариси Денисенко «Я не хотіла бути Богом» та Олени Черніньки «Селфі в Парижі» (зі збірки «Селфі в Парижі»). Така широка вибірка творів пояснюється наявністю в них маркерів на позначення гедоністичних інтенцій та має на меті репрезентувати тяглість означеної традиції в постмодерних художніх творах авторів різних поколінь й стильових напрямків, простежити її трансформацію з огляду на культурно-історичні події, зміну морально-етичних норм і світоглядних позицій у соціумі відповідно до засвоєння елементів західноєвропейського культурного досвіду.

**Предметом дослідження** є поняття гедонізму як посттоталітарної літературної стратегії, зокрема, реакції на попередній культурно-історичний досвід та відповідно як літературознавчої компоненти аналізу й інтерпретації художнього тексту.

**Методи дослідження.** Для реалізації поставленої мети і виконання окреслених завдань застосовано: *історико-літературний метод*, який дав змогу простежити процес становлення постколоніальної літературознавчої теорії та формування її понятійно-категорійного апарату; *метод наратологічного аналізу художнього тексту*, що був використаний для визначення домінуючих типів нараторів у творах та осмислення їх взаємодії з фокалізаторами; *структурно-семантичний метод* й теоретичні ідеї М. Бахтіна, що допомогли визначити специфіку хронотопу в романах як жанроутворюючого елементу твору, що моделює поліваріативні зв'язки картини світу та репрезентує морально-ціннісні характеристики й поведінку персонажів; *порівняльно-типологічний та герменевтичний методи*, що були використані для тлумачення смислової площини текстів, дали змогу дослідити умови й чинники впливу на формування й трансформацію гедоністичних принципів у героїв сучасних постмодерних художніх творів; *елементи психоаналізу*, які сприяли осмисленню сюжетно-композиційних ознак і характеротворення персонажів; *метод прагматичного аналізу*, який дав змогу дослідити цілі, комунікативні дії та особливості мовленнєвої поведінки героїв художніх творів, виявити їх внутрішні закономірності, від яких залежить вибір та вживання лексичної одиниці в конкретній ситуації спілкування; *елементи постструктуралістського аналізу тексту*, які розширили межі розуміння нарації, деконструювали ієрархічність традиційного мислення та посприяли побудові нової інтерпретаційної моделі.

**Наукова новизна дисертації** полягає у тому, що вперше в українському літературознавстві запропоновано поняття гедонізму як літературознавчої компоненти аналізу художнього твору та посттоталітарної літературної стратегії. Окрім цього, на базі гедоністичних інтенцій розроблено дескрипторну модель інтерпретації постмодерних художніх текстів, основою для якої стали дослідження тілесного та позатілесного способів одержання задоволення й засобів їх реалізації у новітніх прозових практиках.

**Теоретичне значення роботи** полягає в новаторському обґрунтуванні гедонізму саме як посттоталітарної літературної стратегії, у розробці літературознавчого погляду на гедоністичний дискурс новітньої української прози, у розробці системи дескрипторів і маркерів, якими позначаються феномени тілесного й позатілесного механізмів реалізації задоволення як каталізаторів формування біхевіористичної тактики гедоністично орієнтованого персонажа.

**Практичне значення** отриманих результатів полягає у тому, що результати й висновки дисертаційної роботи можуть бути використані в подальших літературознавчих дослідженнях з питань української літератури та теорії літератури. Також матеріали дослідження можуть бути використані під час викладання історико-літературних курсів, у лекціях та спецкурсах з української літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття та теорії літератури, у гуманітарних дисциплінах закладів вищої освіти, під час написання бакалаврських, магістерських і дисертаційних робіт.

**Особистий внесок.** Робота є самостійною розробкою нової теоретичної проблеми, першою українською теоретичною науковою розвідкою, присвяченою дослідженню гедонізму як літературної стратегії та моделі аналізу й інтерпретації художнього тексту.

**Апробація основних положень дисертації.** Ключові ідеї та положення дослідження викладено у формі доповідей на міжнародних і всеукраїнських конференціях: Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: моделі, матриці, категорії» (05.04.2019, м. Київ), Всеукраїнському науково-теоретичному семінарі для молодих учених пам'яті Ніли Зборовської (12.11.2019, м. Київ), XXV Міжнародній науково-практичній конференції «Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи» (02.12.2019, м. Переяслав), I Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Шляхи розвитку науки в сучасних кризових умовах» (28-29.05.2020, м. Дніпро), Всеукраїнській науковій онлайн-конференції «Літературний процес: (-авто)біографія, наратив, ідентичність» (16.10.2020, м. Київ), Науково-

практичній конференції «Філологічні дослідження в сучасному міжкультурному просторі» (12-13.02.2021, м. Чернігів), I Міжнародній науково-практичній конференції «Globalization of scientific knowledge: international cooperation and integration of sciences» (04.05.2021, м. Вінниця – Відень), Міжнародній науковій конференції «Сучасні наукові дослідження: досягнення, інновації та перспективи розвитку» (01-02.10.2021, м. Рига), Всеукраїнській (з міжнародною участю) науковій онлайн-конференції «Літературний процес: межі толерантності» (08.10.2021, м. Київ), Міжнародній науковій конференції «Питання сучасної філології та креативні методики викладання іноземних мов у європейській системі освіти» (28.-29.12.2021, м. Венеція), Науково-практичній конференції «Філологія та лінгвістика у сучасному світі» (27-28.05.2022, м. Львів).

Основні положення дисертації викладено у 8 наукових публікаціях, із них усі – одноосібні: 4 – статті, опубліковані у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України, 4 – публікації, у яких додатково висвітлено результати дисертації.

**Обсяг та структура дисертації** зумовлені загальною концепцією та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (265 позицій). Загальний обсяг дисертації становить 251 сторінку, основного тексту з них – 217 сторінок.

## РОЗДІЛ І. ПОСТТОТАЛІТАРНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА МОДЕЛЬ ГЕДОНІЗМУ

### 1.1. Літературно-культурний феномен та категорійний апарат постколоніальних практик

Середина ХХ століття ознаменована розпадом колоніальних імперій і процесом формування та становлення нових національних держав. Крах Британської імперії сприяв появі постколоніального простору: в цей час політична еліта намагається уникнути додаткових конфліктів, а спроба подолати післявоєнну кризу призводить до міграції дешевої робочої сили з колишніх підконтрольних територій. Таким чином, «друге покоління» мігрантів безпосередньо опиняється в ситуації пошуку своєї ідентичності, що формує дискусійне поле не лише в громадській свідомості, але й у наукових колах.

Імпліцитне протиріччя постколоніальних досліджень полягає в неоднозначності інтерпретацій співвідношення «імперське (поневолююче) – колоніальне (поневолене)». Зазначена тема знаходить своє відображення у різноманітних аспектах, починаючи від суспільно-політичного устрою і завершуючи лінгвокультурними концептами та літературно-мистецькою рецепцією. Зацікавлення пояснюється актуалізованим запитанням, яке раніше не можна було порушувати відповідно до культурно-політичних догм імперії: чи необхідно повертати «втрачений голос» колишнім колонізованим етносам?

Спроба пошуку раціональної відповіді стає відправною точкою, за якої формується зародження постколоніальних досліджень у тісному взаємозв'язку з європейською філософською думкою другої половини ХХ століття. Так, літературознавчі праці Ф. Фанона «Чорна шкіра, білі маски» (1952) [232], «Гнані і голодні» (1961) [190] – перша реакція на затребувану в суспільстві та наукових колах проблему переосмислення дихотомії «колонія – імперія». З цього моменту на позначення ідейно-філософської течії осмислення процесу колонізації та її наслідків у культурно-історичній та політичній площинах починають вживати поняття «постколоніалізм».

Уперше концептуально оформив постколоніальну теорію американський літературний критик палестинського походження Е. Саїд у своїй праці «Орієнталізм» (1978), що мала на меті проаналізувати й переосмислити сталу західну традицію розуміння Сходу та взаємодію з ним. Витоки дихотомії «імперія – колонія» Е. Саїд вбачає ще з часів античності, коли Захід вже починав формувати заангажовану позицію щодо Сходу. На думку науковця, греко-перська війна, що тривала близько сорока років (500-449 рр. до н.е.), стала каталізатором розвитку самосвідомості греків та свідомого відокремлення себе як нації від персів. Про це свідчать роздуми Геродота і Фукидіда, які протиставляють власну державу як носія одних екзистенційних і політичних аксіологічних параметрів (свобода, демократія) іншим, адже Схід – це тотальне рабство та поневолення.

За Е. Саїдом, орієнталізм – європейська ідея, реконструкція та дослідження Сходу, фундаментальною основою яких є свідомість представників Заходу. Дослідник зазначає, що «європейська культура значно зміцніла і змогла краще реалізувати свою ідентичність, зіставивши себе зі Сходом як із такою собі штучно створеною і почасти прихованою сутністю протилежного змісту» [165, с. 14]. Основа західноєвропейського орієнталізму, який деформує уявлення про сутність східної культурно-історичної парадигми, – численні світоглядні позиції, пов'язані з економічним і політичним устроєм, ідеологією та культурою. Весь цей багаторівневий комплекс працює на те, аби забезпечити повне домінування імперського начала над «чужим», а також репрезентувати Схід відповідно до настанов імперського дискурсу.

Якщо функціональна роль політики та економіки не викликають сумнівів щодо формування орієнталізму, то культурно-історичний аспект був мало оцінений. Однак Е. Саїд зазначає, що саме культурні практики (стереотипи масової свідомості, наукові та академічні дослідження, образотворче мистецтво, опера, а також одна з головних подій європейської культури ХІХ-ХХ століть – роман) стали засадничими передумовами формування методології та знань, за яких панування над Сходом – цілком природний та необхідний акт.

Таким чином, орієнталізм – це цілісна система репрезентацій, мета якої легітимізувати процес домінування західної культури над східною.

Однак Е. Саїд наголошує на ілюзорності суспільної думки про те, що гуманітарні науки стоять осторонь від політичної та ідеологічної заангажованості: знання імперського дискурсу щодо підкореного народу завжди промарковані геополітичною оцінкою та стають механізмом контролю колонії. Серед методів постколоніальних досліджень вчений виокремлював:

- 1) метод стратегічного розташування – «спосіб опису авторської позиції в тексті, де викладено орієнтальний матеріал, про який він пише»;
- 2) метод стратегічного впорядкування – «аналіз відношень між текстами, тобто вивчення способу, в який групи текстів, види текстів, навіть текстуальні жанри набирають маси, щільності та референційної сили, спочатку у відношеннях між собою, а потім і в масштабах усієї культури» [165, с. 34].

Е. Саїд формує категорійний апарат постколоніальних студій на основі низки методологічних рис орієнталізму.

**Сумативні узагальнення.** Психолінгвістичні генералізації на кшталт «східна жінка», «арабський розум», «східний характер» характеризують людину Сходу інакшою, дещо недорозвиненою по відношенню до людини західної цивілізації. Так, східна людина у західній рецепції традиційно вважається хитрою та інертною, брехливою, ледачою, нещирою, підступною, нелогічною, повною забобонів. Окрім цього, така особа, попри свою відкритість до зовнішнього світу та багатослівність, не здатна до раціональної комунікації та практичного розв'язання питань. Але найголовніше – людина Сходу не розуміє цінності свободи і схильна до деспотії. У чомусь вона подібна до недосвідченої та зіпсованої дитини, яка потребує опіки дорослого. У цьому контексті під опікуном розуміємо високорозвинену, аристократичну, об'єктивну, енергійну та діяльнісну західну цивілізацію, яка одна і може врятувати людину Сходу від згубного впливу на саму себе та визволити її з

того жалюгідного стану, в якому вона перебуває нині, незважаючи на значні культурні заслуги, надбання та досягнення в минулому.

Ступінь подібних сумативних узагальнень настільки високий, що в підсумку Схід втрачає свої координати і характеризується позачасовістю і позапросторовістю. Генералізації зазвичай виявляються гранично аісторичними. Схід ніби законсервований і залишається у своїх принципових рисах незмінним протягом багатьох століть (звідси і усталений вислів «Схід завжди...»). Так формується теза, що Схід варто сприймати крізь призму класичних текстів, оскільки все інше – просто результат розмивання цих зразків. Мовляв, усе цікаве, що було на Сході – це його класичне минуле. Сучасний же Схід – це деградація, божевілля, безмежна корупція, релігійний фанатизм і тероризм.

**Текстуальність.** Своєрідна книжність усвідомлення та світосприйняття Сходу дослідника-орієнталіста зумовлена його пошуком відповідників реалії згідно з відомих йому книжних схем і висновків. Навіть безпосередньо перебуваючи на Сході, отриманий досвід для нього залишається лише ілюстрацією унормованого книжного знання. Такий дослідник не бачить актуальності у власному експерименті чи науковій розвідці. Його дії, експерименти та аналіз скоріше спрямовані на підтвердження вже сформованих теорій.

**Слабо виражене особистісне начало.** У контексті цієї риси особливого значення набувають постаті правителів і можновладців, яких гіперболізовано возвеличують як єдине джерело розуму, справедливості та допомоги. Усі інші верстви населення – суцільна сіра маса, в якій окремі особи зливаються в невиразний «східний візерунок». Такий поділ та рецепцію Е. Саїд розглядає у роботі в декількох варіаціях. Якщо в житті людини західної культури головне життєве завдання і свого роду місія, борг перед самим собою і світом – реалізувати особистісний потенціал, культивувати власне Я, то на Сході, з точки зору орієнталізму, продовжують безроздільно панувати три форми та моральні принципи існування соціальної спільноти:



- архаїчний колективізм;
- трайбалізм;
- клановість.

Так, особистість пересічної людини не має особливого значення ні для суспільства, ні для неї самої. Окрім цього, важливим чинником формування слабо вираженого особистісного начала є інший тип демографічної динаміки, свого роду густонаселеність Сходу, на якому зосереджено увагу в будь-яких описах Сходу. А тому концепт «східна людина» – це безлика і безіменна маса, яка, подібно до пустельних барханів, хвилями приходить і йде, не залишаючи ніякого сліду.

Е. Саїд наголошує на процесі інтерпретації орієнталізму в художній літературі, який номінує «імагінативними практиками». У західній літературі можна нарахувати безліч видатних письменників, які були зачаровані Сходом. Серед них Й. В. Гете, В. Гюго, Е. Паунд, Ж. Нерваль, Ф. С. Фітцджеральд, Г. Флобер і багато інших. На думку дослідника, у таких позитивних репрезентаціях Сходу, окрім захоплення екзотикою, яскравою рисою проходить деяка «заздрість» до цього світу. Схід сприймається не тільки як географічна і культурна межа Заходу, виклик і загроза йому, але також і як вмістилище втрачених або його нереалізованих можливостей.

Орієнталізація Сходу – це і реакція на певне розчарування від підсумків розвитку самого Заходу. Схід – першоджерело таємних знань, загадок, а також місце, що пов'язане зі світом мрій і фантазій, які витісняють реальний світ. Сходу притаманна тема мистецтва любові і сексуальної свободи, яка на Заході залишається свідомо табуованою. Так, Е. Саїд декілька разів апелює до біографії Г. Флобера, на якого сильне враження справила відома єгипетська куртизанка Кучук Ханем.

Водночас орієнталізація дає змогу репрезентувати образ жінки лише як чуттєвий та природний об'єкт любові. Психологічна характеристика знівельовується, у сприйнятті жінки домінує тільки фізіологічна складова. І хоч вона тендітна та невтомна, але все одна не має права говорити та позбавлена

особистісного начала, як і весь Схід в цілому. У такий спосіб дослідник говорить про те, що еротична репрезентація, як і всі інші, реалізує себе, як доместикація Сходу відповідно до інтересів та фантазій Заходу.

Е. Саїд робить висновок, що Схід – це ментальний конструкт західної орієнталістської традиції, побудова якого була зумовлена потребою пошуку Заходом у певний момент їх взаємної історії. Повоєнний Схід стає артефактом Заходу, який той трансформує відповідно до власних цілей та уявлень щодо політико-економічного вектору й культурного розвитку.

Дослідник досить часто звертає увагу на регіональні відмінності в орієнталізмі, на основі яких виокремлює орієнталізм французький і британський. Британська імперія виявилася більш вдалим підприємцем, ніж французька, тому будь-які згадки щодо Сходу першої – символ низки її перемог, а для Франції – гірке усвідомлення втрати.

Відмінності орієнталізму британського та французького існують також і в академічній сфері. Для того щоб їх продемонструвати, Е. Саїд аналізує діяльність двох видатних орієнталістів – А. Гібба (Англія) і Л. Массіньона (Франція). Попри їх спільний об'єкт дослідження, вчені мають різні погляди щодо взаємодії Сходу та Заходу. Так, британський орієнталіст абсолютно впевнений у беззаперечній культурній, політичній та економічній перевазі Заходу над Сходом, у той час, як для Л. Массіньона перспективною виглядала зона контакту і можливі шляхи зближення Заходу та Сходу.

Е. Саїд також звертає увагу на гібридність культур, беручи до уваги сталу діалектичну пару «чистої» та «нечистої» історії. Річ у тім, що однією із пріоритетних тем сучасних постколоніальних досліджень залишається репрезентація складних способів взаємодії та взаємовпливу культур в історії. Так, наприклад, давньогрецька культура за своє суттю не була оригінальною, адже увібрала в собі характерні риси та тенденції культури Близького Сходу. Але дослідники й науковці під час її вивчення мають не забувати про концепцію дифузійонізму в культурній антропології, й аналізувати не просто

джерела запозичень чи їх інтерпретацію, але й новий синтез: продукт, що виник на основі копіювання чи наслідування.

Отже, суттю концепції орієнталізму, за Е. Саїдом, стає здатність та безапеляційне право говорити за Іншого: все інформаційне поле та картина світу Сходу на Заході – це першочергово голос самого Заходу, адже сам Схід позбавлений «артикуляційного апарату». Унаслідок деформованої ретрансляції і формується концепт орієнталізму, що має на меті domestikувати Схід, створити його симулякр та забезпечити абсолютну гегемонію Заходу. Через це орієнталізм не може існувати без перманентної роботи системи, яка породжує необхідні смисли та образи щодо Сходу та перетворює динамічні ідеологеми у цілком раціональні та стратегічні рішення.

Американський дослідник постколоніалізму індійського походження Г. Бгабга у своїй праці «Нація і нарація» зміщує акценти з аналізу імперського та колоніального на поняття «нація», намагаючись проінтерпретувати її нарративну модель. Професор вважає, що нині окреслити межі нації можна лише теоретично, а «нація позиціонується як потужна політична ідея: і не треба заперечувати намагання націоналістичних дискурсів постійно створювати ідею нації як постійного прочитання національного прогресу, нарцисизму самозародження та первісності певного народу» [226, с. 10].

Нація, на думку дослідника, – це потужна історична ідея, сформована на основі традицій політичної думки та літературної мови, а її образ – амбівалентність, яка обумовлена постійно зростаючим усвідомленням того, що історичні «витоки» утворення нації не надають повної інформації про перехідну соціальну реальність, як це забезпечує впродовж тривалого часу культурна репрезентація. Серед наративів і дискурсів, що є ознаками почуття національного та здатні нейтралізувати концептуальну невизначеність поняття «нація», професор виокремлює:

- комфорт соціальної приналежності та приховані класові травми;
- почуття соціального порядку та «сліпоті» бюрократії;
- усвідомлення понять справедливості/несправедливості тощо.

Амбівалентна природа притаманна й ідеології та мові, паралель між яким намагається встановити Г. Бгабга. Науковець вважає, що саме «дослідження амбівалентності самої мови із обличчям Януса у побудові дволикого дискурсу нації» [18, с. 559] забезпечить можливість спростувати зверхність однієї культури над іншою. Для цього дослідник деформує, деконструює та інтерпретує систему англійської мови, використовуючи при цьому мовно-стилістичні прийоми, кліше, нетрадиційне вживання фразеологізмів тощо. Так, англійська мова виходить за межі свідомо зруйнованого канону, втрачає свою цілісність, зумовлює переоцінку та переосмислення моделі англійських світоглядних принципів, а також як мова колонізатора втрачає свою значущість та функціональну приналежність, стає непотрібною. Така «відмова» тягне за собою і комплексне відторгнення культури та естетики, що взаємопов'язані одним смисловим полем разом із мовою. Саме тому англійська культура свідомо позбавлена масиву продукту колоніального неімперського досвіду.

З метою розкрити амбівалентність, двоїстий підхід колоніального досвіду і дискурсу науковець вводить термін «мімікрія». Колонізовані суб'єкти представлені як копія колонізатора і, створюючи цю копію, вони одночасно і пародіюють, і загрожують представникам імперського світу. Професор розробляв ідею «повернутого погляду», коли знання і мистецтво колонізатора, осмислені колонізованим суб'єктом, повертаються вже в інтерпретованому вигляді. Так, наприклад, постмодерністські ідеї знаходять себе в літературі пригноблених національних груп, але це тільки їх відображення в дзеркалі постколоніального дискурсу.

Г. Бгабга також запропонував концепцію гібридності, яку розглядав як створення транскультурних форм всередині колонізованого світу, і вважав, що процес гібридизації ще не завершився: «...бажання проникнути в цей чужий світ може відкрити шлях до концептуалізації світової культури, заснованої не так на екзотичності та мультикультуралізмі або різноманітності культур, як на вписуванні та з'єднанні гібридності в культурі» [227, с. 38]. Сам професор

вважає, що нація як наративна модель є цікавою тоді, коли вона якомога більш гібридна та різнорідна.

Знаковою для формування постколоніального наративу стає робота Г. Співак «Чи може підпорядковане промовляти?» [176]. Розвиваючи феміністичні ідеї, дослідниця прагне деконструювати західну філософську думку та вступає в полеміку з М. Фуко і Ж. Дельозом щодо аналізу й інтерпретації концепту «інший» у межах французької постструктуралістської теорії.

У своїй науковій розвідці Г. Співак звертає увагу на два різних значення репрезентації – власне репрезентації та репрезентації в політичному сенсі, тобто представництва, здатності «говорити від імені». Натомість у спільній праці Ж. Дельоза і М. Фуко «Інтелектуали та влада» вся складність відносин імперії та колонії ігнорується, і відповідно два сенси репрезентації зливаються в непомітності французької лексеми «représentation». На думку дослідниці, наслідком такого упущення виявляється, незважаючи на всі зусилля з боку двох науковців цього уникнути, заново введена фігура суверенного суб'єкта, так що пригноблені тепер можуть говорити за себе.

Переймаючись запитанням «Чи може підпорядковане промовляти», Г. Співак апелює до історії індійської дівчини Бхуванешварі Бхадурі. Вона входила до складу однієї зі збройних груп, які брали участь в боротьбі за індійську незалежність. Дівчина не наважилася здійснити довірене їй політичне вбивство, через що згодом повісилася. Саме неможливість для пригнобленого суб'єкта бути почутим сталою передумовою та єдино можливим виходом із ситуації для Бхадурі. Так, дослідниця робить висновок, що пригноблені не можуть говорити, і тому завданням інтелектуалів є репрезентація таких суб'єктів. Це завдання перед собою мають ставити всі представники мистецтва. Художник, наприклад, перш за все має самостійно осмислити різницю між двома типами репрезентації і поставити собі радикальне запитання: кого він прагне зобразити і зобразить у результаті – пригнобленого чи того, хто пригноблює? У цій радикальності і знаходить свій вияв вся проблематичність

ситуації: нейтральна позиція буде неприйнятною, так як уникнути політичного виміру репрезентації неможливо.

Г. Співак звертається до спадщини А. Грамші і К. Маркса, їх дескриптивних визначень «гегемонії» і «класу». Дослідниця визначає Захід як суб'єкт і протиставляє йому Іншого через наративну історію європейського імперіалізму. Теоретик цитує свого колегу Р. Гуа, і представляє його класову стратифікацію суспільства Індії, в якій найбільший інтерес представляє третя група – корінні домінуючі групи регіонального та місцевого рівня. До цієї групи належать інтелектуали, які і є каталізатором утворення наративу. Зазначимо, що Г. Співак описує групу як буферну, що перебуває на межі між народом і великими макроструктурними домінуючими групами.

Окреме місце в роботах дослідниці займає позиція жінки, яка перебуває в подвійному пригніченні колоніального світу західної культури і патріархальної системи східного світу. Так, жінки – це підпорядкована група, члени якої змушені користуватися для вираження самих себе мовою тих, хто їх пригнічує, тобто мовою колонізатора і чоловіків.

Американські та європейські постколоніальні студії не брали до уваги ще одну впливову на геополітику та культуру імперію, а саме Російську, яка і нині продовжує свій проімперський тиск на пострадянські країни. Саме цьому аспекту й присвячена праця Е. Томпсон «Трубадури імперії: російська література і колоніалізм». Американська дослідниця прочитує та інтерпретує класичну російську літературу з позицій постколоніалізму і прагне «показати, що російські письменники підтримували центральну владу в її діях, спрямованих на те, щоб не дати периферії змогти розмовляти власним голосом і давати знати про власний досвід як окремий об'єкт розповіді, а не лише як додаток до центру» [186, с. 9].

Для європейських науковців російський колоніалізм явище малопомітне, однак Е. Томпсон доводить, що Росія – імперська держава та виокремлює дві її нетипові для західних імперій риси:

- 1) доцентровий, а не відцентровий характер колонізації;

2) загарблення народів більш розвинених, ніж власне імперський.

Щодо колонізації українського народу дослідниця зазначає, що Російська імперія ніколи не пробувала її завоювати чи колонізувати, оскільки історично вважала її втраченою, а згодом повернутою назад до своєї «колиски». Це пов'язано із особливою рисою російського колоніалізму, що «на відміну від колоніалізму на Заході, коли національні проблеми часто відносилися до категорії расових питань і питань заморських завоювань, значною мірою залежав від національної ідентичності та експансіоністської політики щодо сусідніх країн» [186, с. 8].

Росія – це уособлення культурного, економічного та соціального інгібітора, який не привносить на колонізовані території «своє», а лише пригнічує та висмоктує «чуже», «інше». Найяскравіше такий стратегічний підхід демонструє тотальна експлуатація Сибіру.

Е. Томпсон зазначає, що саме ця територія була «terra incognita» навіть для найбільш затятих тогочасних імперіалістів. Сибір – закрита земля: після її завоювання інформацію щодо цієї території мінімізували та вважали державною таємницею. Голос корінного населення знівельовується – залишковість етносів говорить текстами письменників-імперіалістів, чії книги тиражуються великими накладами. Тут варто зосередити увагу і на деформації художніх текстів, що імпліцитно мають на меті пропагувати відповідні настрої серед населення. Так, герой розповіді/повісті зазвичай простодушний, не володіє значною сумою грошей, трохи кумедний, немає жодного відношення до армії, а навіть якщо й був колись військовим, то нині вже й не пам'ятає ті часи. Окрім цього, такий герой не усвідомлює сили мілітаризованої держави, не вбачає жадібності панівної верхівки привласнити якомога більше території, однак вважає себе репрезентантом російської культурної ідентичності та свідомого громадянина, чий обов'язок полягає у засвоєнні та виконанні ідеологічних принципів.

Екстраполює цю літературну стратегію у своїй творчості В. Распутін. Його жанровий mash-up з подорожніх записок, популярної історії та пейзажних

замальовок стає основою документального твору «Сибір, Сибір». Як ми зазначали раніше, корінне населення регіону для автора не має значення, це незнаний об'єкт, який не заслуговує увагу. Так, згадки про традиції і звичаї бурятів, уривки їх пісень – ілюзорні, нереальні. Натомість справжнім є відчуття того, що Сибір – це частина етнічної Росії. Саме ця ідея стає жанроутворюючим елементом у побудові та нарації тексту. Тотожна схема була застосована автором і в його раніше опублікованому романі «Живи та пам'ятай» [186, с. 107].

Апогеєм імперської патології стають роздуми В. Распутіна щодо сибірської системи ув'язнення: на думку автора, в'язні несуть відповідальність лише за свої провини, але ніяк не є жертвами заслання внаслідок панівного політичного режиму. Окрім цього, автор вдається і до маніпулятивних тверджень: порівнюючи англійську колонізацію Америки з російською колонізацією Сибіру, він говорить про те, що останні ніколи не використовували насильницькі методи поневолення корінного етносу. Влада як гарант захисту придушувала будь-яку спробу таких методів колонізації. Водночас В. Распутін уникає факту, що селян з метою русифікації території змушували заселяти Сибір, за що обіцяли звільнення від податків та кріпаччини.

Мрія про реінкарнацію сильної Російської імперії не зникає і після розпаду Радянського Союзу. Цей факт засвідчує поява у 1992 році книги «Російська імперія: словник-довідник», у якій в алфавітному порядку унормовано назви головних міст і губерній царської імперії, а також значну кількість неросійських територій, що внесені до списку без жодного маркеру відмінності – такі землі «розчинились» у наддержаві [186, с. 105].

Проаналізовані вище теоретичні праці сформували ядро постколоніальної критики та дають можливість виокремити ключові поняття постколоніальних студій.

**1. Інакшість.** Захоплення і освоєння імперією території пов'язане з усвідомленням її як «чужого», «іншого» світу. Інакшість проявляє себе у двох



видах: екзотичній (захоплення красою, примітивністю колонізованого об'єкта) та демонічній (колонізований об'єкт злий, неповноцінний, недорозвинений, дикий).

**2. Синкретизм / гібридність.** І колонізатор, і колонізований перебувають у стані роздвоєння свідомості, за якого обидва об'єкти намагаються не лише узгодити власні неоднорідні культурно-політичні інтереси, але й не втратити реальної ідентичності.

**3. Нація.** Соціокультурна спільнота – наративна модель, яка перебуваючи на помежів'ї «свого» та «чужого», наголошує на необхідності та раціональності «межової» території, а також гібридності як основної умови різноплановості нації.

**4. Гендер.** Захоплення імперією території реалізує подвійну колонізацію представниць жіночої статті: їх доля та життя однаковою мірою залежить як від імперіалізму, так і від патріархату.

**5. Література.** Художні тексти – ефективний культурно-політичний інструмент імперіалістів, що має на меті возвеличувати панівну владу та захистити її від будь-яких проявів представниками колонії сумнівів щодо величі наддержави, її могутності та домінування над іншими країнами.

Праці Е. Саїда, Г. Бгабги, Г. Співак та Е. Томпсон – здобутки постколоніальної теорії, що логічно та систематично сформували категорійний апарат постколоніальних студій, доповнили одне одного та заповнили інформаційні лакуни. Однак у вітчизняному літературознавстві вбачаємо різнорідність підходів до означеного поняття.

Відсутність єдиного підходу та розуміння дихотомії «колонія – імперія» на основі національної інтенціональності оприявлює себе ще на рівні формування власне суб'єктивної термінології:

- посттоталітарна свідомість, яка «виростає на ґрунті розвінчування офіційної правди. Саме посттоталітарне гетерогенне мовлення підриває офіційну свідомість і відкриває брехливість тоталітарної ідеології, зокрема тієї, яка дістала назву офіційної правди» [53, с. 177];

- постгеноцидний стан – чинник саморозвитку літератури, що «має свою вагу на кожному рівні художньої структури: від мовностильового і проблемно-тематичного через горизонт читацьких сподівань до критичної рецепції художнього слова та його семіотичної природи» [129, с. 83];
- постмодерний постколоніалізм як деконструкція імперського дискурсу [142];
- національно орієнтований постколоніалізм, який має допомогти сформувати українську національну міфологему [78].

Слушною є думка О. Сінченка та М. Гавриловської, що «в Україні процеси формування нової дослідницької мови гуманітарних досліджень збігаються з процесами формування національної ідентичності. Українське літературознавство також стало заручником цієї ситуації, тому в ньому часто наукова дискусія зводиться з методологічного рівня до ідеологічного, з рефлексійного до емоційного» [171, с. 113].

Українські постколоніальні студії не мають системного підходу до аналізу та інтерпретації постколоніальної теорії, що сформувалася на теренах західного світу, через що дослідження колонізованого та імперського дискурсів стають окремими об'єктами наукових розвідок, не маючи між собою встановлення взаємодії та взаємовпливів. Це пояснюється тим, що ототожнення України як колонії по відношенню до Росії формувалося впродовж всього ХХ століття.

Хоч спочатку територія України не сприймалася як колонія, бо Росія – не наддержавна і не імперія, а просто багатонаціональна країна, вже у 1922 році О. Єфименко опублікував нарис історії України, у якому означив українсько-російські відносини як колоніальні [68]. У подальшому до цього питання не звертаються аж до 1950-х років, коли голос українських емігрантів-інтелектуалів не почав говорити про накладення імперського начала на статус українських земель.

Погляд на відносини країн-сусідів залишається незмінний і після одержання Україною незалежності. Це зумовлено появою усталеного та сформованого колоніальною політичною системою контролю стереотипу, що Україна поза імперією не здатна на існування, а тому може розглядатися лише в межах «загарбника».

О. Юрчук виокремлює три типи свідомості, що існують у постколоніальному українському просторі:

- проімперський, якому характерна підміна понять та потреба «загравати» з імперією;
- ностальгійний, за якого минуле сприймається як щось значиме;
- псевдопатріотичний, що пов'язаний із несприйняттям Росії як імперії та її дій щодо українських земель й нації.

На думку дослідниці, все «це зумовлює ставлення до українського колоніального статусу як до сакрального (особливо цінного для розуміння формування української національної ідентичності), або як до фікції (вигаданої з метою руйнування природної «дружби» українського та російського народів)» [216, с. 19–20].

Початок 1990-х років стає тим моментом, коли становлення української культури та літератури каталізує переосмислення російсько-українських відносин як в мистецтві, так й історії загалом. Сформований науковцями діалогічний простір утверджує деконструкцію вкоріненого в свідомість міфу про вищість російської культури над українською. Такий процес натомість потребує переосмислення процесу «пригадування» минулого.

Так, О. Юрчук наголошує на тому, що постколоніальна свідомість українців «має ґрунтуватися на тому, що російська імперська експансія відбулася не через нездатність української нації до самостійності, а насамперед тому, що Росія потребувала українського контексту, завдяки якому вона долучалася до давньої європейської традиції та культури» [216, с. 20]. Подібну думку висловлював і М. Рябчук, акцентуючи на тому, що комплекс неповноцінності української нації пов'язаний не зі штучно конструйованими

Росією тезисами про «другорядність» та «бідність» нашої культури, а з історично сформованим компаративним аналізом «себе» та «імперського», «чужого» [160, с. 22].

З огляду на це українська постколоніальна теорія має на меті стати не лише літературознавчою стратегією, а й елементом формування та становлення національної ідентичності, за якої власна культура розглядатиметься не як «завойована», а як «викрадена».

Нині українське літературознавство активно апробує методіку постколоніальної критики про що свідчать праці Т. Гундворої, М. Павлишина, М. Шкандрія, О. Юрчук та інших. У своїх наукових розвідках вони послуговуються широким методологічним інструментарієм. Так, літературознавці особливу увагу звертають на ідеї постструктуралізму, відповідно до яких авторське письмо – вільне, може містити елементи гри і здатне функціонувати поза межами канону. Текст – не статична субстанція, а вектор, що постійно породжує нові смисли. Як наслідок, постколоніальна критика має на меті порушити сталі уявлення та знання про імперії та колонії шляхом пошуку нових сенсів, джерелом яких слугують звичні наративні моделі.

Послуговуються постколоніальні студії й поняттям «деструкція» – філософське поняття, яке запропонував М. Хайдеггер, увів до наукового обігу Ж. Лакан і теоретично обґрунтував Ж. Дерріда. Під деконструкцією маємо розуміти не критику, не аналіз і не метод, а художню транскрипцію філософських ідей та принципів на основі даних гуманітарних наук, мистецтва і естетики. Це специфічний структурний психоаналіз мови філософії, симультанна деструкція і реконструкція. Деконструкція пов'язана з увагою до структур і в той же час процедурою розшарування, розбирання, розкладання лінгвістичних, лого- та фоноцентричних структур. Йдеться не про руйнування, а про реконструкцію заради досягнення того, як була сконструйована окремо взята цілісність. Кожна подія деконструкції одинична, як ідіома або підпис. Її основні об'єкти — знак, письмо, мовлення, текст, контекст, читання, метафора,

несвідоме. Руйнуючи звичні очікування, дестабілізуючи і змінюючи статус традиційних цінностей, деконструкція виявляє ті теоретичні поняття, які вже існують та функціонують імпліцитно [62].

Деконструкція Ж. Дерріда має на меті спростувати західноєвропейську стратегію фалоцентризму, що в своє чергу зруйнувало бінарну опозицію «чоловік – жінка». Такий підхід забезпечує переоцінку відношень «периферія – центр» та породжує «нескінченні спонтанні зсуви, здатні породити невизначеність, привернути увагу до периферійного, маргінального, актуалізувати динамічний рух для пошуку нового культурного середовища» [76, с. 249–250].

Близьким до деконструкції Ж. Дерріда є структурний психоаналіз Ж. Лакана, чії ідеї вплинули на формування поняття «наратив». Розробляючи свою концепцію мови, науковець бере за основу своїх досліджень положення загальної та структурної лінгвістики Ф. де Соссюра, Н. Хомського, Я. Мукаржовського. Те нове, що Ж. Лакан привніс у методологію дослідження в цій сфері знання, пов'язане насамперед з тенденціями десеміотизації мови. Методологічний підхід Ф. де Соссюра дав науковцю можливість вивчати мову як форму, абстрактну від змістовної сторони. Практичний досвід лікаря-психоаналітика утвердив його думку про те, що у мовному потоці пацієнта-невротика означене відірване від означуваного (так, з промови хворого можуть випадати цілі блоки означуваного). Завдання структурного психоаналізу – дослідити структуру мовного потоку на рівні означуваного, що збігається зі структурою несвідомого. Методологічною новизною відрізняється також прагнення з'єднати в межах єдиної теорії структурно-психоаналітичні уявлення про реальне, уявне, символічне; означене та означуване; синхронію і діахронію; мову та мовлення [247, с. 143].

Фазами символізації в естетичній концепції Ж. Лакана є метафора і метонімія. Науковець вважає метафору і метонімію методологічними універсаліями, які можна застосовувати на будь-якому рівні дослідження несвідомого (метафора – симптом, метонімія – зміщення), лінгвістичного,

естетичного. Орієнтація на метафоричність або метонімічність, на думку Ж. Лакана, є фундаментом двох основних художніх стилів сучасності – символічного і реалістичного. Символічний, або поетичний стиль не послуговується у своїй структурі реалістичними порівняннями, натомість у ньому ціле метонімічно замінюється своєю частиною, а домінуючу роль відіграють художні деталі. Так, Ж. Лакан аналізує творчість Л. Толстого та його спосіб створення жіночих образів, які в тексті інколи схематично окреслені за допомогою деталей: мушок, родимок тощо. Однак художні деталі не позбавлені можливості набувати символічний характер, тому Ж. Лакан вважає, що варто говорити лише про «так званий реалізм». Адже мова називає не річ, а її значення/знак, що відсилає лише до іншого значення/знаку [247, с. 146].

Під час аналізу текстів представники постколоніальних студії також використовують здобутки феміністичної критики. У цій площині говоримо про «практику постколоніального фемінізму, що став альтернативою або й опозицією до західних форм фемінізму» [216, с. 17–18]. Як термін, що набув популярності у 1980-х роках, «постколоніальний фемінізм» був винайдений незахідними феміністками як відповідь на євроцентричний дискурс основного фемінізму, що зосереджується на досвіді білих жінок у західних культурах. Його мета – продемонструвати важке життя небілих жінок у постколоніальні часи. Порушена постколоніальним фемінізмом тема виходить за межі питань рівності між чоловіками та жінкам й додатково ставить акценти на інших серйозних темах, таких як насильство, расизм, етнічна ідентичність і травматичне материнство. Постколоніальні феміністичні критики, зокрема Х. Карбі, Е. Кроулі, О. Лорд і Ч. Талпаде погоджуються, що жінки в колонізованих країнах страждають від тривалих расових, економічних і політичних труднощів навіть після того, як їх країни досягли незалежності від колоніального панування. Також вони зазначають, що в соціумі існує спотворення образів цих небілих жінок, чий страждання надто спрощується мейнстримними ідеями феміністок, котрі вважають це просто відголоском того самого сексистського гноблення, якого вони зазнають на Заході внаслідок

панування патріархальної культури. Прихильники таких студій виступають проти зображення жінки східного суспільства як пасивної і безмовної жертв, а жінки західної країни як сучасної, освіченої особи, яка володіє громадянськими правами [230].

Отже, центральними темами та висхідними точками постколоніальних студій є питання націоналізму, орієнталізму, саморепрезентації, культурної ідентичності та мультикультурної особистості, які з одного боку відображають процеси формування державності та національної ідентичності у звільнених колоніях, а з іншого – становлення мультикультурного суспільства в країнах Західної Європи у другій половині ХХ століття. Методологія постколоніалістів охоплює надбання постструктуралізму, деконструкції, психоаналізу та феміністичної критики.

Українська постколоніальна критика нині позбавлена єдиної системи, яка б узагальнила теоретичні аспекти та визначила конкретні дефініції понять «постколоніалізм» та «постколоніальна критика». Як мистецька практика, український колоніалізм тісно корелює із постмодерними текстами, які націлені деконструювати усталені проімперські інтенції шляхом деміфологізації минулого. Оскільки імперська система координат продовжує функціонувати у культурно-політичному просторі українців, потреба інтерпретації художніх текстів з точки зору постколоніальних студій (жертва не завжди є жертвою – гедоністичний дискурс закладений у свідомості кожної людини попри сумнівне, невизначене становище) залишається актуальною.

## **1.2. Гедонізм: історико-філософська реконструкція поняття від античності до початку ХХІ століття**

В історії етичної думки досить часто першоджерелом усієї моралі вважалося «прагнення до задоволення». Цей підхід згодом став основою для формування та утвердження такого філософського напрямку етики як гедонізм.

Гедонізм (з давньогрецької «ἡδονή» – задоволення) – напрям філософії, об'єктом дослідження якого є пошук задоволення як основного мотиваційного

елемента життя [65]. Незважаючи на грецьке походження поняття, перші засади гедоністичних учень зустрічаються ще у вихідців давньоіндійських шкіл Бріхаспаті, які вважали, що людина має прагнути до отримання задоволення та уникати будь-якого страждання чи болю.

Існує чимало філософських форм гедонізму, але серед них, відповідно до матеріалів та наукових розвідок New World Encyclopedia [252], можна виокремити три основні типи:

- психологічний;
- оцінний (етичний);
- нормативний (раціональний).

Психологічний гедонізм стверджує, що важливим аспектом людської природи є пошуки насолоди та уникнення болю: людина не може діяти іншим чином і завжди буде діяти так, аби відповідно до власного світосприйняття її діяльність принесла те, що сприйматиметься як найбільше задоволення, або захистить від небажаних страждань. Такий тип гедонізму базується на спостереженні за поведінкою людини та обумовлюється усвідомленням визначення концепту «бажання». Психологічний гедонізм часто виступає формою егоїзму, адже в його основі лежить задоволення окремого суб'єкта, але оскільки він не існує автономно від соціуму, може стосуватися й задоволення суспільства або людства в цілому. Альтруїстичні версії психологічного гедонізму охоплюють культурні та релігійні переконання, які мотивують людину діяти на благо сім'ї чи суспільства.

Оцінний або етичний гедонізм – це спроба встановити певні цілі або цілі як бажані, а також переконати інших у тому, що їх варто дотримувати, адже за умови досягнення таких цілей можна одержати бажане задоволення. Етичний гедонізм іноді використовують для підтримки або обґрунтування вже існуючої системи моральних цінностей. Так, наприклад, існує чимало альтруїстичних та утилітарних моральних систем, які спонукають індивіда пожертвувати чи частково обмежити негайне чуттєве задоволення на користь більш раціонального задоволення, такого як служіння іншим або підтримка



егалітарного суспільства, де кожен індивід отримує конкретні переваги. У цьому контексті для оцінного гедонізму першочерговим є усвідомлення, які цілі є бажані для особистості та чому.

Нормативний, або раціональний гедонізм має на меті проаналізувати цінність з точки зору задоволення, адже навіть найскладніші людські заняття підпорядковані прагненню людини здобути насолоду, і саме таке бажання робить їх раціональними. Не всі життєві моменти, за яких особа відчуває задоволення, можуть вважатися цінними, особливо якщо вони виникають унаслідок злочинної діяльності, слабкості характеру чи завдають шкоди іншим. Існує безліч інших цінних вражень, які не базуються на безпосередньому базовому досвіді задоволення (фізіологічному чи матеріальному). Так, наприклад, бажання бути добрим батьком, створити ультрасучасний витвір мистецтва чи зайнятися благородною справою формують альтруїстичний вид задоволення, який в силу відсутності категорій неможливо класифікувати й кількісно оцінити. Нормативний гедонізм визначає цінність виключно відповідно до вже отриманого досвіду задоволення без огляду на майбутні насолоди чи біль, що виникають унаслідок певної дії.

Перша гедоністична школа була заснована в Давній Греції учнем Сократа Арістіппом з Кирени. Філософ, враховуючи настанови вчителя, вважав, що поведінка індивіда повинна бути спрямована на досягнення задоволення, а насолода є найвищим благом та єдиною метою людського існування. Кіренаїки не здійснили класифікацію задовольень, вважаючи їх усі рівноцінними, проте все ж віддавали перевагу духовним насолодам перед тілесними, теперішнім – перед минулими та майбутніми. Суб'єктивний ідеалізм кіренаїків призвів до поширення аморальності, безбожництва та самогубства. Так, Феодор із Кирени, автор книги «Про Богів», розмірковує над образом мудреця, а стан мудрості розглядає як вищий рівень радості та задоволення. Відповідно до цього мудрець має право сповідувати принцип вседозволеності: шахрайство, святотатство, блуд переходять межі заборони, закону та усталених моральних норм. Олександрійський філософ Гегесій («смертепроповідник»),

розмірковуючи над питанням задоволення та насолоди, дійшов висновку, що вони нерозривно пов'язані зі стражданням. Таким чином, теза про те, що безболісне існування можливе лише за відсутності насолоди, дозволяє уникати страждань шляхом зведення рахунків із життям. Аспекти здобуття насолоди будь-яким шляхом, занепаду духовності та знецінення життя демонструють суб'єктивно-максималістський підхід до поняття гедонізму, але саме школа киренаїків заклала підвалини для подальшого розвитку морально-етичної доктрини [66, с. 23–25].

Арістотель натомість заперечив популярне на той час визначення задоволення як процесу усунення природного дефіцитув організмі (задоволення голоду, спраги, бажання), стверджуючи, що задоволення виникає тоді, коли природна потенція для думки чи сприйняття реалізується в ідеальних умовах. Кожен вид актуалізації має своє задоволення: задоволення від думки, задоволення від мистецтва, тілесні задоволення. Евдемонізм (ідеальний стан існування) полягає в оптимальній реалізації здатності людини до думки та раціонального вибору. Для евдомонізму Арістотеля пізніше було запропоновано чимало тлумачень із загальним консенсусом щодо думки, що, перш за все, цей термін відображає прагнення чесноти, досконалості та найкращого в людині. Тобто, філософ вважав, що евдемонізм – це раціональна діяльність, спрямована на пошук того, що має конкретну вартісність у житті.

Арістотель мав розбіжності з Платоном та деякими іншими мислителями у роздумах щодо того, що варто вважати евдемонізмом. Так, Платон стверджував, що лише однієї людської чесноти було б достатньо для остаточного блага, яким і виступає ідеальний стан існування людини у світі. Для Арістотеля чеснота була потрібна, але недостатня. Іншими словами, ми не можемо просто діяти з доброчесними особами, ми також повинні мати намір бути доброчесними.

У «Нікомаховій етиці» Арістотель рекомендує розрізняти поняття щастя і його різні концепції. Якщо ми розмірковуємо про те, чим є людське щастя, то використовуємо при цьому те саме поняття, тобто надаємо слову «щастя»

однакового значення. Це дає нам можливість брати участь в обговоренні цієї теми. Однак люди у своїй життєвій поведінці керуються різноманітними уявленнями про щастя: «для одних щастя – це щось наочне й очевидне, скажімо, задоволення, багатство або шана – у різних людей різне; а часто [навіть] для однієї людини щастя – то одне, то інше: адже, захворівши, [люди бачать щастя] у здоров'ї, впавши в нужду – в багатстві, а знаючи за собою нещастя, захоплюються тими, хто міркує про щось велике і перевищує їх [розуміння]» [7, с. 13–15].

Уявлення про щастя деформуються, варіюються, приймають різноманітні форми, тому що окремі індивіди прагнуть до оволодіння різними благами на шляху до щастя. В окремих випадках це може привести до помилкового розуміння щастя. Найважливіша роль у виправленні можливих помилок належить освіті, за допомогою якої можна позбутися хибних світоглядних уявлень.

Попри кореляцію евдемонізму з гедонізмом, говорити про його подібність до останнього немає жодних підстав, адже маніфестоване евдемонізмом щастя є непродовжуваним явищем і потребує від індивіда дотримання конкретних умов, як-от: перманентне самообмеження духовних і фізичних потреб, контроль над власними емоціями та почуттями, відмова від звичних речей тощо.

Основоположником ключових ідей та засад гедонізму вважається послідовник етичної філософії Сократа та засновник філософської школи «Сад» Епікур. У праці «Думки» античний мислитель розглядає сенс задоволення в очищенні від страждань та розмірковує над видами насолоди. Істинна насолода, на думку Епікура, полягає в ясності розуму та відсутності страху, який закладений в людині природою. Філософ зазначає, що людина боїться не смерті, а причин, що можуть призвести до втрати життя. Лише уникаючи відчуття страху, можна досягти стану внутрішнього спокою, а отже, відчуття істинну насолоду та сенс життя [66, с. 25–27].

До «хибних» насолод належать ті, що сприяють моральному занепаду духовності людини. Серед них можна виокремити марнославство, розбещеність, розпусту тощо. І духовні, і фізичні насолоди Епікур відносить до категорії «позитивних». Вони не є метою життя, але дозволяють індивіду уникати страждання та болю. Фізичні насолоди є більш значущими, оскільки вони є фундаментом для духовних. Так, філософ наводить приклад логічно вмотивованого ланцюга: їжа – необхідний елемент для підтримки життя, життя – найважливіша умова для одержання щастя. У той же час духовні насолоди є вищими благами, вони здатні принести людині більшу кількість задоволення, адже душа силою уяви здатна досягнути не лише теперішнє, але й минуле та майбутнє. Аналізуючи первинність потреб, категорії насолоди та втіхи, Епікур створює наступну класифікацію бажань:

I. Природні і необхідні бажання (ті, що є базовими для життя людини в світі: їжа, вода, тепло тощо).

II. Природні, але не зовсім необхідні бажання (ті, що варто задовольняти помірно: смачна їжа, гарний одяг, статеві стосунки).

III. Неприродні та непотрібні бажання (ті, що пов'язані з надмірними потребами, викликають розвиток негативних рис в характері людини; таких бажань необхідно уникати: шахрайство, блуд, одержання повноправної влади та слави) [188, с. 279–280].

Епікур намагається звести кількість бажань індивіда до мінімуму, оскільки людина не здатна бути незалежною від навколишнього середовища, а отже, повністю уникати проблем та страждань вона не здатна. «Ми прагнемо до обмеження бажань не для того, щоб завжди вживати їжу дешево і просту, але щоб не боятися цього (тобто якщо доведеться вживати таку їжу)» [188, с. 280]. Наполягаючи на самоцінності людини, філософ вважає, що справжні щастя та насолода можуть існувати лише за стану атараксії – стану внутрішнього спокою та безтурботності. Таким чином, особистість переходить до стану егоцентризму, що характеризується орієнтацією на власні переживання й на

досягнення своїх цілей та інтересів. Загальне благо втрачає свою пріоритетність, а індивід стає «центром» Всесвіту.

Подальший розвиток філософії гедонізму отримав характер позитивних чи критичних розгорнутих коментарів до праць і теоретичних здобутків Епікура. Християнські філософи Середньовіччя засуджували епікурейський гедонізм як невідповідний християнським цілям, що мали на меті уникати гріха, підкорятися волі Божій, культивувати такі чесноти як милосердя та віра і шукати нагороди в загробному житті за жертву та страждання на землі. За часів християнської культури Середньовіччя антична гедоністична традиція не знайшла свого продовження і була розтлумачена як «ересь», натомість поширюється доктрина «християнського аскетизму», що мав на меті відмову від чуттєвих бажань та насолод [72, с. 4].

Аскетизм як протест вищого Я людини до звичайного світу та можливість пізнати істину створює цілий ряд вправ, що суперечать бажанням плоті. Особа, яка обрала цей шлях духовного розвитку повинна утримуватися від статевих стосунків, смакових та слухових відчуттів, споглядання тощо.

Гедоністичні концепції та стиль життя стають знову актуальними в епоху Відродження. У цей період Е. Ротердамський відроджує ідеї гедонізму, сформулювавши його теологічну основу: Бог завжди бажав, щоб люди були щасливими і відчували задоволення. Натомість Т. Мор, описуючи ідеальне суспільство у своїй «Утопії» говорив, що головна частина щастя людини складається із задоволення. Англійський письменник та державний діяч стверджував, що Бог створив людину, аби вона була щасливою і задовольняла свої бажання. Саме такі дії, на його думку, мотивують та допомагають сформувати основи моральної поведінки. Т. Мор розрізняє отримані тілесні задоволення та позатілесні, і закликає шукати природних насолод, а не тих, які формує штучна розкіш.

Доба Ренесансу повернула актуальність гедоністичного вчення, що знайшло своє відображення у творчості тогочасних голландських та італійських письменників-новелістів. Наукові дослідження та досвід зазначеного періоду

вміщені в гедоністичному трактаті Л. Валли «Про насолоду, або про істинне і хибне благо» [264]. Часом Римські папи вели проповіді, у яких найвищою життєвою цінністю людини проголошувалось прагнення до витончених насолод та наводились приклади з власного досвіду ненаситності в задоволеннях. Сатиричний опис такого дійства можна відшукати в книзі Л. Таксіля «Священний вертеп» [181].

Французькі матеріалісти, які займалися просвітницькою діяльністю в другій половині XVIII століття, широко застосовували головний постулат гедонізму про фундаментальність та природність людського прагнення до задоволення задля критики короля Людовіка XVI та церкви. Протягом XVIII століття Ф. Хатченсон [242] і Д. Юм [261] систематично досліджували роль задоволення та щастя в морально-етичному аспекті, а також їх функціонування у суспільстві. Результати їх наукових розвідок у формі теорії сформувавали підвалини утилітаризму.

Британські філософи XIX століття Дж. С. Мілль і Дж. Бентам розробили фундаментальні принципи гедонізму на основі своєї етичної теорії утилітаризму. Утилітарна цінність є попередником гедоністичних цінностей, оскільки всі дії повинні бути спрямовані на досягнення найбільшого щастя для найбільшої кількості людей. Усі дії необхідно оцінювати, виходячи з того, яке задоволення вони надають у відношенні до кількості болю, що виникає внаслідок цього. Однак Дж. Бентам і Дж. С. Мілль мали різні методичні підходи, за допомогою яких «вимірювали» щастя.

Дж. Бентам та його послідовники надавали перевагу кількісному підходу. Філософ вважав, що значення задоволення можна зрозуміти, помноживши його інтенсивність на його тривалість. Тобто необхідно було враховувати не лише кількість задовольень, а й два останніх показники. Кількісна теорія Дж. Бентама, яку дослідник виклав у трактаті «Вступ до принципів моралі та законодавства» [223], визначала шість способів виміру цінності задоволення чи болю:

- 1) тривалість;
- 2) інтенсивність;

- 3) виразність;
- 4) безпосередність;
- 5) чистота;
- 6) продуковані наслідки.

А. Тихолаз у статті «Утилітаризм Джеремі Бентама та витоки англійського правового позитивізму» наголошує, що «бентамівське тлумачення людської природи обертається не лише онтологічним та психологічним, а й моральним індивідуалізмом, для якого людський індивід є не лише джерелом цінностей, а й найвищою цінністю для себе самого» [184, с. 102]. На думку британського філософа, будь-які вчинки особистості необхідно аналізувати у контексті практичної користі, тобто наскільки вони можуть кількісно примножити щастя: «...морально належним виявляється те, що сприяє якнайбільшому щастю якнайбільшій кількості людей, тоді як щастя вимірюється наявністю насолоди або відсутністю страждання» [184, с. 102].

Так само, як і Дж. Бентам, Дж. С. Мілль аналізує користь або щастя крізь призму поняття задоволення та відсутність страждання й загалом ототожнює користь, задоволення і щастя. Істотна відмінність позицій двох філософів полягала в тому, що для Дж. С. Мілля надзвичайно значущим було не так кількісне, скільки якісне розрізнення задоволень. Критерій вибору між задоволеннями задає компетентний суддя – людина, що володіє благородним характером, почуттям власної гідності і має здатність до переживання, як приземлених, так і більш складних задоволень.

Дж. С. Мілль вважав, що існують різні рівні задоволення, і що задоволення вищої якості має більше значення, ніж задоволення нижчої. Філософ припустив, що простіші істоти (наприклад, тварини) мають вільний доступ до простих задоволень, оскільки вони не усвідомлюють інших аспектів життя і можуть не замислюючись просто потурати собі. Людина натомість перебуває у перманентному мислительному процесі, а отже, скорочує час, який потенційно може витратити на реалізацію простих задоволень. Така теорія піддалась критиці опонентів, які зазначили, що задоволення не мають спільної

основи виникнення, адже залежать від кожної окремої особи. Окрім цього, задоволення не є автоматично «приємним», оскільки їх природа та рівень реалізації – суб'єктивні характеристики, і досліджувати їх як універсальні та абсолютні – неприйнятно. Ще одне заперечення теорії Дж. С. Мілля полягає в тому, що «якість» не є властивим атрибутом задоволення. Про неї можна робити висновки на основі кількісних характеристик, інтенсивності або взагалі розглядати її як негедоністичну цінність [248, с. 211].

Кінець XIX століття ознаменувався новими дослідженнями феномену гедонізму на основі напрацювань зі сфер психоаналізу, етики та естетики, релігієзнавства, що дозволило виокремити нові аспекти цього культурного концепту.

Соціокультурний та історичні чинники посприяли регресу гедоністичної традиції як моральної традиції та знівелювали її домінування в етичній теорії.

У часи розбудови національних держав, масштабних та жорстоких війн, накопичення капіталу, науково-технічних і соціальних революцій пріоритетними стають ті моральні доктрини й ідеологічні системи, що мають на меті діяльнісне ставлення до світу та неухильне вдосконалення суспільних норм та звичаїв. Проте в XX столітті гедонізм поширюється на побутовому рівні та набирає популярності серед тогочасних молодіжних субкультур. Так, субкультуру хіпі, яка виникла у 1960–70 роках, можна вважати проявом гедоністичних ідей та принципів, оскільки вона пропагувала різноманітні задоволення, враховуючи сексуальні та навіть ті, що виникають після вживання наркотичних речовин.

У 1986 році до богословського руху пастор Дж. Пайпер у своїй книзі «Прагнення Бога: роздуми християнського гедоніста» вводить термін «християнський гедонізм». Принципи цієї філософської доктрини полягають у тому, що люди (християни) були створені Богом з першочерговою метою – одержувати духовне задоволення від спілкування з Всевишнім, поклоніння й служіння Йому. Автор книги рекомендує шукати власного щастя в Богові, адже це – найвищий рівень задоволення людини. Як і в епікурейському гедонізмі,



насолода розглядається як пролонговане явище і зустрічається не в поблажливості, а в житті, присвяченому Богові. Пастор стверджує, що якщо людина хоче полюбити щось по-справжньому, вона має відповідно так і насолоджуватися цим. Серед дійових осіб книги – Ісус Христос, святий Павло, Дж. Едвардс, Клайв С. Льюїс та ті місіонери, які залишили все заради Христа, а в кінці життя говорили, що ніколи не жертвували собою та своїм щастям [254].

Нині представники філософії постмодерну продовжують розпочату З. Фройдом психоаналітичну традицію вивчення насолоди, поєднуючи її з лінгвістичним аналізом, та використовують надбання античних філософів, виокремлюючи актуальні для сьогодення складові [72, с. 4].

У процесі становлення гедоністичних учень неодноразово була сформована традиція протиставлення гедонізму та аскетизму, як незалежних одна від одної етичних систем, перша з яких має на меті отримання задоволення від життя, а друга – навмисне самообмеження та відмову від бажань та насолод. На думку В. Жадан, подібне співвідношення двох культурних феноменів є редукцією щодо розуміння теоретичних засад гедонізму та аскетизму. Дослідниця проводить порівняльний аналіз двох філософсько-етичних напрямів та виокремлює їх кореляцію ідей. Стан спокою оголошувався найвищою насолодою як у житті гедоніста, так і в житті аскета. Принцип помірності, що з античних часів був закладений у поняттях «атараксії» (безтурботного спокою та рівноваги), «апонії» (відсутності тілесного болю) та «апатії» (незворушності та безпристрасності), був основою як для аскетичної традиції, так і для гедоністичної. Поміркованість і врівноваженість є головною умовою одержання насолоди й уникнення страждань, а також засобом досягнення заданої мети, чесноти та справедливості. І гедоніст, і аскет мотивовані пошуком шляхів щодо звільнення власної душі, завдяки насолодам та уникненню страждань. Таким чином, обидва культурні феномени втілюють філософську концепцію незалежності людини від світу, очищення та свободу її душі й культивують отримання

задоволення, використовуючи при цьому різні механізми досягнення цілі [71, с. 59].

Принципи гедонізму є важливими для когнітивного процесу індивіда, оскільки допомагають досягнути істинні знання та є головним мотиваційним чинником у науковій та художній творчості. Так, у мистецтві гедоністичне начало реалізується найбільш яскраво (через образи, особливості вираження матеріалу), а естетичну насолоду отримує не лише читач або глядач, а й автор художнього твору.

Мистецтво дарує людям насолоду та можливість відчувати себе в іншій соціальній ролі, роблячи їх причетними до творчості автора. Ще стародавні греки відзначали особливий, суттєво відмінний від плотських задовольень, характер естетичної насолоди. Гедонізм як художня засада надає особистості відчуття свободи, як майстерного володіння всіма багатствами світу та свободи, як майстерності подарувати насолоду.

Ідіостиль митця пропорційно залежний від його мислення, сприйняття світу, розуміння проблемних ситуацій та емоційного стану. Гедонізм впливає на усвідомлення дійсності та реалій і відповідно до цього будь-який твір мистецтва є творчою реконструкцією життя. Проте надмірне використання гедоністичної традиції у художньому творі може призвести до деформації естетичних форм.

Гедоністичний світогляд біологічно виправданий та є невід'ємною частиною людської природи. Специфічні маркери задоволення чи незадоволення виконують функцію сигналів, які індивід сприймає, як життєві орієнтири. Витоки подібної поведінки закорінені ще в дитинстві індивіда, адже від моменту народження кожна людина – «гедонік». Період зростання немовляти пов'язаний з постійним та безперервним задоволенням вітальних потреб, а значить і отриманням простих насолод. У психології прототипом гедоністичного сприйняття світу вважається період внутрішньоутробного існування. Так, Р. Апресян прирівнює цей стан до прообразу раю, з якого немовля переходить до іншого нового світу, де страждання та біль є

неминучими, і лише від характеру виховання та індивідуального досвіду буде залежати роль насолоди в житті людини [6, с. 160]. Власне інфантильні витoki гедоністичного світогляду дозволяють індивіду сприймати задоволення через призму звільнення від метушні, життєвих проблем та інших зовнішніх чинників. Насолода стає проявом індивідуальної свободи, що перебуває в перманентному протистоянні до соціального тиску, і носить нонконформістський характер, зміщуючи акценти регламентованої поведінки з «прийнято/ не прийнято» на «хочу/ не хочу».

Найбільш типовою поведінковою тактикою для гедоністично орієнтованої особистості, що зіткнулася з проблемами та дискомфортом, є ескапізм (з англійської «escape» – втеча) – втеча від дійсності, спосіб уникнення реальності; важливий захисний механізм людської психіки, характерними для якого є бажання ухилитися, сховатися від безрадісних психічних і фізичних аспектів реального життя [153, с. 55]. Такий «вихід» з кризової ситуації та прийом уникнення страждань стає одним із домінуючих мотивів гедоністичного стилю життя. Відповідно до тактик механізму ескапізму, розроблених З. Фройдом, Р. Апресян пропонує наступну класифікацію гедоністичних характерів.

Перший тип гедоніків умовно можна назвати «наркоманами», оскільки втеча від страждань здійснюється банальним чином – за допомогою того чи іншого роду інтоксикації. Наркотична насолода за своєю природою дарує людині особливе відчуття свободи. Таку властивість наркотичних речовин визнавав і З. Фройд, зазначаючи, що вони дарують не лише задоволення, але і високий рівень незалежності від зовнішнього світу [234, с. 25]. Будь-який різновид втіхи характеризується тимчасовим зняттям напруги, відпочинком, а отже, і звільненням від турбот та проблем. Розглянута тактика втечі повністю реалізує етичний аргумент гедонізму стосовно того, що задоволення дає змогу людині відчувати свободу [6, с. 169].

Другий тип втечі від страждань – «кіничний», який за З. Фройдом пов'язаний з мінімізацією активної діяльності людиною. Вперше ця ідея була

закладена послідовниками Антисфена, філософською школою сократичного періоду – кініками, які стверджували, що якщо страждання та задоволення взаємопов'язані, то з метою звільнення від страждань, варто відмовитись від насолод [6, с. 170].

«Творці» – третій тип, що пов'язаний з підвищенням рівня насолоди. Творчі насолоди завжди мають більш вишуканий і витончений характер, хоча людина, що належить до цього типу скоріше відмовляється від гедоністичного стилю життя, аніж намагається уникнути страждання. Такі насолоди не є ціллю для гедоніка, оскільки вони досягаються лише за умови обмеження чуттєвих задовольень, тобто найбільш цінних з точки зору гедоністичної традиції [6, с. 170].

Четвертий тип Р. Апресян на основі інтерпретації теорії З. Фрейда називає «поціновувачами» або ж «глядачами». Для цього типу характерна втеча від страждань за допомогою творів мистецтва та створення ілюзорного світу. Мистецтво в цьому випадку виконує компенсаторну функцію, надаючи людині можливість тимчасово вийти за межі повсякденного життя та захищаючи її від проблем й агресії реального світу. Для «поціновувача» насолода перетворюється в своєрідне «ухилення від реальності», що Г. Гессе називав «духовним видом дезертирства». Фактично така позиція демонструє відмову від обов'язків, і в цьому теж втілена насолода [6, с. 170].

Більш реалістичними й поширеними є типи «бунтаря» та «відлюдника». Перший намагається змінити навколишній світ відповідно до власних переконань, світогляду, ідеалів, насолод та бажань, у той час як другий хоче уникнути будь-яких контактів із навколишнім середовищем і створює свою соціальну нішу, у якій йому буде зручно та комфортно [6, с. 171].

Завершує класифікацію тип особистості, що ескапує від страждань у сферу кохання. Навіть враховуючи той факт, що кохання найбільше здатне принести розчарування, сум і біль, лише любов, на думку З. Фрейда, може подарувати надію на істинне щастя та насолоду. Психоаналітик, розглядаючи психологічний взаємозв'язок між почуттям незалежності та сексуальними

потягами, які беруть свій початок з дитинства індивіда, робить висновок, що завдяки сфері ранньої сексуальності, особа здатна керуватись принципами задоволення ще з підліткового віку. А відповідь щодо нераціональності духовної любові полягає в можливості особистості реалізувати себе через чуттєвий потяг до особи протилежної статі. Цей період характеризується відсутністю контролю виходу енергії, тому в пристрасті до свободи людина не лише перестає дотримуватись моральних і соціальних норм, але й усвідомлює власну автономію по відношенню до громадських настанов [197, с. 240–341].

Гедонікам притаманна власна темпоральна картина життя, що характеризується швидкістю та скороминучістю насолоди й пролонгованістю страждання. У той момент, коли страждання у свідомості людини охоплює сфери не тільки теперішнього, але й минулого та майбутнього, задоволення, навпаки, локалізує час, намагаючись скоротити його. За умови інтенсивності задоволення, час переживання насолоди найбільш мінімізований. Відповідно життя гедоністично орієнтованої людини зводиться до миттєвостей насолод.

Потреба отримати насолоду будь-яким шляхом може зреалізуватися завдяки стражданню іншої особи. У цьому випадку світогляд індивіда трансформується в аберацію гедоністичної концепції – садизм, за якого в людській свідомості знецінюються норми й правила, оскільки вони є бар'єром для отримання задоволення та обмежують незалежність і свободу особистості. Проте подібна гедоністична тенденція не є універсальною, оскільки настанова на отримання насолоди не завжди має на меті принцип заподіяти шкоди іншій особі. Садизм як форма девіації гедонізму можлива лише за позицій абсолютизації та гіперболізації культурного феномену.

Отже, гедонізм – філософський напрям етики, який визначає радість від задоволення та насолод найвищим благом і головною умовою щастя в житті людини. Основоположником гедонізму вважається Арістіпп, сучасник Сократа, виокремлював два стани людської душі: задоволення та біль. Ціль людського існування він бачив у збільшенні першого і скороченні другого. Водночас Епікур розумів гедонізм як стан, що виникає внаслідок відсутності страждань, і

вбачав його реалізацію у матеріальному началі та тілесних задоволеннях. Не зважаючи на складний шлях становлення та розвитку морально-етичної доктрини, гедонізм не став універсальним світоглядним принципом, оскільки у своїх абсолютизованих формах набирає рис егоїзму і трансформується в аберацію філософської концепції. Нині філософи продовжують дослідження гедонізму і як морально-етичної доктрини, і як біхевіористичної тактики індивіда на основі наукових розвідок і здобутків попередників й активного залучення психологічних методів аналізу, що має на меті визначити базальні компоненти формування гедоністичних інтенцій у свідомості людини, а також способи їх реалізації в житті.

### **1.3. Гедонізм як літературна стратегія посттоталітарної доби**

Рух та саморозвиток літературного процесу, а відповідно і літературної творчості, корелює з рухом історичного процесу. Однак еволюція художніх текстів ґрунтується на стійкому плато, сформованому завдяки взаємозв'язку двох амбівалентних структур мистецтва:

- індивідуалізованій та динамічній;
- позачасовій, статичній, універсальній.

Другу структуру науковці окреслюють як топіку (від давньогрецького «*topos*» – місце, простір), яка у Стародавній Греції стала одним із понять логіки (теорії доказів) і риторики. Нині цим терміном послуговуються і літературознавці. Так, О. Панченко, зауважує, що культура, в тому числі словесно-художня, має запас стійких форм, які є актуальними впродовж усього її розвитку, а тому закономірним та логічно обумовленим є «погляд на мистецтво як на еволюційно-рушійну топіку» [145, с. 236; 240].

На думку В. Халізева, топіка є різномірною, і в літературній творчості завжди присутні:

- типи емоційної налаштованості (сміх, сльози, піднесеність, пригнічений настрій тощо);

- морально-філософські проблеми (добро та зло, істина й краса);
- «вічні теми», пов'язані з міфопоетичними смислами;
- художні засоби та форми [200, с. 368].

Літературознавець зазначає, що такі константи всесвітньої літератури, тобто топоси, формують фонд наступності, без якого літературний процес був би неможливим. Фонд літературної наступності сягає своїм корінням долітературної архаїки й поповнюється в період переходу однієї епохи до іншої.

Під час аналізу та розмежування стадій літературного розвитку серед літературознавців побутує вкорінене й незаперечене уявлення про наявність моментів спільності (повторюваності) в розвитку літератур різних країн і народів та єдиний «поступальний» рух літератури, який нині вважають синонімом терміна «літературний процес». Необхідно зауважити, що пік розвитку літератури, на думку істориків, напряму корелює зі ступенем розвитку соціально-економічних відносин, про що свідчать доба Київської Русі чи Відродження в Західній Європі. Однак навіть низький рівень розвитку політики й економіки в державі не є інгібітором становлення літератури і появи нових творів. Так, наприклад, на території України в 1917–1920-х роках, поразка національної революції збіглася з динамічним розвитком літератури (О. Довженко, М. Куліш, Л. Курбас, В. Підмогильний, П. Тичина, М. Рильський та інші) [38, с. 442–443]. Початок революції став каталізатором не лише відродження української держави, а й формування науки, національної освіти та культури загалом. Остання ж була означена двома тенденціями: перша – «збереження національно-культурної ідентичності (народні традиції)», друга – «пересадження на український ґрунт новітнього європейського ідейно-художнього напрямку та течії (модернізм)» [81, с. 187]. Унікальність українського варіанту модернізму полягала в його еkleктичності, специфічному поєднанню етнографізму із символізмом та психоаналізом. Геополітична ситуація, означена роз'єднанням між собою українських земель, унеможливила входження до культурної сфери модернізму як загальної мистецької практики,

через що ідейно-художній напрямок знайшов спорадичні вияви лише в творчості окремих митців. Попри це саме модернізм «став спробою подолання другорядності, провінційності української культури, формою залучення до надбань світової цивілізації. Він ніби символізував перехід українського суспільства від етнографічної самоідентифікації до національного самоусвідомлення – визначення свого місця і ролі в сучасному світі» [81, с. 187].

Часи революції ознаменувалися активізацією літературних студій і гуртків, газет і журналів : «Найпомітнішими творами української літератури періоду національно-визвольних змагань були книги віршів «Плуг» та «Сонячні кларнети» П. Тичини, «Червоний заспів» В. Чумака, «Удари молота і серця» В. Еллана-Блакитного, «Червона зима» В. Сосюри, «Мої коломийки» І. Кулика. Помітними стали прозові твори С. Васильченка, А. Головка, М. Ірчана, Г. Коцюби, П. Панча, О. Вишні, С. Пилипенка та ін.» [81, с. 207]. Окрім цього за часів Гетьманату було опубліковано роман «Повія» П. Мирного, переклади східних поетів А. Кримського, твори Х. Алчевської О. Кобилянської, М. Рильського, В. Стефаника й низки інших прозаїків, поетів і перекладачів [81, с. 207].

Звісно, розвиток літературного процесу залежить не лише від цих зовнішніх чинників, але й від внутрішніх, серед яких вагоме місце посідають традиції і новаторство, художні взаємовпливи тощо. На необхідності аналізу діалектики цих двох факторів наголошував і Ю. Борев: «Діалектика виходить з ідеї спонтанності, з ідеї руху як саморуху, що визначається внутрішніми суперечностями самого предмета і взаємодіями внутрішніх і зовнішніх факторів розвитку. При цьому провідне значення мають внутрішні протиріччя предмета, а зовнішні впливи посилюють чи гальмують їх дію» [27, с. 8].

Стадії літературного процесу зазвичай співвідносять з тими етапами історії людства, які з найбільшою виразністю та повнотою виявили себе в романських і західноєвропейських країнах. Через це, виокремлюючи етапи розвитку літератури, науковці говорять про фольклор та античну літературу,



художні тексти доби Середньовіччя, Відродження, літературу XVIII століття (бароко та класицизм), доби Просвітництва (просвітницький реалізм, просвітницький класицизм, сентименталізм, рококо), літературу XIX століття (романтизм і реалізм), художні тексти кінця XIX століття – початку XX століття (модернізм) та останньої третини XX століття – початку XXI століття (постмодернізм та інші напрями). На кожному з цих етапів формування і становлення літературного процесу домінували чи й зараз домінують чітко визначені масові тенденції, однак найбільшого вияву культурні стандарти набули саме в межах соцреалізму та постмодернізму. Це пов'язано з тим, що обидва літературні стилі мають чітку систему побудови художнього тексту, ідею його конструкту та реалізації авторських інтенцій завдяки визначеному арсеналу художніх засобів і прийомів. І якщо соцреалізм формує стандарти як штучно створена літературно-мистецька одиниця, постмодернізм створює тенденції як реакцію на «тоталітарний» канон, що моностиллізує мистецтво і звужує авторські можливості.

З огляду на мету та завдання роботи вважаємо доцільним зосередити свою увагу на розвитку літературного процесу в Україні саме на етапі постмодернізму, який тісно корелює з соціалістичним реалізмом, що автономно існує в межах культурно-історичного простору і накладає ідеологічний та естетичний відбиток на формуванні й становленні української літератури, витісняє попередній мистецький досвід.

Поява тоталітарного дискурсу пов'язана з його феноменом в європейській історії упродовж XX століття. Так, аналізуючи епоху сталінізму, можна виокремити три основні аспекти розбудови та вектору руху радянської системи: колективізація, індустріалізація та соціалістичний реалізм. Останній — єдино можливий універсальний художній метод – став не лише радянським варіантом монументалізму, що ним активно послуговувалися митці інших тоталітарних держав, а й вийшов унікальним явищем мистецтвознавства, що сформувався на перетині політики, ідеології, естетики та слова. З огляду на це В. Хархун вважає, що «повноцінна й продуктивна рецепція цього феномену передбачає

актуалізацію широких контекстів, звідси й формування триформатного об'єкта дослідження – тоталітарне-радянське-соцреалістичне» [201, с. 28].

Зосереджуючись на генезі соцреалізму, варто окреслити його хронологічні межі, а також передумови виникнення та взаємозв'язки з іншими літературними напрямками і стилями.

Нині серед науковців досі точаться суперечки щодо часових рамок соцреалістичного канону, однак найбільш прийнятними та деталізованими є підходи двох науковців – Г. Гюнтера та Ю. Борєва.

Німецький вчений Г. Гюнтер виокремлює п'ять фаз становлення та формування соцреалізму:

- 1) 10-20-ті рр. ХХ століття – протоканон як підготовча стадія;
- 2) початок 30-х рр. ХХ століття – канонізація (соцреалізм починає набувати системних рис);
- 3) середина 30-х рр. ХХ століття – 1953 р. – функціонування канону (усвідомлення основних способів реалізації художнього методу);
- 4) 1953 р. – початок 80-х рр. ХХ століття – деканонізація (межі соцреалізму розширюються, канон втрачає свою обов'язковість);
- 5) 80-ті рр. ХХ століття – постканонічна стадія (період, що став результатом розпаду канону) [260, с. 252].

Натомість Ю. Борєв у своїй періодизації соцреалістичного канону уникає етапу протоканону та говорить лише про чотири періоди: 1) становлення – 1917-1932 рр.; 2) утвердження – 1932-1956 рр.; 3) самозаперечення – 1956-1984 рр.; 4) кінець соцреалізму – середина 1980-90 рр. [183, с. 406–414].

Саме етап протоканону, згаданий Г. Гюнтером, став періодом формування ідеологічного плато для побудови майбутньої системи соціалістичної літератури. Серед основних передумов для становлення такого мистецького явища – політичні утиски та чіткі директиви правлячої партії, що мали на меті жорстку цензуру художніх текстів, вилучення з обігу та обмеження доступу іншомовної літератури, контроль над перекладами творів та навіть фізичну розправу чи терор. Так, формування соцреалізму як

моностилістичної літератури розпочинається ще в 1906 році, коли А. Луначарський вводить у науковий обіг поняття «пролетарський реалізм». Сам же термін «соціалістичний реалізм» на означення єдиного художнього методу радянської літератури у 1932 році пропонує І. Гронський, хоч авторство відповідно до ідеологічної установки приписують Й. Сталіну: «Якщо митець хоче правильно змалювати життя, він не може не показати, що воно веде до соціалізму. Отже, це буде соціалістичне мистецтво. І це буде соціалістичний реалізм» [55, с. 52].

Соціалістичний реалізм мав на меті відтворити нову радянську дійсність та стати моностилістичною системою побудови художніх текстів, які репрезентуватимуть широким читацьким масам усталені правила, ідеї, схеми і типажі свідомих своєї громадянської позиції героїв. Задля цього соцреалізм як канон політпартії та літкритики «дистилювали» від будь-яких суперечливих елементів і форм авангарду, який у купі з характерними для себе ірреальністю та деконструктивізмом не міг стати офіційною художньою системою. Натомість соцреалізм виконував не стільки роль творчого методу мистецтва, скільки засобу агітації та деформації людської свідомості.

У квітні 1932 року було прийнято постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», котра встановила розпуск усіх відомих на той час літературних спільнот. Влада боялася поширення багатоголосся їх творчості й відчувала «небезпеку перетворення цих 173 організацій із засобу найбільшої мобілізації дійсно радянських письменників і художників навколо завдань соціалістичного будівництва в засіб культивування гурткової замкнутості, відриву іноді від політичних завдань сучасності і від значних груп письменників і художників, які співчують соціалістичному будівництву і готових його підтримати» [138].

Так розпочинається не просто перевиховання мас («перековка»), а побудова та формування «нової людини», котра в умовах комунізму не тільки здатна, а й зобов'язана стояти на чолі побудови «нового світу». Ідеологічні засади соцреалізму вимагають від радянської влади і відповідного

систематичного контролю та перевірки інформаційного простору, порушення кордонів якого у тоталітарній системі є неприпустимим. З огляду на це художній метод за своєю природою від самого початку позбавлений естетичних категорій і є провладною мистецькою теорією, мета й завдання якої надати літературі ідеологічної інтенціональності, оскільки саме ідеологія – основа розбудови могутньої тоталітарної держави, котра здатна впливати та формувати особистість, її морально-етичні принципи й світоглядні позиції відповідно до власних потреб: «Тієї самої миті, коли індивід приймає мову ідеології, він дозволяє, щоб разом із мовою викрали і його духовний світ, і почуття самоповаги. Навіть коли він випадково спіткнувся і впав у яму офіційної фразеології, віднині він – уже частина ідеології, він уже вступив, сказати б, у договірні стосунки з дияволом ... Ідеологія зазнає краху, коли крах спіткає комуністичну владу. Або ж, коли хочете, ідеологія й мова зазнають краху разом із законністю комуністичного правління. Мова комунізму – це влада комунізму» [94, с. 142].

Задля реалізації ідеологічної мети соцреалізм конструює систему типів героїв, що активно функціонують у масивах текстів, а саме:

- герої-воїни («Фронт» О. Корнійчука, «Патріот» П. Панча, «Сашко» Л. Смілянського, «Міцніші за сталь» В. Собка тощо);
- герої-робітники («Кварцит» О. Досвітнього, «Крила» В. Кузьміча, «Роман міжгір'я» І. Ле, «Інженери» Ю. Шовкопляса тощо);
- герої-селяни («Перша весна» Г. Епіка, «Змичка» І. Ле);
- герої-партійці («Макар Діброва» О. Корнійчука) [192, с. 93–117].

Аби некоректні та невідповідні до партійно-ідеологічних засад художні твори не втрапили до рук несвідомих читачів, радянській владі необхідно було знайти механізм, який на певному етапі «нейтралізував» би такі тексти. І от у 1927 році з'являється постанова ЦКП(б)У «Політика партії у справі української художньої літератури», котра регламентує чіткі правила рецензування та редагування текстів. Будь-яке відхилення від усталених й узаконених приписів

радянська критика редагує, переписує, відсікає, аби в жодному разі не дозволити письменнику вільно висловлювати свою думку, самовиражатися, оскільки це може призвести до зниження ідеологічного тиску, аналізу громадянами політичного устрою країни чи навіть заворушень. Автор – лише частина тоталітарної системи, чия роль та функція полягає у перманентній підтримці фундаментальних принципів соцреалізму, а саме класовості, партійності та ідейності [192, с. 67].

Попри те, що теоретичні засади соцреалізму були одразу сформовані на партійному з'їзді і відповідно до цього художній метод був одразу готовим до мистецької реалізації, уникнути впливу та взаємозв'язків з іншими літературними напрямками та стилями все одно не вдалося.

Вдаючись до розщеплення самої назви методу можемо говорити про його походження від реалізму XIX століття. Тут зважимо на подібні стилістичні прийоми та розуміння реалізму як синоніму процесу відтворення. Однак саме тут і розпочинаються найбільші розбіжності, адже реаліст попередньої епохи має на меті правдиво відтворити дійсність, зосереджуючи увагу на її типових рисах без суб'єктивно-оцінної реакції та боротьби проти неприйнятних для здорового й духовно розвиненого суспільства норм і правил. Натомість соцреаліст відтворює ілюзорну картину світу, змінює її відповідно до ідеології правлячої партії, видає бажане за дійсне під девізом побудови світлого майбутнього та сильної держави.

Такий естетичний дисонанс пояснюється тим, що поява соцреалізму у мистецькому дискурсі не була необхідним етапом розвитку літературного процесу. Маємо штучно сформовану концепцію, яка увібрала в себе риси системи впливу на суспільство завдяки літературі. Вихідна точка для соцреалізму – не правдоподібність, а формування міфу про ідеальне суспільство. Власне на цій думці наголошує Е. Можейко: «Соціалістичний реалізм вирізняється тим, що його трактують виключно як історичне явище. Він виник у специфічній атмосфері суспільно-політичних відносин, які запанували в Радянському Союзі в кінці 20-х рр. і на початку 30-х рр. Тому його

неможливо розглядати як мистецьку реакцію на будь-який літературний напрямок. Соціалістичний реалізм можна вважати своєрідним продовженням реалізму дев'ятнадцятого століття, який інтерпретують як засіб для відображення об'єктивних суспільних відносин» [250, с. 14].

Натомість конструювання міфологічної дійсності, що стала фундаментальним завданням соцреалізму, притаманна неоромантичній традиції, представники якої зображали ідеалізованих героїв у вічній боротьбі зі злом. Духовний світ таких образів переповнений світлими почуттями та мріями, вони перебувають у пошуку світу ідеалів. Таку абсолютизовану позицію використовує і соцреалізм, чії ідеали, на відміну від романтизму, чітко визначені: «світле майбутнє» людини залежить від її служіння країні, дотримання правил і прийняття політичного устрою як блага та рушійного механізму розвитку.

Деякі ж науковці наголошують на подібності соцреалістичного канону до класицизму, що, окрім реінтерпретації та перебудови академічних жанрів, так само як і соцреалізм був засобом формування нового типу суспільства. З огляду на це А. Синявський у своїй науковій розвідці «Що таке соціалістичний реалізм?» навіть пропонує власну назву означеному творчому методу – «соціалістичний класицизм»: «Соціалістичний реалізм виходить з ідеального зразка, до якого він уподібнює реальну дійсність. Наша вимога – правдиво зображувати життя в його революційному розвитку – нічого іншого не означає, як заклик зображувати правду в ідеальному висвітленні, давати ідеальну інтерпретацію реальному, писати про належне як про дійсне. Адже під «революційним розвитком» ми маємо на увазі неминучий рух до комунізму, до нашого ідеалу, в перетворювальному світлі якого і постає перед нами реальність. Ми зображуємо життя таким, яким нам хочеться його бачити і яким воно зобов'язане стати згідно з логікою марксизму. Тому соціалістичний реалізм, вочевидь, доречно було б назвати соціалістичним класицизмом» [173].

Та найбільше на формування соцреалізму як літературного напряму вплинув розвиток та надбання авангардистських течій. Попри тотальну відмову

від художніх засобів та способів реалізації авторського задуму, соцреалізм прийняв й адаптував у межах власного ідеологічного вектору і світоглядну концепцію, і футуристичну орієнтацію. На цьому наголошує Г. Гюнтер, коли говорить про деформацію авангардистських інтенцій під час унормування соцреалістичного канону [260, с. 107].

Ідея синтезу художніх настанов двох напрямів каталізувала серед науковців думку про те, що авангард не зазнав репресій сталінського режиму, а, сформувавшись у соцреалістичний канон, став унікальною трансформацією та інваріантом модерної парадигми. Розвиваючи цю думку, Б. Гройс проводить компаративний аналіз соцреалізму та постмодернізму, вбачаючи спільними рисами функціонування стилів їх використання готових культурних форм, яким вони надають нового осмислення [51, с. 118]. Натомість Т. Гундорова вважає проведення такої паралелі спрощеним і схематичним розумінням існування цих двох стилів, оскільки «постмодернізму властива гра тими культурними стилями та кодами, що вже існують; вона проводить читача через лабіринти різних культурних контекстів-світів, знакових і символічних реальностей, щоб виразити ілюзорність і відносність будь-якої монополії на реальність. Соцреалізм натомість підпорядковує взяті з арсеналу культури символічні коди одній монополізованій реальності – реальності міфу, утопії, ідеалу. Відповідно соцреалізм знищує всю культурну динаміку, зводячи її до тотальної імітованої дійсності» [56, с. 14–15].

На нашу думку, на відмінність соцреалізму та постмодернізму також вказують і різні стратегічні установки. Попри їх спільну подібність до визначення літературознавцями як явищ масової культури, стилі мають окремі вихідні точки в смисловому значенні мети функціонування. Соцреалізм – творчий метод, що сформувався в межах ідеологічних установок правлячої партії з метою створення іншого «нового» світу та суспільства. Це мистецька стратегія, що мала заповнити фіаско соціалістичних ідей на суспільно-політичному рівні та за допомогою тотальної естетизації побудувати ілюзорне, фіктивне життя суспільства (але звичайно тільки у майбутньому), витворити

прийнятні для встановленої ідеології світоглядні концепції. Натомість для постмодернізму важливо здійснити переоцінку життєвих поглядів, піддати сумніву реальність, минулий досвід та майбутнє, деформувати усталені принципи норми та правила, поєднати взаємопротилежні ідеї, істини. Для постмодерніста світ є абсурдним, і все, що він може дати читачу – текст як втілення власної інтерпретації, котрий має допомогти останньому розплющити очі і власноруч переосмислити оточуючу реальність.

Постмодернізм як літературний напрям бере свій початок з кінця ХХ століття та виникає як протест проти усталених засад. Він усуває будь-які обмеження дій і прийомів, стирає межі між стилями, дає авторам абсолютну свободу творчості. Головний вектор розвитку постмодернізму – це повалення усталених норм, суміш «високих» цінностей і «низинних» потреб.

Концептуальне оформлення та теоретичне визначення постмодернізму отримав тільки в 1980-ті роки. Цьому сприяли передусім напрацювання Ж. Лютара. Відомий на той час у США журнал «Октобер» активно пропагував постмодерністські ідеї видатних представників культурології, філософії та літературознавства. Точкою неповернення до модернізму стає стаття Л. Фідлера, заголовок якої демонструє зближення протилежностей – «Перетинайте кордони, засипайте рови».

Вагоме місце в постмодерній поезиці посідає гра, що пронизує текст. Гра була і в поезиці модернізму, але там вона ґрунтувалася на унікальному змісті та функціонувала лише заради нього. Натомість Р. Барт зазначає, що в постмодернізмі текст – об'єкт задоволення, гри. Постмодерний текст активно творить нового читача, який приймає правила нової гри. Ігровий початок у постмодернізмі проявляється і в постійному обміні місцями літературності та життєвості, тому межа між ними в тексті остаточно зникає [13, с. 383].

У багатьох постмодерних творах імітується миттєвий процес письма. Хронотоп таких текстів пов'язаний з ідеєю принципової незавершеності тексту. Просторово-часова фіксація створюваного тексту стає неможливою. Герой



такого тексту – найчастіше автор, який намагається побудувати своє життя за естетичними законами.

Окрім цього, до характерних рис літератури постмодернізму належать іронічне ставлення до цінностей; інтертекстуальність; заперечення єдиного «я» на користь безлічі; нововведення форм і способів викладу думок під час зміни жанрів; гібридизація прийомів; гумористичний погляд на побутові ситуації та сміх як одна зі сторін життєвого безладу; театральність; плюралізм. Постмодернізм трансформує універсальну опозицію «хаос – космос», характерну для всіх колишніх моделей побудови художнього образу світу. Якщо раніше хаос переборювався, у які б приватні опозиції він не видозмінювався, то постмодернізм відкидає концепцію гармонії, не детермінує хаос і не долає його, а навпаки, вступає з ним у діалог [91, с. 96–99].

Представниками українського літературного постмодернізму є Ю. Андрухович, Г. Вдовиченко, Л. Дашвар, Л. Денисенко, А. Дністровий, С. Жадан, О. Забужко, М. Іванцова, А. Кокотюха, С. Пиркало, І. Роздобудько, С. Ушкалов та інші.

Отже, аналізуючи зв'язок соцреалізму та постмодернізму, ми говоримо про дві протилежні літературні стратегії, які окрім відмінних часових проміжків і чинників формування, мають ще й різні ідейні центри та способи реалізації мети. Об'єднуючим центром для соцреалізму та постмодернізму є факт їх функціонування в межах художніх текстів як явищ масової культури.

Ще наприкінці XIX століття в літературному процесі складається тріада: авангардна література – зорієнтована на «класичну» літературу, белетристика – масова література [193, с. 24]. І дотепер у літературознавчих дослідженнях можна знайти такий поділ. Традиційно авангард і белетристику відносять до елітарної літератури, тобто літератури, призначеної для естетичного обслуговування освіченої частини суспільства з розвиненими культурними запитами. Водночас масова література як соціокультурний феномен формується на початку XX століття в розквіт індустріальної епохи і призначена для широкого загалу.

Серед головних чинників суспільного життя, що сприяли утворенню цього мистецького явища, найбільш вагомими є процеси демократизації та індустріалізації. Зростання міст та міського населення, підвищення рівня освіти, тісний взаємодія представників різних соціальних верств і передавання правил, норм і зразків етикету й культури, заохочення і формування звички до читання – ці процеси стають основою для виникнення масової читацької аудиторії, яка згодом спрямовує розвиток літератури в новому напрямку та здатна впливати на статус автора в соціумі. Саме тому для багатьох письменників ця аудиторія стає головним адресатом їх творчості.

Ще однією важливою передумовою становлення масової літератури є залучення письменницької діяльності до ринкових відносин, тобто її комерціалізація.

Головною рушійною силою розквіту масової літератури в середині ХХ століття стають здобутки науково-технічного процесу в сфері книговидавництва. Книга пройшла процес трансформації від предмету розкоші до звичайного предмету культурного побуту, а також стала об'єктом промислового виробництва.

У постіндустріальному суспільстві культурний акцент зміщується, і в літературі більша увага починає приділятися пошукам індивідуальних цінностей, особливостям сприйняття людиною двозначності та невизначеності. Відповідно встановлене соціальними стереотипами питання про домінування того чи іншого стилю в культурі чи літературі знівельовується – межа між «високим» та «низьким» мистецтвом починає зникати. Своєрідним компромісом, що характеризує період зближення елітарної та масової культур, є «кітч» – «засіб перекодування, і зокрема травестіювання високої культури» [52, с. 5].

Сприйняття цього явища масової літератури на просторах пострадянських країн та Європи діаметрально протилежне. Так, українські літературознавці розглядають кітч як уособлення знецінення культури, її

примітивізацію, а європейські дослідники вважають кітч новітньою ефективною мистецькою формою.

Т. Гундорова виокремлює наївний та ненаївний кітч: «Перший виникає спонтанно і є елементом отоварення естетичних об'єктів, здійснюваного масовою культурою. Другий постає внаслідок усвідомленого творення кітчу, використання наявного кітчу, нарощення його «кітч у кітч», і є пародійним, симульованим та керованим феноменом» [52, с. 7].

Незважаючи на те, що кітч зазнає критики і вважається аналогом псевдомистецтва (трактується засобом копіювання, елементом ретроспекції та ностальгії за справжнім, непідробним мистецтвом), проте він має і позитивні сторони, оскільки:

- є каталізатором емоційного стану реципієнта;
- започатковує нові тенденції та формує смак;
- здійснює реміфологізацію літератури, повертаючись до старих міфів, інтерпретуючи їх та відроджуючи міфологічну свідомість в культурі;
- сприяє появі бестселерів.

Отже, кітч є «естетичною, культурною, соціальною категоріями, ігнорувати які сьогодні неможливо» [52, с. 7].

Головною умовою ефективного «споживання» масової літератури є її комфортність: вона має надати читачу відчуття безпеки, відволікати від буденних, психологічних і соціальних проблем, не вимагати від реципієнта надмірних зусиль для прочитання, бути захоплюючою тощо. Відповідно до цього Н. Герасименко виокремлює наступні функції масліту:

- 1) естетичну (автор є деміургом, який окреслює межі прекрасного та потворного);
- 2) пізнавальну (завдяки образам-символам письменник моделює матеріальну дійсність і допомагає її пізнавати);
- 3) ігрову (автор дозволяє собі використовувати текст, як поле для гри: він може приховувати смисл, застосовувати різноманітні мовно-стилістичні

прийоми та тропи, аби зацікавити читача й тримати його в напрузі до кінця твору) [40, с. 21–22].

Існує дві основні точки зору на місце масової літератури (у широкому значенні – культури) в житті суспільства:

- елітарна, яка ґрунтується на ідеях існування жорсткої ієрархії, тобто передбачає наявність високої – середньої – низької (масової) культур; при цьому за кожним типом культури закріплено своє місце, але «середня» і особливо «низька» культури зазнають критики з позицій культури «високої», що зорієнтована на смаки еліт;
- плюралістична, яка припускає, що в епоху загальної грамотності та безлічі різноманітних культурних продуктів людина має право сама вибирати, що вона хоче, а що може й не «споживати», при цьому її вибір є свідченням особистої творчої активності [105, с. 8].

Масова література стала об'єктом досліджень наукових праць О. Білого, О. Веселовського, Ю. Лотмана, В. Мільдона, В. Перетца, О. Пипіна, Г. Сивоконя, У. Сиповського, Ю. Тинянова, Ц. Тодорова та ін. [40, с. 7]. Водночас на теренах України в пострадянський період явищу масової літератури не було приділено значної уваги, оскільки поп-культура західноєвропейського зразка була відсутня як така. Проте до аналізу масової літератури звертаються дослідники А. Данилюк, Т. Гундорова, О. Левченко, В. Лобас, Я. Мельник Н. Міщенко, А. Окара, В. Токарева та інші [40, с. 8].

Поява сучасної української масової літератури, на думку Н. Герасименко, вмотивована наступними чинниками:

- 1) занепадом книговидавничої справи на теренах України на межі XX-XXI століть;
- 2) відсутністю коштів у читацької аудиторії;
- 3) організацією літературних конкурсів за рахунок іноземного капіталу приватних компаній [40, с. 23].

Завдяки комерційним конкурсам масова література в Україні починає користуватися попитом, й автори починають експериментувати з

літературними жанрами (найбільшій трансформації піддається роман, який у наш час став наджанровим утворенням), що призводить до появи нового типу словесності – міدل-літератури, яка, на думку С. Чуприніна, породжена динамічною взаємодією елітарної та масової літератур [193, с. 24]. До міدل-літератури можна віднести твори, що не потребують від читача надмірних зусиль та енциклопедичної підготовки задля розуміння тексту, але в той же момент відрізняються від розважальної літератури якістю виконання.

У контексті поняття «масліту» в останні десятиліття літературознавці під час аналізу тексту дедалі частіше послуговуються терміном «мейнстрим», генеза якого сягає своїх витоків ще початку ХХ століття. Так, з огляду на історичні часові рамки необхідно проаналізувати чи контекстуально правильно зіставляти «мейнстрим» з соцреалізмом, чи притаманне це явище виключно сучасному літературному процесу як реакція на навколишню дійсність під впливом зміни культурних орієнтирів та появи сучасних технологій і гаджетів.

Мейнстрим (з англійської «main stream» – найбільш сильна течія) – термін, що позначає переважний напрямок у певній сфері (науковій, культурній тощо) для певного періоду часу; часто вживається для позначення офіційних, масових тенденцій у культурі та мистецтві для контрасту з альтернативою, андеграундом, немасовими, елітарними напрямками [175]. Тобто під літературним мейнстримом вважатимемо ті художні тексти, які мають широке коло читачів унаслідок волі власних уявлень, сили традицій, моди або впливу владних інституцій. Такі тексти і стають головними в процесі формування та становлення «літературного потоку» в межах конкретної країни та розвитку літератури в цілому.

Уперше термін входить до активного вжитку на початку ХХ століття в Америці. Його авторство приписують В. Хоуеллсу – романісту, есеїсту, редактору одного з найпопулярніших і найвпливовіших літературних журналів свого часу «The Atlantic Monthly», літературному критику. Як репрезентант світогляду середнього класу В. Хоуеллс стверджував, що кращі читачі перебувають не серед багатіїв, а серед пастирів і вчителів, клерків і офіцерів

армії і флоту, тому всі його публікації були орієнтовані саме на цю категорію населення. На його думку, завдання літературних творів – підвищувати рівень освіченості середнього класу, змушувати читача замислитися, вплинути на їхні смаки [231, с. 177]. Так, саме з часів В. Хоуеллса і закладаються головні принципи мейнстріму, а саме:

- інтенціональність художнього твору на широку аудиторію;
- актуальна тематика й проблематика;
- реалістичність;
- акцент не на сюжеті творів, а на аналізі характерів головних героїв, їх світоглядних позиціях, моральних принципах тощо.

Таке розуміння літературного мейнстріму дає можливість визначити соцреалізм як мейнстрім радянської епохи. Однак звернемо увагу, що твори цього літературного напрямку не орієнтовані на демократичні цінності, натомість марковані ідеологічними штампами та мають на меті нав'язати читачу позицію правлячої верхівки влади. Деформація відбувається і в межах категорії реалістичності, адже соцреалістичний текст не відтворює буття в об'єктивних проявах, а прогнозує його як запрограмоване в майбутньому щасливе життя народу за умови дотримання останнім встановлених державою правил і вимог.

Про те, що соцреалізм не можна вважати мейнстрімом свідчить і деконструкція самого поняття, в якому прийнято виокремлювати дві частини:

- 1) *diction* – динамічну складову, а саме швидку реакцію на зміну читацьких смаків, соціальних змін та очікувань;
- 2) *literature* – фундаментальну, канонічну основу художніх текстів, що формує створення якісної белетристики: доступна форма не порушує закладених у творі глибинних авторських ідей [185, с. 246].

Зазначені аспекти не повністю відповідають унормованому та створеному відповідно до ідеологічних вимог соцреалізму: читацький інтерес та його очікування від художніх текстів не були каталізатором розвитку радянської

літератури, яка мала чисто прагматичне спрямування. У межах literature-компоненту, реципієнти мали справу з чітко визначеним колом проблем, порушених у текстах, серед яких чільне місце – за формуванням нового типу громадянина, здатного служити чи працювати заради становлення рідної держави та її пріоритетних напрямів розвитку.

Так, мейнстрим, увібравши в собі ключові характеристики масової культури, має більшу спорідненість саме з постмодерними текстами, яким притаманні відкритість, тривіальність, звернення до буденного, доступність, вживання архетипних образів та уявлень, суміш непоєднуваного в одне ціле тощо.

Різниця соцреалістичного та постмодерного письма полягає в тому, що письменник-постмодерніст незалежно від жанрового спрямування розширює арсенал художніх засобів і тем, які мають на меті допомогти йому реалізувати власне авторську інтенцію. І хоч літературознавці в своїх наукових розвідках дедалі більше звертають увагу на карнава-, театралізацію, засоби гумору та жанрову модифікацію, менш вивченою залишається сфера тематики творів.

Соцреалізм відверто табував низку тем, які в силу літературного напрямку не мали права бути реалізовані, оскільки у такий спосіб підірвали б формування «нового» суспільства. Так, канонічне «у Радянському Союзі сексу не було» підтверджувалося в свідомості громадян відсутністю теми сексуального життя індивіда не стільки на побутовому рівні, скільки в межах мистецької сфери. І якщо кохання має право існувати як платонічне, то все, що стосується алкогольних виробів та наркотичних речовин, означене як «небезпечне» і те, що може дезорієнтувати особистість, зробити її «непотрібною» державі, роботодавцю, знайомим і рідним.

Постмодернізм натомість знімає кліше з цих тем і демонструє раніше табуйовані теми як повсякденні речі, що існують як факт, а не виступають життєвим принципом. Звичайно у своєму абсолютному прояві нарко-, алкоречовини чи непорядковані статеві стосунки стають аберацією, що заважає становленню особистості. Однак першочергово – це гедоністичні

орієнтири, способи отримати задоволення, ескапувати від повсякденності та рутинних проблем. Замовчування соцреалізмом такої інтерпретації дійсності викликає в авторів після розпаду Радянського Союзу швидку реакцію на викриття та показ суспільству явищ раніше названих «асоціальними», як явищ давно існуючих, які не дисгармоніюють з реальним світом, а є його невід'ємною частиною. Звідси виникає й потреба актуалізації літературознавчих досліджень у межах постколоніальних студій, за яких постмодерні твори зазнаватимуть герменевтичного аналізу крізь призму реалізації в них гедоністичних орієнтирів, а не лише наслідків посттоталітарної травми в свідомості особистості.

Як бачимо, ідейний базис щодо формування особистості та її світоглядних і ціннісних принципів у межах соцреалізму й постмодернізму має розбіжності. Якщо останній закладає підвалини усвідомлення соціумом гедоністичних інтенцій як невід'ємної складової життя, то перший за своєю природою апелює до поняття евідемонізму, і наголошує на важливості виконання людиною дій, результати яких сприятимуть побудові щасливого життя. Проте соцреалізм деформував розуміння й цього етичного принципу, адже раціональні дії, які б допомогли особистості визначати цінність свого життя, не можуть нав'язуватися їй насильницьким методом унаслідок ідеологічної пропаганди чи межувати з обмеженням власних прав і бажань.

Отже, гедонізм у межах постмодернізму як морально-філософська доктрина стає літературною стратегією формування масиву художніх текстів посттоталітарної доби, яка має на меті деконструювати та переосмислити усталені соцреалізмом міфи щодо місця людини в соціумі та її єдиного можливого варіанту щасливого життя. Як тематичний компонент літературного мейнстріму гедонізм був деформований соцреалістичним канонем та функціонував як філософська максима, що в системі рецептивної естетики сприймалася універсальним життєвим принципом, нездатним сприяти розвитку цілісної особистості. Однак після розпаду Радянського Союзу гедоністичні орієнтири стали об'єктивним способом репрезентації автором реальності



(свідомо чи несвідомо), яка позбавлена унормованого ідеологічного «прийнятне – неприйнятне» й функціонує як автономне ціле, дотичні суб'єкти якого мають право на численні варіанти формування свого життя та майбутнього, самовираження і пошуки способів одержання фізичної та/або духовної насолоди в категоріях тілесного та/або позатілесного. Імпліцитна реалізація біхевіористичних тактик гедоністично орієнтованих особистостей найяскравіше відобразилася у текстах українських письменників-постмодерністів, чії прозові практики детабуювали низку встановлених соцреалізмом тем і розширили читацьку свідомість, репрезентуючи нові сенси й світоглядні позиції.

## **Висновки до розділу I**

Центральними темами та висхідними точками постколоніальних студій є питання націоналізму, орієнталізму, саморепрезентації, культурної ідентичності та мультикультурної особистості, які з одного боку відображають процеси формування державності та національної ідентичності у звільнених колоніях, а з іншого – становлення мультикультурного суспільства в країнах Західної Європи у другій половині ХХ століття. Методологія постколоніалістів охоплює надбання постструктуралізму, деконструкції, психоаналізу та феміністичної критики.

Українська постколоніальна критика нині позбавлена єдиної системи, яка б узагальнила теоретичні аспекти та визначила конкретні дефініції понять «постколоніалізм» та «постколоніальна критика». Як мистецька практика, український постколоніалізм тісно корелює із постмодерними текстами, які націлені деконструювати усталені проімперські інтенції шляхом деміфологізації минулого. Оскільки імперська система координат продовжує функціонувати у культурно-політичному просторі українців, потреба інтерпретації художніх текстів з точки зору постколоніальних студій (жертва не завжди є жертвою – гедоністичний дискурс закладений у свідомості кожної людини попри сумнівне, невизначене становище) залишається актуальною.

Гедонізм – філософський напрям етики, який визначає радість від задоволення та насолоду найвищим благом і головною умовою щастя в житті людини. Основоположником гедонізму вважається Арістіпп, який розрізняє два стани душі людини: задоволення як м'яке, ніжне і біль як грубе, поривчастий рух душі. При цьому не зосереджується увага на відмінності між видами задоволення, кожне з яких у своїй суті якісно схоже на інше. Шлях до щастя, на думку Арістіппа, лежить в досягненні максимального задоволення і уникнення болю. Поняття гедонізму за Епікуром використовується для опису матеріально орієнтованого, корисливого погляду на життя. Не зважаючи на складний шлях становлення та розвитку морально-етичної доктрини, гедонізм не став універсальним світоглядним принципом, оскільки у своїх абсолютизованих формах набирає рис егоїзму і трансформується в аберацію філософської концепції. Нині філософи продовжують дослідження гедонізму і як морально-етичної доктрини, і як біхевіористичної тактики індивіда на основі наукових розвідок і здобутків попередників й активного залучення психологічних методів аналізу, що має на меті визначити базальні компоненти формування гедоністичних інтенцій у свідомості людини, а також способи їх реалізації в житті.

Водночас гедонізм у межах постмодернізму як морально-філософська доктрина стає літературною стратегією формування масиву художніх текстів посттоталітарної доби, яка має на меті деконструювати та реінтерпретувати усталені соцреалізмом міфи щодо місця людини в соціумі та її єдиного можливого варіанту щасливого життя. Як тематичний компонент літературного мейнстріму гедонізм був деформований соцреалістичним канонам та функціонував як філософська максима, що в системі рецептивної естетики сприймалася універсальним життєвим принципом, нездатним сприяти розвитку цілісної особистості. Однак після розпаду Радянського Союзу гедоністичні орієнтири стали об'єктивним способом репрезентації автором реальності (свідомо чи несвідомо), яка позбавлена унормованого ідеологічного «прийнятне – неприйнятне» й функціонує як автономне ціле, дотичні суб'єкти

якого мають право на численні варіанти формування свого життя та майбутнього, самовираження і пошуки способів одержання фізичної та/або духовної насолоди в категоріях тілесного та/або позатілесного. Імплицитна реалізація біхевіористичних тактик гедоністично орієнтованих особистостей найяскравіше відобразилася у текстах українських письменників-постмодерністів, чиї прозові практики детабуювали низку встановлених соцреалізмом тем і розширили читацьку свідомість, репрезентуючи нові сенси й світоглядні позиції.

## РОЗДІЛ II. ГЕДОНІСТИЧНІ МОДЕЛІ «ТІЛЕСНОСТІ»

### 2.1. Постколоніальне і посттоталітарне розуміння «тілесності»

Одним із принципів реконструкції історії культури є аналіз поступального розвитку тілесних канонів, формування яких зумовило функціонування соціокультурних норм і відповідних тілесних практик упродовж конкретних історичних періодів. Зокрема, І. Кучма пропонує аналіз соціокультурної ситуації через інтерпретацію та розуміння тілесних технік, що М. Фуко означив як вивчення тих форм, через які людина реалізує себе, забуває чи заперечує власну сутність [233, с. 62].

Дослідниця розмежовує поняття «тілесної схеми» й «тілесного образу» та послуговується терміном «тілесний канон», під яким розуміє «соціально-історичний показник, модель, зліпок, обмежений часом і простором існування в певному культурному ареалі, що накладається на сукупність рухливих чуттєво-перцептивних тілесних технік, властивих людині» [109, с. 41]. Так, тілесний канон декодує символи, оскільки репрезентує тіло як сукупність знаків.

У Давній Греції тілесний канон був нерозривно взаємопов'язаний із концептом «душі», яка, на думку Платона, похована в людському тілі. Таку думку філософ висловлює у своєму діалозі «Алківіад». Окрім цього, мислитель вважає тіло малоефективним когнітивним інструментом, адже будь-який емпіричний метод дослідження дійсності душею завершується тілесним обманом. Тіло формує як ідеї, так і думки, однак останні виникають через оманливі показники органів чуття. Платон вбачає завдання філософії в тому, щоб звільнити душу від тіла. Він говорить про духовне начало, розмежовуючи його з тілесно-речовим буттям. Тілесність, таким чином, не протилежна та не протистоїть душі, проте нерівнозначна і не єдина з нею в повному сенсі слова. Тілесність відіграє важливу роль у політичній антропології філософа: тілесні особливості виступають критерієм поділу людей на три касти ідеальної держави – жерців, воїнів і ремісників. Тілесна конституція незмінна, її обумовлює природа, тому вона стає умовою виникнення політичної ієрархії, а також розподілу праці та обов'язків для кожного індивіда [255, с. 491].

Відмінний, більш прагматичний і функціональний підхід до людської тілесності конструював Аристотель, який розумів її як знаряддя душі, своєрідний орган, що необхідний для реалізації емпіричного досвіду. Тіло, на думку філософа, виступає матеріальним субстратом діяльності індивіда, натомість душа є життєдайною силою (ентелехією) [46, с. 20].

Ототожнення відбувається і на рівні функціонування понять «тіло» та «свідомість»: остання здатна існувати лише в межах тіла (Демокрит) та подібна до почуттів, що мають схожу природу з тілесними переживаннями (Енесід). Зокрема, Демокрит, згідно з власною атомістичною концепцією, розглядав душу як об'єкт, що складається з «теплих» атомів. Якщо душа, синонімом якої з точки зору фізіології є дихання, стає холодною, в людині вмирає життя. Давньогрецька рефлексія означає тіло як динамічний, змінний об'єкт, що немає чітких кордонів, трансформується відповідно до середовища комунікації та здатен реалізувати себе в акті сексуального бажання: «Під впливом еросу відбувається злиття тіл з хаотичного стану розділення у нове продуктивне утворення. Загальновідомі космогонічні та антропогонічні уривки з Емпедокла, що подають опис тілесних трансформацій у процесі комунікаційної взаємодії, під якою греки розуміють злиття та взаємообмін розірваних органів» [109, с. 43]. Елліни сформували розуміння краси окремої людини та ретранслявали його в усі сфери мистецтва, маніфестуючи інтуїтивно-перцептивне пізнання тіла та принцип калокагатії.

Раціоналізація тілесного канону відбувається в елліністично-римську добу, за якої стоїки ототожнюють тіло, душу та дух, а також підтримують ідеї антропоцентризму. Людина як першооснова світобудови та головна ціль природи стає головним об'єктом вчень і філософських роздумів епікурейців, які початковою точкою формування людського блага та щастя вбачали тілесні задоволення. Відповідна гедоністична інтенція зумовила зміщення акценту дослідження тілесних практик і посприяла усвідомленню та дослідженню себе як суб'єкта конкретного бажання [109, с. 45].

Деформація тілесного канону та його зведення до поняття «тілесного образу» відбувається в епоху Середньовіччя. У цей час людина усвідомлюється лише як частина розвитку світу та суспільства, завдяки чергуванню поколінь, а сама особистість позбавлена будь-яких індивідуальних рис. Біполярне усвідомлення картини світу каталізує тотожне розуміння тілесності: з одного боку, тіло – храм святого духу, а з іншого – трансгресивний образ, що народжується, помирає, породжує тощо. Такий тілесний образ продукують гротескно-травестійні карнавальні дійства. Як наслідок – тіло набирає всеохопного значення, як і за античних часів [109, с. 45–46].

У XVI–XVII століттях у науковому колі з'являється теорія розуміння тіла як конкретного організму з чіткими межами (Левіафан), а XVIII–XIX століття вже будуть означені розвінчанням тілесності жінки, пов'язаним із професійною діяльністю лікарів та їх метою дослідити будову жіночого тіла. Так, згодом з'являються «воскові Венери» – симулякри жіночих тіл для медичних досліджень. Однак своєрідна регенерація «людських екземплярів» реалізується й тогочасними художніми текстами. Зокрема, готичні романи активно послуговуються вмонтуванням до образної системи твору зомбі-персонажів [109, с. 47].

Реінтерпретація тілесного канону та жіночого тіла характерна для XX століття. У цей період ЗМІ та кіноіндустрія конструюють тіло-фетиш: жінка має бути сексуальною, вміти зваблювати чоловіків та заохочувати їх до вуаеристичної втіхи. Завдяки цьому патріархальні типи «нормальності» продовжують активно функціонувати у соціумі та закладати у підсвідомість жінки ідею надання сенсу власного існування, цінності та краси тіла лише завдяки «чоловічому» погляду. Тобто «образ тіла постає як певна дискурсивна практика, без знання якої неможливе включення в культурну ситуацію» [109, с. 48].

Як бачимо, розвиток та становлення тілесного канону кожної історичної епохи був зумовлений відповідними соціокультурними нормами, морально-етичними цінностями та розмежуванням категорій сакрального й профанного.

Однак аналізуючи поняття «тілесність», вкрай важливо не утотожнювати його з поняттям «тіло».

Відповідну дистинкцію «тіла» й «тілесного» проводить Т. Цветус-Сальхова, яка, зокрема, розмежовує тіло на «внутрішнє» та «зовнішнє» й досліджує розвиток поняття «тілесність» у контексті різних методологічних підходів.

Т. Цветус-Сальхова зазначає, що сучасна філософська рефлексія оприявлює тілесність як особливий тип цілісності людини, що має власний побутовий та просторовий виміри. При цьому тілесність не сприймається як об'єкт чи сума органів, це – особливе новоутворення, «неусвідомлений горизонт людського досвіду, що постійно існує до будь-якого конкретного мислення» [203, с. 11]. Це означає, що завдання сучасної філософії щодо аналізу поняття «тілесність», – дослідити особливості діалектики зовнішнього і внутрішнього рівнів тілесності, окреслити межі людського тіла та тілесності, охарактеризувати принципи свободи й детермінування тілесної організації людини в різних типах культур.

Зауважимо, що нині поняття «тілесність» має поліваріативний спектр визначень та інтерпретацій і визначається як:

- «субстрат людської життєдіяльності, що являє собою багатомірне утворення, яке існує в трьох вимірах: біологічне (природне) тіло, внутрішня тілесність, зовнішня тілесність, і конструюється на їхньому перетині» [125, с. 11–17];
- «наділеність тілом, володіння ним і найрізноманітніші способи його використання; модуси функціонування тіла; «зв'язаність» тілом; «зафіксованість» в тілі» [99, с. 23];
- обширний комплекс характеристик людини, її зовнішніх і внутрішніх, статичних і динамічних, онтологічних і генетичних властивостей [132, с. 37].

Як бачимо, попри часткову відмінність дефініцій поняття «тілесність», спільною основою для них стає аспект дуалізму душі й тіла, тісної кореляції

духовного та фізичного начал в людині. Відсутність єдиного термінологічного поля для означених понять не знівельовує важливість їх розмежування, що виявляється в різних контекстах і філософсько-методологічних підходах.

За онтологічного підходу тіло сприймається як фізичний об'єкт, позбавлений суб'єктивності та чуттєвості, а тілесність – як одухотворене тіло, яке в широкому сенсі є результатом історичного розвитку. Так, тілесність має на меті «висловити культурну, індивідуально-психологічну і смислову складові людського існування» [203, с. 12]. Представниками онтологічного підходу є Т. Буякас, В. Девішвілі та інші.

Оскільки поняття «тілесність» має біполярну природу та сформоване на відповідній опозиції «душа – тіло», то за гносеологічного підходу під тілесністю розуміємо єдиний простір, що дає змогу дослідити природні та психологічні маніфестації людини. Нерозрізнення «внутрішнього» та «зовнішнього» людських начал характерне для представників феноменологічного підходу, які пропонують осмислювати дві категорії тіла: «живе» та «анатомічне», тобто такого, що реалізує себе у фізичному описі. Однак прихильники цього методу стають репрезентантами поліфонічного осмислення феномену тіла і розглядають його як пасивне начало (Е. Гуссерль), універсум та «смыслопороджуючу трансцендентальну форму світу» (М. Мерло-Понті), плоть/надлишок тіла, що має на меті трансформуватися у матерію виконаного бажання (Ж.-П. Сартр), внутрішню динамічність та активність внаслідок мікроскопічних відносин енергій, сил та пульсацій (Ф. Ніцше) [203, с. 13].

Е. Гуссерль був одним із перших філософів, що прагнув дослідити сутність людини в її духотілесній цілісності. Зміщений акцент на аналіз саме концепту «тіло» дав змогу науковцю визначити його, як єдину реальність, якою може володіти особа та використовувати задля особистої самоідентифікації. Тіло та його стани виконують когнітивну функцію відносно усвідомлення та дослідження індивідом зовнішнього простору [148, с. 20].



Зокрема, Е. Гуссерль розрізняє тіло-об'єкт і тіло-суб'єкт – дві сутності, які індивід (спостерігач) усвідомлює одночасно. Так, особа сприймає своє тіло як іншу річ, що стає тілом лише згодом унаслідок локалізації в ньому відчуттів. Торкаючись власної руки, ми можемо сприймати її як фізичний об'єкт з чітко окресленим набором характеристик, проте водночас можемо сприймати її і як суб'єкт, що функціонує в межах кінестетичного сприйняття. Тобто кожна рука по відношенню до іншої буде як зовнішньої річчю (тілом-об'єктом), яка виробляє зовнішній вплив, так і тілом, яке ці дії відчуває (тілом-суб'єктом). Сформовані Е. Гуссерлем діади реалізують себе і в ставленні до зовнішніх об'єктів. З огляду на це філософ робить висновок, що наше фізичне тіло сенситивно розширюється зовні, у зовнішній світ, а зовнішній світ натомість віддзеркалюється в ньому і в такий спосіб розширює наше тіло. Так, Е. Гуссерль вважає, що до поняття «тілесної єдності» належать чотири складові: матеріальне тіло, живе тіло – «плоть», семантичне тіло, тобто тіло сенсу, та тіло як один з елементів культури [241, с. 176].

Цю ідею у свої працях продовжив осмислювати М. Мерло-Понті. Він розділяє «тілесну єдність» на «плоть» як об'єкт матеріального світу і феноменальне тіло як суб'єкт, що сприймає та осмислює реальний світ. Тіло в цій системі є «диференційованою єдністю», що впорядковує спонтанне сприйняття, надаючи йому цілісності. У «Феноменології сприйняття» філософ розглядає тіло як вісь світу, головну умову буття людини в ньому, що відіграє вирішальну роль у формуванні досвіду. Тобто «феноменальне тіло» – це так звана тілесність, що генерує нові смисли та коди. Це не об'єкт, не сукупність органів, а одухотворена, інтенціональна плотть, сукупність буттєвих «чуттєво-сміслових ядер», «система можливих життєвих позицій», «носій метафізичного сенсу». Частина тіла – це елементи, що взаємопов'язують відносини між індивідом і реальним світом [127, с. 349].

Ідеї Е. Гуссерля та М. Мерло-Понті знаходять своє продовження і в екзистенційних розвідках Ж.-П. Сартра, який розглядав тіло вже не лише як комунікативний медіатор між зовнішнім світом та людиною, а як «живу

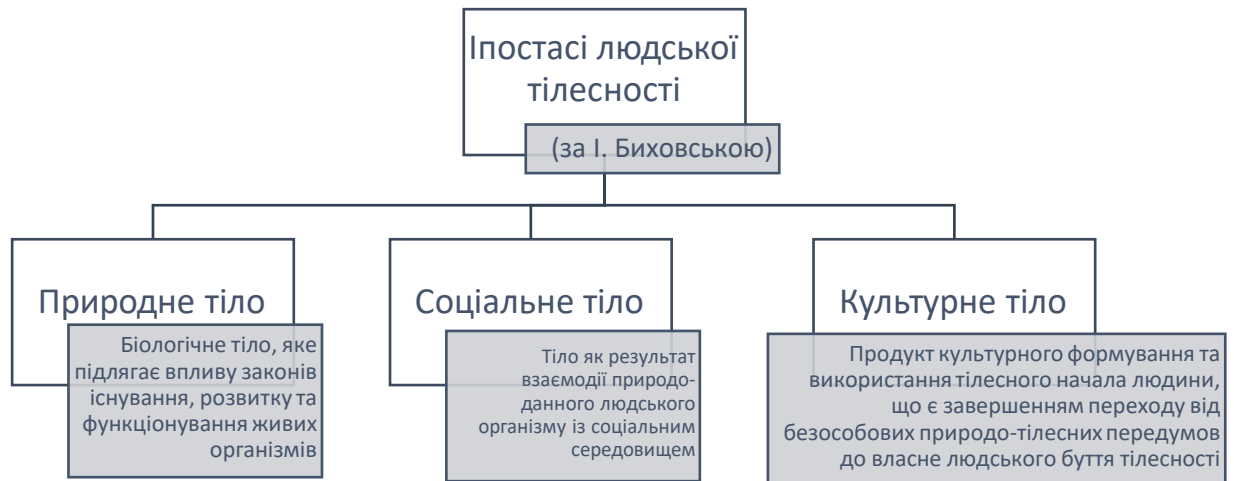
можливість». Так, філософ пропонує тезу, що людина самостійно конструює власну тілесність, вдаючись задля цього до повсякденних практик догляду за тілом і мистецьких практик, у яких головним об'єктом творчого експерієнсу артиста стає тіло. З огляду на це Ж.-П. Сартр критикує соціальні інститути, що обмежують свободу особистості та стають першопричиною конфлікту індивідуальності з соціумом. Для мислителя тіло «...не випадковий додаток до моєї душі, а навпаки, перманентна структура мого буття і перманентна умова можливості моєї свідомості як свідомості про світ і як трансцендентного проекту до мого майбутнього» [167, с. 464].

Натомість першим, хто заперечив пасивне начало людського тіла, запропоноване Е. Гуссерлем, став Ф. Ніцше: «Я тільки плоть і ніщо інше, а душа – просто слово для означення чогось у плоті. Плоть – це великий розум, множинність з однією суттю, війна і мир, отара і пастир» [135]. На думку філософа, саме організм зумовлює прагнення індивіда до виживання і відповідно до влади над іншими видами. У той же час Ф. Ніцше наділяє образ тіла концептами власного світосприйняття і говорить про те, що поняття «душа» і «дух» були винайдені, щоб зневажати тіло, «щоб зробити його хворим – «святим», щоб всьому, що в житті заслуговує на серйозне ставлення, питанням харчування, житла, духовної дієти, догляду за хворими, гігієни, клімату, протиставити жахливу легковажність!» [253].

Розуміючи тіло як єдиний атрибут реальності, спосіб її відображення, Ф. Ніцше тим самим робить його єдиним дієвим способом комунікації як зі світом, так й іншими людьми. У цьому ракурсі розмова двох – це не зустріч умів, а зустріч тіл, наповнених емоціями та прагненням до влади. При цьому тіло розглядається не стільки як біологічна даність, скільки символічно, як жест, як спосіб репрезентації людиною себе світу за допомогою всього її життя та діяльності.

Т. Цветус-Сальхова акцентує увагу на відмінному прогресивному аналізі поняття «тілесності» представниками соціокультурного методу, які розглядають його як продукт розвитку культури. Так, тіло – не лише фізичний

об'єкт чи біологічний феномен, а явище, що набуло нових характеристик і проявів унаслідок його входження в соціальний простір і впливу відповідних культурних і соціальних норм. Зокрема, І. Биховська виокремлює три типи тілесності [32, с. 464–465].



Натомість представники культурного-історичного методу акцентують увагу на тому, що різні стадії розвитку суспільства означені специфічними для цього етапу ідеями, образами й еталонами тілесності, які відображають культуру самої епохи, цінність людського тіла та його взаємодії з розумом. Однак З. Фройд, аналізуючи фізіологію як домінуючу природничо-науково репрезентацію тіла, наголошує на її «соціальній сконструйованості», в основі якої – історично мінливий контекст виробництва і споживання. Окрім цього, психоаналітик вивів концепцію подвійності соматичного буття: в людині є функціональне тіло – природне, й одночасно сексуальне – культурне. Сексуальний тілесний вимір виходить за межі задоволення природних потреб і програми продовження роду. Сексуальне начало має справу з уявою людини, яка тією чи іншою мірою піддається цензурі свідомістю, що створює напругу між схильністю задовольнити заборонене бажання і прагненням його придушити [197, с. 515].

Тіло, а відповідно й тілесність, також можна розглядати і як системи символів й знаків. Зокрема, К. Юнг дійшов висновку, що людська тілесність охоплює архетипи людського несвідомого, власне «Я», а також «Я Іншого». З огляду на це нині набувають популярності дослідження невербальної

комунікації («body language»), оскільки саме тілесна експресія дає змогу відрізнити між собою зовнішню та внутрішню мову тіла [213, с. 16].

К. Юнг розширив уявлення про людське тіло, стверджуючи, що тіло людини, крім сфери природи і суспільства, глибоко занурене в символічне середовище. Його ментальне та фізичне здоров'я залежить від образної системи, що створює образи для уяви. У людському тілі одночасно співіснують бажання і бачити, і руйнувати. На наукові дослідження К. Юнга вплинули й ідеї Ніцше. Саме тому психоаналітик через вчення про архетипи дійшов висновку, що людина прагне не лише задоволення. Воля до життя потребує різностороннього досвіду, а тілесне та духовне життя – позбавлені скромності, через що й стають тільки більш здоровими [214].

Період 1920-1930-х років ХХ століття ознаменувався ідеєю еротизованої тілесності, що запропонував Ж. Батай. Для творчого доробку філософа еротизм стає однією із ключових епістем і гносеологічних матриць, адже саме ця репродуктивна активність тісно пов'язана з питанням походження людини. На думку французького мислителя, основою еротизму є складний взаємозв'язок між людиною та її бажаннями, який розривають культурні заборони. Унаслідок цього і формується комплекс релігійних, естетичних, соціальних феноменів і практик.

Філософ стверджує, що найефективнішим способом активізувати тілесні потяги є заборона. Зокрема, заборона на сексуальне життя лише навпаки зумовлює оборотний процес і прагнення задовольнити це бажання. Однак реалізація цього бажання можлива в разі проходження окремих етапів різноманітних практик, серед яких вагоме місце посідає шлюб. Мислитель акцентує увагу на тому, що попри елементи корисні мотиви, притаманні людям, вихідною точкою шлюбу була не економічна вигода, а саме можливість подолати одне із багатьох, установлених суспільством табу [16, с. 73].

Ж. Батай започатковує власний науковий напрям – гетерологію – «науку про інше», що послуговується вже не раціональними категоріями як академічна філософія, а натомість пропонує альтернативний погляд щодо людського

існування. Аналізуючи наукові розвідки філософа, спостерігаємо, що у гетерології Ж. Батая людина постає як приречена на смерть істота. Тому уявлення про людську тілесність першочергово пов'язані з ідеєю внутрішнього досвіду, що репрезентує собою рух на «край можливого», і в якому постає смерть. Усвідомлення особою смерті зумовлює появу еротичних почуттів, в яких одночасно корелюють розуміння утвердження життя та визнання смерті, що і становить смислове ядро еротизму.

Ж. Батай наголошує на біполярній природі еротизму, в основі якого – концепти заперечення та повернення. Так, повернутися до природного начала особа здатна лише за допомогою трансгресії, тобто перехідної межі між можливим та неможливим. Сенс існування людини, на думку Ж. Батая, якраз і полягає в тому, що вона власноруч створює межу своєї активності та самотійно її долає [221, с. 171].

Постколоніальне розуміння «тілесності» другої половини ХХ століття зумовлене становленням та розвитком постмодернізму, що виходить за межі узвичаєного світоглядно-мистецького напрямку, формуючи «філософію нової тілесності». Зокрема, Я. Потапенко, акцентуючи увагу на важливості концепту «тілесності» для постмодерністів як фундаментальної категорії пізнання, наголошує на тому, що «тілоцентризм» означеної епохи не став радикальним запереченням «логоцентризму», а став варіантом адаптації до нових соціально-економічних та культурно-історичних умов. Постмодерністи використовують знання та висновки свої попередників і «пов'язали свідомість з тілесністю, висунувши тезу про інтенціональність свідомості в якості бажання, спрямованого назовні» [148, с. 22].

Український філософ В. Кремень також наголошує на процесі становлення тілоцентризму в постмодерній культурі: «У постмодернізмі було зроблено наступний крок у напрямку зміни смислоутворювального центру сучасної культури як переходу від Слова до Тіла, від інтелектуальності і духовності до тілесності, від вербальності до наочного образу, від раціональності до «нової архаїки», коли в центрі ментальності і дискурсу

опиняється тіло, плоть. Слово втрачає своє значення домінанти, його місце займає Тіло, культура перестає бути логоцентричною і виявляється тілоцентричною» [101, с. 386].

З погляду постмодерної парадигми тіло визначається як один із домінуючих елементів комунікації, а тілесність – як «сфера розгортання соціальних і дискурсивних кодів, як феномен семіотично артикульований і орієнтований текстуально» [148, с. 22]. Це зумовлює заміну дуалізму духу й тіла на «зрощування тіла з духом» та «текстуальне тіло», концепцію якого в середині 1960-х років запропонував Р. Барт. Так, один із теоретиків постструктуралізму розглядав «тілесність» як різновид письма або тексту, а «текстуальність» як різновид тілесності, адже і тіло, і текст тісно пов'язані з феноменами бажання та задоволення.

Р. Барт вважає, що якщо текст зітканий із безлічі точок-смислів і копіює структуру побудови тіла людини, то читання тексту стає для неї новим досвідом, елементом пізнання, за якого виникає можливість фактично та символічно співвіднести ці точки з реальною дійсністю. Учений вважає, що тіло тексту володіє тими самими чуттєво-психічними характеристиками, що й тіло людини. Наприклад, в разі опису стану любовної рани можна припустити, що лінгвістичне тіло постійно переходить у фізичне, а саме приймає на себе життєві удари, щоб у такий спосіб захистити від болю фізичне тіло людини та зберегти його спокій [14, с. 201].

Принцип семіотизації тілесності в добу постмодернізму відрізнявся своїми якісними характеристиками на відміну від попередніх епох. Вона стає більш відкритою та набирає властивості множинності сенсу. Якщо раніше тілесність мала знаковий характер, зумовлений чіткістю структури та приписів, то нині вона трансформувалась у механічне поєднання різнорідних стильових елементів, якому внаслідок руйнування кордонів притаманна загальнодоступність. Самоусвідомлення людиною суті своєї тілесності стає базальним компонентом життєвих процесів, пов'язаних із самооцінкою та прийняттям важливих рішень. Аналізуючи процеси семіотизації тілесності,

Я. Потапенко наголошує: «Переведення проблематики тілесності в семіотико-комунікативне русло призводить до віднесення цього феномена в розряд симулякрів, у той час як первинний сенс концептуалізації тілесності в постмодерному дискурсі полягав у зворотному – спробі відшукати «чисту реальність», справжню й вільну від будь-яких політико-соціальних чи естетично-стильових нашарувань» [149, с. 139].

Культура споживацтва, що виникає у другій половині ХХ століття формує образ «людини із мас», що є лише одним із елементів для функціонування «великого механізму»: чи то держави, чи то суспільства. У цей період так звана «масовість» захоплює й ринок товарів і послуг, які безпосередньо беруть участь у формуванні зовнішнього образу людини. Це явище Ж. Бодріяр назвав «симулятивним простором тілесності», що означений серійністю, тобто переходом від обмеженого числа знаків до їх масового поширення залежно від попиту [23].

У своїй роботі «Суспільство споживання» Ж. Бодріяр розмірковує про те, як формується нова етика ставлення до тіла, в основі якої – нарцистична прихильність до нього, яким економічним та ідеологічним змістом володіє культ людського тіла і чому перетворення тіла в товар веде нас до ще більшого відчуження від самих себе, ніж навіть його експлуатація в якості робочої сили: «Споживач отримує обов'язок насолоджуватися, він стає підприємством з насолоди та задоволення. Він ніби зобов'язаний бути щасливим, закоханим, тим, хто розхвалює і кого розхваляють, хто спокушає і кого спокушають, хто бере участь, ейфорійним і динамічним. Це принцип максимізації існування через множення контактів, відносин, через інтенсивне вживання знаків, об'єктів, через систематичне використання всіх можливостей насолоди» [222, с. 112].

Окрім цього, Ж. Бодріяр пропонує чотири моделі тіла, які функціонують у сучасному світі. Перша – «труп» – притаманна сфері медицини, працівники якої сприймають мертву плоть як базову форму тіла. У межах релігійного типу свідомості філософ виокремлює другу модель тіла – «звір». В основі цього

опорного поняття лежать закладені природою тваринні інстинкти та бажання. Однак саме тіло являє собою не лише звичайну плоть, а об'єкт, що здатний воскреснути після смерті. Натомість в системі політичної економії одна з одною функціонують ще дві моделі тіла – «робот» і «манекен». І якщо перша репрезентує тіло й надає йому смислового значення лише в якості робочої сили та раціональної продуктивності, то для другої характерною є риса виробництва знакової цінності. Так, сексуальність виходить за межі існування механізму здійснення мрії, стає окремою моделлю [24, с. 119].

Сексуальність («звільнену сексуальність») Ж. Бодріяр розглядає як кодований обмін знаками, що збирає сексуальні значення. Консюмеризм і мода заперечують тіло як реальну плоть, оперуючи установками тіла як знака. Тобто тіло в процесі комерційного обміну трансформується в позицію знакової вартості з її абстрактними якостями – краса, спортивність, зовнішній вигляд. Подібні речі, які елементарно продаються і купуються, піддаються ефективному управлінню та оптимальному контролю. Окрім цього, наше символічне ставлення до себе, до нашої «інакшості», змінюється, тому що власні недоліки можливо виправити або видалити за допомогою хірургічних втручань. Філософ наголошує, що людям постмодерної доби властивий перехід до пуританської етики сучасного гедонізму. Якщо в минулому експресія тілесних бажань була «критикою сакрального <...> боротьбою за людство проти Бога», то нині «культ тіла не перебуває в протиріччі з культом душі», а навпаки, є прямим спадкоємцем культу душі та виконує ідеологічні функції [222, с. 212–213].

Аналізуючи праці філософа, Я. Потапенко робить висновок, що для Ж. Бодріяра, який досліджував проблематику тілесності у вимірі споживацького пізньокапіталістичного суспільства, тіло людини поставало «найпрекраснішим об'єктом споживання» й не так живим, як семіотично маркованим простором, «колонізованим» гігієнічними, дієтичними, іміджевими та багатьма іншими дискурсами» [148, с. 23].



Відхід від феноменологічної архаїки в трактуванні концепту «тілесності» знаходимо у роботах Ж. Дельоза. Власне інтерпретація самого поняття утверджує перехід від когнітивізму, семіотики та структуралізму до постмодерної філософії. Нова модель реальності проголошує тілом все: «Тіло може бути яким завгодно; це може бути якась тварина, тіло звуків, душі або ідеї; воно може бути лінгвістичним тілом, соціальним тілом, певною колективністю» [245]. Це означає, що унікального живого тіла з його специфічною ідентичністю не існує, натомість воно ототожнюється з будь-якою, навіть неживою, реальністю та стає симулякром.

Окрім цього, Ж. Дельоз у свої спільних з Ф. Гваттарі працях «Анти-Едіп. Капіталізм і шизофренія» (1972), «Кафка» (1975), «Тисяча поверхонь» (1980) активно послуговується терміном «тіло без органів». Цей термін філософ запозичив із радіопостановки французького письменника та драматурга А. Арто «Покінчити з Божим судом» (1947). Однак Ж. Дельоз пропонує нову інтерпретацію цього поняття, надаючи йому постмодерної інтенціональності.

Як актор, художник та естет А. Арто декларував одухотвореність та природність тіла, його екстатичність, сомнамбулізм. Зокрема, письменник вважав, що під час танцю рухатися має все тіло, а не лише ноги. Відповідна схематична ідея екстраполюється й на інші сфери діяльності індивіда: людина, що займається сексом, залучає до процесу не тільки статевий орган, а все тіло. Так, А. Арто висловлював думку про те, що «справжні люди» взагалі не мають статевих органів. Естетичним ідеалом тіла слугує саме злиття та єдність органів з самою фізичною оболонкою, тобто тілом [8, с. 46]. Саме такий тілесний образ втілює тональність, характерну для витоків людської культури, що дійшла до нас переважно в зразках східних бойових мистецтв і духовних практик.

Прямо протилежним до інтенції А. Арто є постмодерне розуміння поняття «тіла без органів», за якого побутує гіпотеза, що органи відриваються від цілого. Вони зменшуються, заперечуються, ліквідуються, особа більше не згадує про них. Через це тіло втрачає свою знаковість та функціональність, стає «порожнім», «без властивостей». Загалом його можна охарактеризувати, як

біосубстратне втілення соціального феномена «людини без властивостей», що так активно культивується з початку ХХІ століття завдяки віртуалізації. Зокрема, під час комунікації в соцмережах ми не володіємо одразу інформацією про вік, національність чи стан фізичних органів людини, тобто ми залишаємось «кимось», хто не володіє жодними властивостями. Відбувається лише процес обміну чистими думками. У той же час комп'ютерні програми, які забезпечують процес комунікації та самопрезентації, складаються з поєднань порожніх знаків. Корелятивно їм виникають і протилежні порожні тіла. Як наслідок, цілісний тілесний образ людини, що функціонує як живий організм перетворюється в частину людини – посторганізм.

Досліджує постмодерне явище «тіла без органів» і українська дослідниця С. Куцепал, яка говорить, що його «... не можна вважати протилежним частковим органам – об'єктам, бо воно насправді продуковане як ціле, але ціле поряд з частинами, яке не об'єднує і не тоталізує їх, а додається до них нова частина, що є реально відзначеною. Часткові органи та тіло без органів становлять собою єдину та само тотожну множинність, тобто співвідношення між тілом без органів та частковими об'єктами подібне до співвідношення між субстанцією та атрибутами» [107, с. 242].

Інакше розуміння тілесності пропонує М. Фуко, чия концепція пов'язана з ідеєю відчуження сучасної людини від свого тіла. Першоджерело такої поведінкової тактики філософ вбачає у суспільно-політичному житті населення епохи Нового часу, за якого нова влада впроваджує ідеї нормативності. Зокрема, відмова від публічної кари зумовила переосмислення ставлення до тіла, яке потрібно не знищувати, а змінити та перевиховати. Ідея норми обумовлює відносини між тілом і душею, зокрема, влада не має можливості безпосередньо впливати на тіло, а тому відшуковує посередника, яким стає душа, котра представляє собою корелят тіла, так званого штучно створеного двійника [199, с. 97].

У добу Нового часу влада конструює діаду «нормативна – маргінальна тілесність». Ідеї норми і патології створюють штучну оптичну сітку розгляду

тілесності, що своєю чергою звужує різноманітність людських тіл до загальноновизначених соціальних форм. Влада означеного періоду формує розуміння «тілесності» завдяки встановленню меж дозволеного та контролю буденного життя індивідів, зокрема і в інтимній сфері. Цей концепт автоматично формує вираз «недозволений відступ за межі» та поняття «маргінального тіла», яке і стає основою створення нового типу тілесності. М. Фуко говорить про несумісність природи і бажань тіла разом із жорсткими суспільними нормами. Властива для образу «маргінального тіла» тілесність імпліцитно містить в собі компоненти аморального, девіантного, патологічного ставлення людей до тіла, до бажань плоті. Це і є причиною відмови індивіда від власної сексуальності, тобто відчуження тіла від свідомості його носія [199, с. 217].

М. Фуко шукає спосіб привласнення людиною тілесності назад і вважає, що справжнє («живе») тіло можна повернути лише за допомогою реконструкції та освоєння спеціальних тілесних практики, так званих «технік себе». Останні дають змогу індивіду формувати індивідуальне тіло і сягають своїх першоджерел ще з часів античної та середньовічної культур. Однак в означені періоди в основі формування гармонійної тілесності був закладений символічний зв'язок індивідуального та колективного тіла як одиничного і загального. Таке розуміння «тілесності» характерне для символічного типу свідомості, яка своєю чергою не здатна функціонувати в добу постмодернізму. Тобто такий спосіб повернення гармонійної тілесності залишається актуальним для суспільства, що зберігає символічний вимір, наприклад, для релігійного [199, с. 262].

Думку щодо відчуження людини доби постмодернізму від власного тіла підтримує Ж.-Л. Нансі. Зокрема, філософ констатує, що це явище характерне для культури Заходу та розглядає його функціонування на різних рівнях суспільства. На індивідуальному рівні відчуження від свого тіла реалізує себе у спорадичності усвідомлення власної фізичної оболонки та відсутності інакшого досвіду. На рівні соціальних інститутів людське тіло стає ефективним

механізмом реалізації суспільних відносин, а на інтелектуальному рівні – протилежністю ментальному початку, перешкодою в пізнавальних процесах.

Так, тогочасна європейська свідомість створила образ тіла таким, що постає чужим, іншим: «"Тіло", з усією непохитністю стало назвою Чужого, – ось яку думку ми довели до кінця. Я говорю це без іронії, не принижуючи Заходу. Швидше, я боюся недооцінити крайності цього мислення, силу відторгнення, в ньому закладену, і необхідність його подолати» [251, с. 8].

Ж.-Л. Нансі аналізує концепт «тіло» в межах феноменологічної методики, зокрема взявши за основу вирішення суперечки про первинність сутності та власне існування. Так, філософ вважає, що людина та її тіло позбавлені суті: це образи, що перебувають у перманентній динаміці. Зокрема, ця ідея співвідноситься і з розумінням тілесності, що не має сталої точки відліку, натомість зазнає постійної трансформації. Для розбудови власної гіпотези Ж.-Л. Нансі формує концепт, що стане основоположним для усвідомлення процесів проєктування тілесності – «показ» та його варіації, зокрема, «бути показаним». Філософ стверджує, що тіло формується лише в разі дотику тіл та одержанні відповідного відчуття. Це означає, що справжнє живе тіло існує та сприймається лише під час тактильної комунікації [251, с. 124].

Постмодерний перехід від логоцентризму до тілоцентризму зумовив зрушення у сприйнятті особою інших людей, її оточення. Адже тепер увага перш за все зосереджується не на морально-етичних, світоглядних принципах людини, не на її внутрішньому світі та інтелектуальних здібностях, а на зовнішності. Зокрема, О. Муха відзначає, що «незважаючи на самовідданий інтерес до всього тілесного, людина західної цивілізації кінця ХХ ст. так і не опанувала його цілісності, тож із властивою їй «частковою раціональністю» й релятивізмом обирає один із доступних їй форматів у ставленні до власного тіла. Нав'язливе піднесення тілесної краси і сексуальності, причому, сексуальності поза моральними нормами, культ юності, нестримне споживання, лихоманка-прагнення скуштувати всіх насолод, обоження спортсменів і на вершині всього – всемогутній бог грошей – усе це називають безумовними

фактами суспільства, де тілесні цінності випереджають чи заступають цінності духу» [133, с. 62].

На цій ідеї наголошував, зокрема, і Ж. Дерріда, який «проголосив класичний європейський раціоналізм агресивно-імперіалістичним, маскулінно-шовіністичним, сексуально забарвленим і девіантно-стурбованим, непристойно-порнографічним «фаллоцентризмом»: пізнати реальність – значить насильно заволодіти нею, оголити («роздягти») істину – еротичні алюзії-паралелі цілком очевидні. Логіка вказаного підходу продукує висновок: слово (логос) – «корінь зла» в сучасному світі, порятунком від якого може слугувати лише тіло (плоть), наділене власною, проте ще не освоєною мудрістю й глибиною» [149, с. 137]. Загалом Ж. Дерріда означає тілесність як штучну, шизоїдну матерію. Філософ не лише заперечує принципи структурності в свідомості людини, а, навпаки, означає останню як явище деструктивне та катастрофічне.

Нині тілесність є актуальним об'єктом досліджень і представників українських постколоніальних студій. Зокрема, літературознавці, окреслюючи характерні особливості постколоніального роману, означеного генераційною травмою, говорить про формування та становлення деколонізованої, протилежної західній свідомості естетиці, – естезису. Механізм згаданого супротиву відбувається внаслідок реекзистенції, що утверджується за допомогою смаків, чуттєвості, естетичних і тілесних практик містичного та ірреального спрямування. Так, дослідники вважають, що «естезис є формою деколонізації чуття» [54, с. 40].

Саме на теоретичних засадах функціонування естезису українські науковці проаналізували спосіб інтерпретації роману О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу» дослідницею М. Глостановою та вказали на ігнорування останньою нової концепції сексуалізованої тілесності, про яку свідчить назва твору, а також нової мовної концепції та чуттєвості: «В інтерпретації Глостанової, де ці аспекти проігноровані, з одного боку, різко відкидається сама можливість зіставлення дискурсів про тоталітаризм і про

колоніалізм, а з іншого боку, критична оцінка імпліцитно слугує знаряддям колоніалізації знання, яку дослідниця сама ж і заперечує» [54, с. 42–43].

Способи тілесного світовідчуття п'ятьма поколіннями представників української поезії другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя аналізує Н. Лебединцева, яка виокремлює декілька типів репрезентованих у творчості поетів мотивів тіл, а саме:

- для шістдесятників – тіло підпорядковується громадянським настановам («тіло-жертва»);
- для поетів Київської школи – тіло є базисом екзистенції індивіда («тіло-світ як синергетична цілісність»);
- для вісімдесятників – тіло піддається карнавалізації та має на меті боротьбу проти стереотипів у соціумі («тіло-бунт»);
- для поетів 1990-х років – тіло є розчленованим та неспроможним («тіло-симулякр»);
- для поетів «нульового покоління» – тіло є інформативним і перцептивним [111, с. 269–270].

У своїй науковій розвідці дослідниця робить висновок, що тілесний модус є одним із найвагоміших чинників світоглядних трансформацій у текстах українських літературних генерацій.

Натомість сучасні дослідження представників постколоніальних студій свідчать про єдиновекторність розвитку наукової думки, за якої наслідки постколоніальних і посттоталітарних процесів, кодовані концептами «травми» та «тіні минулого», автоматично екстраполюються на нове покоління митців. Водночас усталений спосіб аналізу художніх текстів з точки зору причинно-наслідкових зв'язків особливостей кореляції суспільно-політичного устрою, ідеології та їх відображення, інтерпретації чи трансформації в літературі унеможливорює пошук протилежних явищ, поведінкових тактик, способів ретрансляції інших філософських і морально-етичних доктрин у межах української постмодерної прози. З огляду на це вважаємо перспективним дослідити модель «тілесності» в межах функціонування у художніх творах

гедоністичних інтенцій і маркерів, аби уникнути становлення патологічного негативного культурно-історичного уявлення та досвіду в свідомості українського суспільства.

Отже, аналіз формування та становлення філософських уявлень про людську тілесність свідчить про ідею її нерозривності з духовним началом індивіда. Саме завдяки філософії виникають категорії внутрішнього та зовнішнього буття людини, що зумовлює свідоме сприйняття людиною своєї тілесності як аксіологічної одиниці.

Найяскравіше тілоцентризм репрезентує себе в постколоніальну добу, яка означена розвитком постмодерного мислення. Інтерес до тіла, що виникає в цей час каталізує появу низки тілесно орієнтованих практик, які пов'язані не лише з новим сексуальним досвідом, а й новим типом тіла – віртуальне, тіло без органів тощо.

Філософія постмодернізму запропонувала осмислити концепт тілесності як «філософію нової тілесності», яку науковці реінтерпретують в межах семіотизації та раціоналізаторства. Так, тілесність уподібнюється до дискурсивних явищ та набирає ознак кодової системи. Окрім цього, введення у науковий обіг терміна «тілесність» дає можливість глибше аналізувати не лише сексуальні прояви людського тіла, а й інші феномени емоційного та екзистенційного досвідів.

У соціальному контексті тіло та тілесність стають рушійними механізмами розвитку когнітивних навичок, усвідомлення реалій, ефективної комунікації, переорієнтації моральних цінностей та формування естетичної культури. Саме завдяки тілесним практикам індивід обирає та виконує певну соціальну роль, самостійно керує своїми рішеннями, втілює у життя власні ідеї, досліджує структуру своєї особистості та визначає, що робить його щасливим, дарує насолоду та приносить щастя. Так, індивід стає деміургом свого існування, що позбавлене стигматизації та жорсткої зовнішньої унормованості.

## 2.2. Традиційні та нові гедоністичні виміри «тілесності» у художніх текстах XXI століття

Дослідження проблеми тілесності в посткласичний період філософії стало відображенням трансформації соціального устрою, що функціонувало під дією трьох доміантних чинників: бюрократизму, сцієнтизму та технократизму. Перший має на меті піддати максимальному контролю будь-яку реалізацію людської тілесності, через що популярності набувають спеціалізовані методи обробки та збору інформації на кшталт обліку, статистичних даних, планування, моніторингу тощо. Зі свого боку сцієнтизм піддає сумнівам позанаукові форми усвідомлення та сприйняття людської тілесності. Так, представники галузі охорони здоров'я досі послуговуються репрезентацією людської тілесності лише завдяки дослідженню конкретно окреслених фізіологічних і медичних аспектів. У той час як філософи порушують питання не стільки, як функціонує живе тіло, скільки чим воно є за своєю природою. Це дає змогу останнім інтерпретувати властивості та характерні особливості людського тіла поза межами канону та усталеної наукової думки, відкриваючи нові ймовірні прояви та можливості [182, с. 12].

Концептуальна зміна усвідомлення тілесності відбувається у XX столітті, коли тіло починає розумітися як продукт культури. Так, розпочинає актуалізуватися думка про усвідомлення тіла як специфічного культурного продукту, а отже, й про відповідну потребу осмислення тілесного в людині та механізми культурного продукування тілесності. Зокрема, вагомий внесок у розвиток онтології людської тілесності пов'язаний із введенням у науковий обіг результатів праць і досліджень А. Бергсона (французького філософа, який запропонував розмежовувати тілесний і духовний види пам'яті: «пам'ять тіла» залежить від стану нервової системи індивіда, проте «пам'ять духу» – ні) [224, с. 132; 207], а також групою німецьких філософів і соціологів, що:

- розробили біологічну модель поведінки людини (А. Гелен) [235];
- створили програму філософського пізнання людини та визначили, що філософська антропологія – це наука про метафізичне походження



людини, її психічну, духовну та фізичну складові, потенції, що стимулюють індивіда до руху (М. Шеллер) [259];

- досліджували у контексті «герменевтики тілесності» емоції та почуття людини, що приховані об'єктиваціями, не через несвідомі форми передачі внутрішнього стану індивіда (жестикуляція, комунікативний тощо), а через форми виразності, що свідчать про мимовільне переживання – міміка, сміх, плач (Г. Плеснер) [256].

Натомість на початку ХХІ століття теоретичний аналіз проблеми дослідження тілесності зосередився на проєкті управління та самоуправління нею. У цей час наукового переосмислення зазнали питання щодо сприйняття тілесності як сфери особистісного буття, змісту та форми індивідуального тілесного досвіду, характеру усвідомлення тілесності інших людей, принципів формування ставлення до власного тіла, намірів людини зберегти чи, навпаки, трансформувати власну тілесність [182, с. 12].

Компаративний аналіз традиційного й сучасного розуміння людської тілесності на філософському та повсякденному рівнях усвідомлення, дає нині змогу вченим зробити висновки, що одним із найважливіших завдань, які має розв'язати новітня філософська думка, є спроба допомогти людині осмислити власне тіло, зрозуміти його і виробити стратегію й тактику повсякденної тілесності [182, с. 15]. З огляду на це, вважаємо логічним досліджувати тіло й тілесність не лише як особисті проєкти людини, її базу соціального буття, а й як об'єкт можливого одержання задоволення, що в силу розвитку соціально-політичного, культурного й технологічного вимірів змінює свою природу. Задля цього необхідно проаналізувати генезу «принципу задоволення», здійснити його інтерпретацію та виокремити критерії визначення тілесних задоволень.

З. Самчук, аналізуючи дихотомію принципів задоволення та реалізму крізь призму загальнотеоретичних здобутків, наголошує на тому, що означене явище найчастіше закономірно асоціюється з психологією: «Зокрема, соціальні психологи аргументовано стверджують, що життєдіяльність кожної людини

розгортається в силовому полі двох взаємопоборюючих принципів – задоволення та реалізму» [166, с. 62].

Принцип реалізму стає в свідомості людини каталізатором послідовного пошуку раціональних чинників і ризиків, які детермінують «причинно-наслідкові зв'язки й саму логіку процесів, що відбуваються як на індивідуальному, так і надіндивідуальному рівні» [166, с. 62]. Водночас життєві реалії характеризуються потенційними негативними протиріччями, внаслідок яких можуть виникати неврози й фрустрації. Саме тому індивід свідомо чи несвідомо прагне ескапувати від проблем до зони комфорту, базальним компонентом якої є гедоністичне начало.

На думку З. Самчука, попри протистояння принципу задоволення й принципу реалізму, обидва екзистенційні підходи тяжіють до співіснування, яке є «атрибутивною ознакою не лише індивідуального, а й будь-якого надіндивідуального рівня масштабування – корпоративного, гендерного, вікового, етнонаціонального, суспільно-політичного, культурно-цивілізаційного і навіть глобального» [166, с. 63].

Філософсько-антропологічний аспект здатності до задоволення досліджує С. Рассадіна. Науковиця вважає, що людська здатність відчувати задоволення глибоко вкорінена в її біологічній природі: насолода смаками, запахами, рухом, любовною близькістю базується на підставі функціонування окремих природніх механізмів, принципи роботи яких можна відобразити за допомогою відомих біохімічних формул. У той же час принцип задоволення не можна ототожнювати з набутим та очевидним досвідом задоволення ряду об'єктивних потреб, оскільки культурно-історичний розвиток суспільства означений також і цілеспрямованою інтенсифікацією гедоністичних практик [156, с. 213].

Аналіз формування та становлення гедонізму як морально-етичної доктрини дає підстави дослідниці говорити про те, що кожна епоха самостійно продукувала власну «гедоністичну парадигму», в межах якої отримала стимул для розвитку окремих стратегій задоволення, що в свою чергу відповідали сформованим моделям соціокультурної ідентифікації. А от сучасна цивілізація

конструює ілюзію абсолютної відкритості суб'єкта культури поліваріативним практикам насолоди. Подібна тактика сформована від впливом рекламного дискурсу реклами, що експлуатує християнську ідеологему спокуси з її плотськими втіхами. Проте, як зазначає С. Рассадіна, цей дискурс не належить до розряду антропологічних універсалій, а лише становить собою окремих випадок культурної ідеології [156, с. 213]. Натомість щодо сучасної гедоністичної моделі дослідниця вважає, що вона має на меті «мультиплікацію практик задоволення і диверсифікацію гедоністичних стратегій. При цьому, <...>, активно експлуатується образ безмежної безлічі потенційно бажаних об'єктів. Однак звернення до минулого культури показує, що на всіх етапах історії «турбота про задоволення» передбачала необхідність розрізнення прийнятних і неприйнятних практик на підставі того, хто розглядається в якості суб'єкта насолоди» [156, с. 214].

Масова культура, витоки якої сягають ХХ століття, успадкувала принцип задоволення від європейської цивілізації Нового часу та лише частково трансформувала ключові ідеї. В основі функціонування практик одержання задоволень – уявлення про безмежність бажань, яке пов'язане з ідеєю екзистенціальної нерелевантності тілесного досвіду. У той же час саме сучасна цивілізація надала гедоністичним інтенціям значень культурних імперативів та визначила потребу в створенні нової герменевтики суб'єкта насолоди: «Там, де антична думка бачила загрозу пересичення, сучасна культура бачить безодню безглуздості, яка все розростається в міру інтенсифікації практик задоволень. Дискурс реклами, заснований на презумпції колективного бажання, лише загострює відчуття відсутності символічного Іншого, що гарантує глибину переживання і безперервність індивідуального буття. Відповідно, для того щоб подолати зростаючу ентропію екзистенціального сенсу, сучасній людині необхідно звільнитися від «насилства коду» і реактивувати смисловий потенціал тілесної інтерсуб'єктивності» [156, с. 219]. З огляду на це, щоб повернути практикам задоволення статус «практик себе», репрезентанти сучасного суспільства, що позбавлені культурних заборон і табу, шукають нові

чи переосмислюють вже набуті досвідом способи одержання насолоди, що своїми витокami сягають минулих тисячоліть.

Зокрема, згадки про поділ задоволень на тілесні та духовні (позатілесні) знаходимо ще у праці преподобного Іоанна Дамаскина «Точний виклад православної віри». У главі XIII «Про задоволення» систематизатор християнського вчення говорить про те, що тілесними задоволеннями є ті, в яких беруть участь і душа, і тіло. Їх можна задовольнити за допомогою їжі, кохання тощо. Задоволень же, властивих одному тілу, в природі не існує. Окрім цього, Іоан Дамаскин класифікує задоволення на справжні, істинні та помилкові. Ті, які належать одному розуму, виникають під час пізнавальних процесів і спостереження; ті ж задоволення, в яких бере участь тіло, мають бути побудовані на почуттях. З-поміж останніх є природні та водночас життєво необхідні; інші – природні, але позбавлені властивості необхідності; треті – ні необхідні, ні природні (пияцтво, хтивість, пересичення): «Ці задоволення не сприяють ні збереженню нашого життя, ні спадкоємству роду і навіть навпаки – шкодять. Тому той, хто живе в згоді з волею Божою, повинен шукати задоволень необхідних і, разом, природних; а на другому місці вважати задоволення природні, але необхідні, допускаючи їх в пристойний час, пристойним чином і в пристойній мірі. Інших же задоволень потрібно всіляко уникати» [150].

Розглядаючи у попередньому розділі природу та особливості формування гедоністичного світогляду в різні культурно-історичні епохи, ми зацентрували увагу на трансформації окремих аспектів, однак спільною платформою для формування відповідних інтенцій залишалося саме усвідомлення критеріїв розрізнення тілесних і позатілесних задоволень. Так, якщо провести компаративний аналіз праці Іонна Дамаскина та ключових тез книги «Щастя. Відверте і чітке бачення щастя і того, чому у нас його немає» Т. Айраксинена, сучасного фінського письменника та професора-емерита кафедри практичної філософії Гельсінського університету, доходимо висновку, що основні види тілесних задоволень – секс, алкоголь, їжа, одяг – традиційні, вони не

змінюються, а лише набирають нових характеристик і способів реалізації. Незмінною залишається і думка про гармонію в житті, яка можлива за умови, що особа не приймає принцип насолоди за універсальну морально-етичну доктрину й свідомо контролює міру вияву та задоволення власних потреб і бажань: «Очевидно насолоди, а надто справжні тілесні насолоди годяться лише для того, щоб розбавити похмурі будні. Насолоди потрібно тримати в таємниці. Хто має насолоду, хай її ховає. Зовсім без насолод жити складно, якщо ти не аскет. Аскеза означає вправління у житті без насолод. Треба лише остерігатися, щоб не почати насолоджуватися життям без насолод» [3, с. 47]. Саме тому під час дослідження нових гедоністичних вимірів «тілесності» ми зосередимо увагу на трансформації практик задоволення (їжа, алкоголь, сексуальний потяг), зміні їх природи та стимулів розвитку, прийомах реалізації з огляду на світоглядні й морально-етичні норми і принципи.

**Їжа.** Нині серед літературознавців малодослідженою залишається тема функціонування гастрономічного дискурсу в сучасній українській прозі крізь призму гедоністичної традиції чи форми поведінки індивіда. Акцентуючи увагу на репрезентації феномену їжі в культурному просторі, дослідники дублюють тези щодо її філософського осмислення саме як індикатора внутрішнього стану людини, культурного маркера тощо. Проте лише систематичний поверховий пошук відповідних дескрипторів звужує контекстуально-сміслову значення художньої форми репрезентації тілесної практики задоволення крізь призму гастики, що є «складним соціальним феноменом», «елементом позамовного спілкування», який спрямований на «дослідження смакових відчуттів, пов'язаних із їжею та напоями, харчових пристрастей, уподобань під час частувань, кулінарного мистецтва, гастрономії, національно-культурних «харчових звичок», правил поведінки за столом у міжкультурному середовищі» [82, с. 194]. Так, полісемантичність феномена їжі стає передумовою багатовимірності літературознавчих інтерпретацій, за яких гедоністичні інтенції в дискурсі гастики набувають свого істинного значення.

Щоб уникнути унормованої інтерпретації практики тілесного задоволення від споживання їжі, природа якої може тривіально тлумачитись та ототожнюватись із забезпечення індивідом фізіологічних потреб, звернімося до наукової праці П. Россі «Їсти. Потреба, бажання, одержимість». У своїй книзі італійський філософ культури досліджує їжу та процес її споживання в різноманітних дискурсах, зокрема розглядаючи питання голоду й ожиріння, їжі як манії, апокаліпсису, анорексії, моди, фобії та примітивізму тощо. П. Россі наголошує на тому, що «їсти – це щось середнє між природою та культурою. Належить їм обом» [159, с. 33].

Дослідження процесу приготування їжі як медіатора між природою та культурою проводив і британський антрополог та соціолог Дж. Гуді, який у своїй роботі «Їжа і любов. Історія культури Сходу та Заходу» описав засоби передачі кулінарної культури, а відмінність смаків вивчав як механізми реалізації етнічної належності чи соціального статусу. А от М. Дуглас у книзі «Антропологія та символізм» проаналізувала страви англійських господарок, вивчаючи способи їх готування, подачі та накладання. Соціальний антрополог здійснила спробу створити схему, що відтворила б систему можливих поєднань, та дослідити приховану логіку [159, с. 37].

Природна потреба втамувати голод лише на перший погляд видається «натуральною». Проте контекстуальне поле функціонування такого фізіологічного процесу значно ширше, оскільки безпосередньо пов'язане з кулінарними засобами та інструментами, що використовуються під час приготування їжі, звичаями та церемоніями, «згідно з якими чоловіки та жінки (ба інколи лише чоловіки із суворим виключенням жінок, що варили, смажили страви та готували стіл) розсідаються навколо того місця, що призначене для споживання їжі» [159, с. 35]. Важливо усвідомлювати, що до моменту споживання їжі вона зазнає переосмислення з боку індивіда, що планує відповідну страву, виконує відповідні процеси, продумує презентацію та подачу. Оскільки у такий спосіб відбувається нарощення «символічного

значення» їжі, її приготування – «це та межа, що пролягає між природою та культурою» [159, с. 35–36].

Саме такого символічного значення процесу приготування їжі надає Стефа Чорненько – одна з головних героїнь роману Софії Андрухович «Фелікс Австрія». Намагаючись досконало виконувати хатні справи та роботу по дому на радість подруги та звузивши коло своїх інтересів до щоденного виконання рутинних справ, Стефа несвідомо застосовує практику тілесного задоволення та отримує від цього задоволення. Компенсаторну функцію, що має на меті витіснити небажані конфлікти, емоції чи роздуми у підсвідоме, реалізує процес приготування різноманітних страв: *«Як не можу знайти спокою, то завше пораюсь біля кухні: щось ціджу і перетираю, пражу-смажу, варю начиняю. Коли шкварчить в оліві цибуля, на весь будинок пахне часник, а я наскрізь просякаю запахом готування, на серці відразу стає просторніше – і вже дається далі жити»* [5, с. 106]. Цей процес стає домінуючим у світосприйнятті дівчини, і вона продовжує практикувати його навіть попри спорадичну відразу чи погіршення психоемоційного стану. Так, займаючись обробкою ливів, Стефа несвідомо надає їм символічного значення, безпосередньо пов'язуючи їх із суб'єктом надання задоволення, а саме продавцем Велвелем. Образ єврейського юнака репрезентує яскраву емоційну реакцію дівчини на власне зняття заборони теми комунікації чоловіка й жінки та виникнення між ними симпатії. Самостійно табуйовані бажання та помисли фрагментарно з'являються і зникають, зумовлюючи відповідні психосоматичні процеси. Їх циклічність пов'язана з візуалізацією та матеріальним оприявленням символічного об'єкта. Якщо спочатку наявність самої риби каталізує появу небажаних роздумів (*«нудота наповнювала груди, якась тверда гуля ставала в горлі й лоскотало ніс»*), то сам процес її приготування, навпаки, приносить задоволення, забезпечує стабільність психоемоційного стану та надає мислительним процесам логічності й системності (*«Жовч і нутроці у відрі зі сміттям, а я вже розважливо міркую: що додавати до страви, чим натирати, чи часник переб'є смак, чи не забула я купити цитрину»* [5, с. 71]). Така біхевіористична

тактика героїні дає підстави говорити про їжу та процес її приготування як про практику тілесного задоволення, базальним компонентом якої слугує ескапізм.

Варто зазначити, що їжа, яку Стефа готує з трепетом, *«самозабутньо вдихаючи всю істоту в кожен шматочок, у кожную зернинку»*, задовольняє й її духовні потреби, стає мовою, способом звернення уваги оточуючих на власну постать: *«Віддаю себе – і віддала б без залишку. Тільки б їли. Бо як не їдять, то стає тяжко й гірко: не хочуть мене, нехтують»* [5, с. 106]. Саме завдяки їжі дівчина має можливість висловити свої почуття та симпатію до представника чоловічої статі, розпочати з ним мовленнєвий акт, який не буде деструктурований та збереже ілокуцію та перлокуцію: *«Ми сиділи з ним під стіною карного дому, звівши перед собою мур із кошків з солодкими птисями, і розмовляли. Йосиф пожадливо жував тістечка, крихти сипались на чорну маринарку, я час до часу стріпувала їх хустинкою, але він брав ще одне тістечко, і знову все повторювалось від початку»* [5, с. 136].

У межах роману Стефа виступає не єдиним персонажем, що втілює гасличну інтенцію практики тілесного задоволення. Саме завдяки гастрономічному дискурсу авторка об'єднує героїв й актуалізує тезу про поліфункціональну природу їжі, що зокрема означена й гедоністичними властивостями. Так, маг Ернест Торн, завітавши до будинку Стефи, не просто пригостився, зготованою служницею їжею, він *«прицмокнув язиком і закотив очі, демонструючи блаженство, отримане від кусника пережованого сальцесона»* [5, с. 179].

Інакше реалізує себе практика тілесного задоволення за допомогою їжі у романі Ярослави Литвин *«Рік розпусти Клауса Отто Баха»*. Для одного з героїв твору – Ойгена Каппеля – їжа, а саме віденські булочки, постає одним із елементів позамовної комунікації, за яким страви та способи приготування їжі репрезентують національну ментальність народу, є маркерами ідентифікації міжкультурного середовища: *«Ойген Каппель, одружившись із українкою, <...> зацікавився іншими краями, зокрема батьківщиною своєї коханої. Він зумів навіть намацати ту точку, де зійшлися дві його пристрасті – віденські*



*булочки й Марина» [116, с. 45]. Розповідаючи товаришу про виникнення та затвердження «гастрономічного триумфу віденських булочок», їх відмінність від французьких круасанів, форму півмісяця, німець через запозичену гастику не лише привласнює собі іншу культурну ідентифікацію, а й формує власну громадянську позицію, внаслідок чого одержує непролонговане (впродовж комунікативного акту) задоволення: «У Каппеля очі сяяли від неприхованої гордості. Глибоко в душі він вважав, що продаючи булочки у формі півмісяця, він протестує проти політики Сирії» [116, с. 47].*

Як бачимо, їжа, її приготування, подача та споживання є одним із способів реалізації практики тілесного задоволення, в основі якого закладена не фізіологічна потреба індивіда втамувати голод та отримати необхідні речовини для повноцінного функціонування організму, а гедоністичні інтенції, пов'язані із питаннями саморепрезентації, раціонального ескапізму, каталізації емоційно-чуттєвої сфери та доместикації чужої національної ментальності внаслідок екстраполяції почуттів з обожнюваного об'єкта на все його соціокультурне середовище.

**Алкоголь.** Попри полярні соціокультурні стигми щодо вживання алкоголю, неможливо заперечити роль останнього як невід'ємної частини людського існування. Саме завдяки споживанню спиртних напоїв суспільство вшановує та поминає, заводить знайомства та розпочинає сварки, отримує сміливість і творче натхнення, поповнює енергетичний запас і виявляє гостинність, дискутує та рефлексує. Доказом поліфункціональності алкоголю слугує праця А. Турунена «Дух сп'яніння. Алкоголь: Історія звичаїв уживання алкогольних напоїв». У своїй книзі фінський автор науково-популярної літератури унікає оцінних суджень та об'єктивує значення сп'яніння за різних епох; досліджує, у який спосіб воно репрезентовано європейською культурою; пояснює механізми впливу спиртних напоїв і пов'язані з ними правила та церемоніальні обряди. Так, розглядаючи культуру та символічне значення алкоголю в окремих народів, А. Турунен звертається до праці Тацита «Германія», у якій римський історик описує гостинність германців. На думку

Тацита, саме під час бенкетування, коли кількість їжі та алкоголю надмірна, германці стають найбільш відкритими та щирими: «Цей народ, не підступний і не лукавий, розкриває таємниці свого серця, коли навкруги панує атмосфера свободи. У кожного з них відкритий і незатьмарений розум» [189, с. 153]. У цьому контексті А. Турунен одразу зіставляє цю тезу з культурними звичаями власного народу й зазначає, що фіни «у нетверезому стані також висловлюють свої думки прямо і відкрито. <...> переходять на «ти», відкидають ранги і звання та говорять начистоту...» [189, с. 154]. Однак зазначимо, що прийняті внаслідок алкогольного сп'яніння рішення не знецінювалися після отрезвіння, а, навпаки, повторно переосмислювалися [189, с. 153]. Це свідчить про те, що за помірною вживання спиртні напої каталізують мислительні процеси, а не затьмарюють розум. Зокрема, подібну практику тілесного задоволення суспільство використовувало й під час раціоналізації дійсності та формування стратегій у галузі політики: «Спільні п'янки у Середні віки були місцем вирішення політичних питань. Культура вживання алкогольних напоїв германців нагадує звичаї давніх персів приймати політичні рішення у стані сп'яніння» [189, с. 154].

Реінкарновану й водночас трансформовану тацитівську тезу знаходимо у романі Я. Литвин «Рік розпусти Клауса Отто Баха», де головний герой – німець як репрезентант германської групи племен – раціоналізує вживання алкогольного напою задля одержання необхідної інформації. Так, Клаус Отто, щоб дізнатися більше про ментальність українок і їх сексуальні вподобання вирішує розговорити свого товариша Ойгена, одруженого на українці, за допомогою спільного застілля у невеличкому пабі «*на нульовому поверсі на одній із припортових вулиць*». Схильний до створення логічних конструктів і причинно-наслідкових зв'язків Клаус упевнений: «*Рано чи пізно у хмелю Ойген, заприлий від гостроти теми й чотирьох келихів солодкого темного пива, розкаже все на раз*» [116, с. 42]. Варто зазначити, що вживання спиртного напою як спосіб ефективної комунікації не є дієвим без залучення емпатійного й критичного слухання співбесідника. Тому Клаус Отто під час розмови

демонструє, що усвідомлює почуття та емоції товариша, але водночас аналізує кожную частину діалогу та зіставляє суть озвученого повідомлення з самостійно сформованою початковою метою початку спілкування. Він дає висловитися Ойгену, адже *«не міг розчарувати друга»*, але після декількох кухлів пива все ж бере на себе сміливість змінити вектор комунікації на бажаний: *« – То що, ти казав твоя українка?»* [116, с. 48]. Задум Клауса спрацьовує, і вже згодом він дізнається не лише довгоочікувані подробиці подружнього життя з українкою, а й навіть отримує від товариша *«із хворобливо рожевими цятками на обличчі й шії»* пораду: *«Любий друже, я б, м-м, від душі тобі радив познайомитися з українкою. З нею ти відчуєш себе справжнім чоловіком!»* [116, с. 51]. Алкоголь, що стимулював стан *«тихого п'яного замислення»*, не стільки провокує зміни фізіологічного стану організму, скільки підтверджує раніше сформовані на підсвідомому рівні гіпотези Клауса Отто про потребу знайомства з українкою, що позитивно вплине на його інтимне життя: *«... Бах розмірковував над порадою товариша й наступного дня, невиспаний, досі трішки нетверезий, повільно ходячи в розтягнених трусах серед недільного ранку, зареєструвався на сайті знайомств»* [116, с. 51].

Гедоністична інтенція вживання алкоголю пов'язана також і з тим, що спиртний напій, так само як і їжа, є ритуальною діяльністю, способом виявити своє дружнє та гостинне ставлення. Зокрема, А. Турунен зазначає: *«Усюди у світі чарку вважали символом гостинності, дарунком господаря. Запропоновані їжа і напої були виявом дружнього ставлення господаря до гостя. Коли гість приносить подарунки, вино чи шоколад, це маленька плата за виявлену до нього гостинність»* [189, с. 145]. Аналізуючи генезу означеного ритуалу важливо усвідомлювати його імпліцитний символізм, що пов'язаний з категоріями профанного та сакрального. Кожен гість для господаря – представник іншого світу, «чужий», який перед тим, як втрапити до простору господаря має пройти своєрідний обряд. Реалізацію такої соціокультурної ініціації забезпечує саме споживання алкогольних напоїв: як на початку зустрічі, коли сторонній прагне увійти в дім господаря, так і під час подальшого

застілля чи святкування [189, с. 146–147]. Як наслідок, спільно вжиті спиртні напої закладають фундамент для розвитку дружніх стосунків, підтримують рівність і солідарність.

Так, головна героїня оповідання «Ми ніколи про це не говоримо» Катерини Бабкіної, перебуваючи у Парижі, гостює у свого товариша Гі та влаштовує разом із ним вечірки «для того, щоби якісно зближатися, <...>, щоби набратися і вхопити за хвіст почуття ейфорії, легкості, вседозволеності та втіхи для себе» [169, с. 73]. Для них – це основний спосіб задовольнити потребу у спілкуванні та отримати від життя задоволення, що має й ескапічний базис. Дівчина не змогла побудувати романтичні взаємини зі своїм потенційним хлопцем й «перетворилася на клубок ниття», проте відродження її духовної гармонії розпочинається зі спільно прийнятого з Гі рішення: «Нам не потрібен Джеремі, нам потрібна вечірка» [169, с. 73]. Підготовка до майбутнього святкування й ілюструє згаданий вище спосіб виявити гостинність й налаштувати гостей на дружню атмосферу: «У нас було двадцять пляшок вина у відрах з холодною водою, літр манкі шолдер, чорний ром, кола, нарізані лимони і лайми та повний холодильник пива. Було ясно: щонайменше стільки ж принесуть гості» [169, с. 74].

Зазначимо, що вживання алкогольних напоїв в оповіданні Катерини Бабкіної ілюструє спосіб подолання міжособистісних бар'єрів, вихід за межі сталої комунікації, що відповідає загальноприйнятим соціальним нормам, й формує атипову поведінку учасників заходу. Останній процес зумовлений внутрішньою угодою, що за замовчуванням свідомо зафіксована між гостями та господарями. Генезу такого звичаю А. Турунен знаходить ще з часів вікінгів, які часто займалися укладанням угод у нетверезому стані. Дослідник згадує історію Адама із Бремена, що розповідав про переговори архієпископа Гамбург-Бременського з королем Свейном Естрідсоном, коли для закріплення союзу кожна сторона зі сторін мала організувати пишне застілля. Бенкети та святкування тривали вісім днів, після чого архієпископ повернувся додому і «переконав запросити датського короля до Німеччини, аби вони могли

дати один одному клятву вічної дружби» [189, с. 156]. Осучаснену угоду в оповіданні Катерини Бабкіної декілька разів озвучує головна героїня – «*Ми ніколи про це не говоримо*». Вживання спиртних напоїв формує непролонговану насолоду, результатами якої може бути не лише погане самопочуття, а й пригнічений психоемоційний стан і деструктивна рефлексія. Щоб під час вечірки почуватися безпечно та не хвилюватися за можливі неприйнятні на тверезу голову наслідки, всі учасники святкування домовляються ніколи його не обговорювати. У такий спосіб вони зберігають власну гідність і залишаються солідарними до почуттів, думок та страхів одне одного.

Ще одна гедоністична інтенція спиртних напоїв пов'язана з тим, що завдяки ним індивід здатен ескапувати від проблем та кризових ситуацій. Так, алкоголь забезпечує вихід із екзистенційного вакууму (екзистенційної фрустрації) – кризового стану, спричиненого втратою особистістю основного життєвого мотиву, а саме сенсу життя. Уперше цей термін до наукового обігу увів В. Франкл, до якого з такою скаргою зверталися пацієнти. Відсутність усвідомлення смислу свого існування провокувало в них хворобливий стан. На протигагу граничним переживанням, які описав А. Маслоу, екзистенційний вакуум можна ще називати «переживанням безодні». Психіатр наголошував на тому, що утворення такого явища за своєю природою є саме духовним, а не психопатологічним [196, с. 71].

На думку В. Франкла, екзистенційний вакуум зумовлює специфічні «ноогенні неврози», що найяскравіше реалізували себе у європейських країнах і США у післявоєнний період. Такі неврози «виникають не у зв'язку з конфліктами між потягом і свідомістю, а через конфлікти між різними цінностями, на основі моральних конфліктів. Фрустрована потреба в смислі життя може компенсуватися прагненням до влади, до задоволення, психогенними неврозами» [77, с. 264]. Окрім цього, психіатр говорить і про так званий «колективний невроз», для якого характерні чотири симптоми.

- 1) Орієнтація на тимчасовість буття, формування звички жити сьогоднішнім днем.

- 2) Фаталістичне сприйняття реальності. Зокрема, проведені В. Франклом опитування засвідчили, що більшість дорослого населення Австрії здебільшого вірить у фатальні для їх життя сили.
- 3) Колективістське мислення, в основі якого лежить категорична відмова нести відповідальність за реалізацію себе як повноцінної особистості. Такий симптом також означений бажанням загубитися в натовпі, стати конформістом.
- 4) Фанатизм, за якого людина сприймає власну особистість, але заперечує особистість інших. Чужа думка, в такому разі, знівельовується та ігнорується [77, с. 265–266].

Яскраво ілюструють переживання екзистенційного вакууму головні герої роману Сергія Жадана «Депеш Мод», які після розпаду Радянського Союзу не усвідомлюють, що їм робити та у якому напрямку рухатися. Життя в умовах тоталітаризму позбавляло соціум права свободи, однак уряд чітко встановлював вектор розвитку держави та формування свідомості населення. Так, людина була лише «гвинтиком», що має виконувати свою маленьку роль відповідально та згідно зі встановленими правилами й нормами, аби забезпечити існування й функціонування усього Радянського Союзу. Проте і довгоочікуване звільнення від гніту та одержання свободи не дали змоги відчутти себе щасливим, адже тепер усю відповідальність за своє майбутнє несе не хтось із політичної верхівки, а власне сама людина. У зв'язку з цим герої «Депеш Мод» неодноразово переживають емоційні вибухи, когнітивні дисонанси та дисгармонійні вияви свідомості. Парубки намагаються втекти від гнітючої реальності завдяки різноманітним прийомам, серед яких найбільш дієвим є вживання алкоголю та наркотиків, що виконують роль каталізаторів мислительних процесів й інтерпретації навколишньої дійсності. Речовини змінюють роботу свідомого та підсвідомого, і як наслідок, наприклад, герої роману послідовно та аргументовано аналізують ідеї Марка й Енгельса, закладають фундаментальні підвалини концепції неокомунізму, захоплюються минулим й піддають критичній оцінці сучасність, що регламентована капіталом

[73, с. 192]. Зазначимо, що екзистенційні фрустрації, стосуються одразу трьох часових вимірів – минулого, теперішнього та майбутнього. Тому не дивно, що всі герої роману неодноразово ностальгують за життям у Радянському Союзі, проте задля таких мисленнєвих та асоціативних процесів не завжди патологічно необхідним є вживання алкоголю чи психотропних речовин. Адже вони забезпечують лише тимчасове задоволення, напряду пов'язане зі змінами функціонування людського організму, в той час як явище ностальгії характеризується стійкістю існування в підсвідомому й переходить з категорії тілесних практик задоволення в позатілесні.

Інший гедоністичний досвід проєктує головний герой роману Анатолія Дністрового «Дрозоділа над томом Канта» викладач-філософ Павло. Перебуваючи на самоті, чоловік насолоджується алкоголем, а не використовує його як засіб тимчасового забуття. Спиртні напої стають невід'ємною картиною життя, від якого Павло хоче бодай іноді отримувати задоволення: *«Найбільше я люблю чорно-червоні вина: «Ай-серез», «Чорний полковник», «Тайфі», «Чорний мускатель», «Ізабелла»; зазвичай наливаю собі велике металева горня вина й виходжу на балкон»* [63, с. 10]. Таке поєднання захоплення міським краєвидом з вживанням алкоголю не є випадковим, оскільки виступає своєрідним кодом індивідуальної пам'яті героя. Колись разом з коханою жінкою вони *«курили на балконі», «дивилися на темний і мовчазний Голосіївський парк», «жадібно пили прохолодний брют»* [63, с. 41–42]. Закарбований у підсвідомості момент, що приніс у минулому задоволення та насолоду, знаходить своє втілення в перманентній спробі відтворити колишні часи самотужки. Зазначимо, що на відміну від героїв роману «Депеш Мод», особистісна ностальгія Павла не потребує понаднормового вживання спиртних напоїв та наркотиків, адже за типологією гедоніків він є представником категорії «поціновувачів» й алкоголь для нього є символом приємних любовних спогадів і тілесної насолоди.

**Робота.** Гедоністичні патерни демонструють поліваріативність здатності індивіда отримувати задоволення чітко визначеним способом. Умовно їх можна розділити на два види. Перший («легкий») – це швидкий спосіб одержання

задоволення в разі розвитку трьох категорій первинних здібностей, а саме комунікативних (вербальних і невербальних); тих, які не потребують від особи додаткових зусиль чи роботи, а також тих, що пов'язані зі здатністю людини одержувати насолоду від алкоголю та сексу. Власне первинні гедоністичні патерни як базові ми вже проаналізували у текстах Софії Андрухович, Катерини Бабкіної, Сергія Жадана, Анатолія Дністрового та Ярослави Литвин. Водночас Софія Андрухович вводить у канву художнього тексту ще один гедоністичний орієнтир, який зазвичай не аналізується в дискурсі згаданої морально-філософської доктрини, – роботи. Це другий вид гедоністичного патерну, «важкий», – так званий довготривалий спосіб отримання позитивних емоцій за відсутності чи не розвиненості первинних здібностей.

Втіленням такого гедоністичного патерну в романі «Фелікс Австрія» є Петро Сколик – чоловік Аделі, який захоплюється архітектурою та скульптурою. За сюжетом Петро репрезентує себе як інтроверта, логіка та раціоналіста, який вміє відрізнити головне від другорядного. Він не любить беззмістовних розмов, схильний до чіткого практичного мислення, а під час роботи, завдяки своєму перфекціонізму та педантичності, демонструє власну незалежність від соціуму.

Т. Айраксинен, розглядаючи складові щастя індивіда, виокремлює категорію «самореалізації», в межах якої означає професійну діяльність людини та роботу загалом як елемент процесуального життя. Вона циклічна повторювана та «не обов'язково має привести до здійснення певної мети, на відміну від проекту» [3, с. 67]. На думку дослідника, проект — це рушійна сила щасливого життя людини, «програма дій, певна послідовність операцій, яку виконують протягом тривалого часу і яка приводить до визначеної і відомої мети» [3, с. 67]. Уже з огляду на ці два авторські визначення можна простежити свідомо закладену маніпулятивну тезу, оскільки ці два терміна майже ідентичні. Спроба науковцем розрізнити їх межує на рівні освіченості читача та його мовознавчої компетенції. Адже відповідно до поліваріативного семантичного значення слова «робота» вона також має мету — створення



конкретного продукту чи задоволення особистих, соціальних, духовних, матеріальних та інших потреб:

- «5. Продукт чиеїсь праці; вибір, твір. 6. фіз. Кількісна характеристика перетворення будь-якого виду енергії на інші її види» [180, с. 770];
- «... діяльність виконавця, результатом якої є виготовлення товару або зміна його властивостей за індивідуальним замовленням споживача для задоволення його особистих потреб» [212].

Окрім цього, дослідник не враховує специфіку професійної діяльності, від якої залежить частка залученості до праці та задоволення від неї. Адже сформовані соціумом стигми про роботу, як про деструктивне (фізично та духовно) явище, лише безпідставно абсолютизують його як негативне та позбавлене гедоністичної інтенції. Аби позбавитися узагальнено-суб'єктивних гіпотез при визначенні наявності такого гедоністичного патерну, необхідно враховувати специфіку роботи, індивідуальні риси характеру індивіда та його здібності.

Так, наприклад, Сколик отримує задоволення від своєї роботи: *«До роботи Петро завжди був спраглий, як до жаданої жінки»* [5, с. 44]. Зазначимо, що чоловік не лише досягає поставленої перед ним замовником мети, але й повністю віддається роботі, яка потребує неабияких фізичних навантажень і додаткових вольових зусиль. Та Петро не зважає на це, адже творчий процес, що пов'язаний з перманентним рухом у просторі, приносить йому задоволення й не позбавляє енергії, а, навпаки, — мотивує продовжувати працювати: *«Він тупцював навколо брили, енергійними точними рухами постукуючи молотом по долоту, на обліпленому пилом обличчі утворювалась маска зосередженості й напруги, покреслена глибокими зморшками на чолі, між бровами, у кутиках очей»* [5, с. 45]. Проте специфіка роботи Петра Сколика, вміння створити з матеріалу новий об'єкт, сповнений смислами, спогадами та символізмом, потребує від нього не лише фізичних зусиль і майстерної роботи руками, а й глибокого усвідомлення та інтерпретації

замовлень, власних роздумів і переживань. У такому разі можемо говорити про синтез гедоністичних інтенцій, адже робота приносить Петру не лише тілесне задоволення, а й духовне, дослідження якого продовжимо у розділі, присвяченому гедоністичним моделям «позатілесного».

**Сексуальний фетишизм.** Нині культурний феномен фетишизму функціонує в суспільстві здебільшого як форма релігійної свідомості. Відсутність нової художньо-естетичної та філософської інтерпретації означеного поняття зумовлена передусім його хрестоматійними тлумаченнями. Проаналізуємо, чи відбулася зміна або розширення термінологічної експлікації поняття «фетишизму» упродовж останніх 20-ти років:

- явище, «за яким окремі предмети містять могутню силу, яка здатна впливати на перебіг подій та отримання бажаного результату. Як фетиші починають вшановувати окремі речі, асоціативно пов'язані, з тих чи інших причин, з уявленнями про могутні сили» [139, с. 173];
- «віра в існування у матеріальних об'єктів (каміння, кістки, пір'я, панцир черепахи, пташиний дзьоб, зуб тварини) надприродних властивостей. Це специфічний спосіб оприлюднення природи. Фетишами називають предмети, яким віруючі приписують надприродні властивості» [115, с. 42];
- «поклоніння матеріальним предметам найближчого оточення людини як наділеним надприродними властивостями» [85, с. 78];
- «наділення певних матеріальних предметів надчуттєвими властивостями, або сакральністю, і панування цих предметів. Може набувати різних форм, таких як поклоніння, прагнення людини змусити фетиш виконувати бажання» [108, с. 23];
- «одна з ранніх форм релігійних вірувань – обожнювання предметів неживої природи» [180, с. 895];
- «одна з ранніх форм релігійних вірувань, поклоніння предметам-фетишам, які наділені чудодійною силою» [143, с. 87].

Як бачимо, канонізоване розуміння цього явища у науковій думці унеможлиблює механізми інтерпретації фетишизму як множинного процесу, за якого суб'єкт-об'єктні процеси трансформуються та набувають нових ознак і властивостей.

Генезис фетишизму як форми релігійної свідомості своїми витокami сягає колоніальних завоювань XV століття, коли португальські мандрівники ознайомилися з досі небаченим ритуалом аборигенів Західної Африки – наданням предметам магічних властивостей. А от активному розвитку теорії фетишизму посприяла програмна робота Ш. де Бросса «Про культ богів-фетишів, або Порівняння давньої релігії Єгипту із сучасною релігією Нігритії» (1760). Попри численні дослідження та спостереження французького історика та етнографа, його робота пізніше зазнала нищівної критики, адже запропоноване автором розуміння фетишу було досить примітивним: «Божественний фетиш не що інше, як перший матеріальний предмет, який будь-якому народу чи будь-якій людині захотілося обрати своїм божеством, а потім надати жерцям освятити його в особливій церемонії. Це – дерево, гора, море, шматок дерева, хвіст лева, камінчик, раковина, сіль, рослина, риба, квітка, тварина якої-небудь породи, наприклад, корова, коза, слон, вівця; і, нарешті, все, що можна уявити собі схожим на речі» [228, с. 18–19]. Як бачимо, Ш. де Бросс не зміг надати чіткого та структурованого визначення фетишизму, оскільки воно перебуває на точці перетину аніманістичних, тотемних і теїстичних вірувань.

Так, враховуючи недоліки досліджень попередника, англійський антрополог Е. Тайлор пропонує розглядати фетишизм як епіфеномен анімізму та співвідносить його із вченням про духів, що знаходять своє втілення у матеріальних речах чи корелюють з ними або діють через їх посередництво. Водночас учений не ототожнює фетишизм з більшим примітивними формами релігійного шанування, як, наприклад, культ ідолів, явищ природи, духів, тварини, рослин тощо [263].

Відсутність єдиної термінологічної експлікації фетишизму спостерігаємо і в психологічних теоріях, що аналізують означене явище або як психічну девіацію, або як сексуальну норму культури. За основу психологічного тлумачення фетишизму візьмемо енциклопедичне та унормоване словником-довідником психіатричних термінів визначення досліджуваного явища:

- «сексуальне збочення, статеве збудження настає при спогляданні або обмацуванні деяких предметів жіночого одягу або білизни» [174, с. 125];
- «сексуальна девіація, що характеризується сексуальним потягом до різних живих і неживих предметів, частин тіла і елементів одягу («білизняний фетишизм»). Ймовірно, фетиш у девіанта здатний повністю замінити природну потребу статевозрілої людини в спілкуванні з іншою особою. Фетишем є конкретний видимий предмет, позбавлений духовного змісту, а цей духовний зміст наповнюється фантазіями девіанта, часто без урахування реальної ситуації і відчуттів партнера» [191, с. 211].

Попри низку психологічних теорій нині найбільш усталеними залишаються дві. Перша з них – девіантна – проголошує фетишизм як окремий різновид парафілії. Зокрема, А. Біне у своїй роботі «Про фетишизм та любов» стверджує, що сексуальний фетишизм пов'язаний із сексуальними враженнями з дитинства [225]. Так, американський психолог і сексолог Д. Мані висунув гіпотезу про предмет-фетиш, під яким пропонує розуміти річ, що стимулює збудження та водночас переймає на себе вину за такі відчуття індивіда. Тобто індивід соромиться вияву своєї сексуальної енергії, бажань чи потягу і екстраполює їх на фетиш. У такий спосіб людина дистанціюється від себе та власної сексуальності [249, с. 114]. Також з наведених вище визначень фетишизму бачимо, що саме девіантна теорія продукує специфічну гендерну стигму: чоловіки мають більшу схильність до фетишизму, позаяк легше піддаються збудженню через запахи та зорові образи. Але подібні гіпотези нині потребують перегляду та проведення активних перманентних експериментів і

досліджень з огляду на розвиток агендерних тенденцій у суспільно-культурному дискурсі.

Натомість основою нашого дослідження стане друга помірна та астереотипна психологічна теорія, що інтерпретує фетишизм як норму сексуальної культури. Такої думки, зокрема, дотримуються представники психоаналітичної школи, які під фетишем розуміють матеріальний предмет або частину тіла, на які фетишист спрямовує свою любов або які в його свідомості починають ставати символами коханням. У своїй праці «Три нариси з теорії сексуальності» З. Фройд аналізує ситуації, за яких індивід замінює сексуальний об'єкт іншим, подібним до нього, але нездатним виконати природну сексуальну мету. Так, психолог говорить про те, що у таких випадках сексуальний об'єкт змінюється на сексуальний симулякр – річ або частину тіла, яка має пряму відношення до фізіологічно бажаного об'єкту [198, с. 51].

Функціонально-сміслові навантаження такого матеріального замітника у характеротворенні персонажа та водночас відображенні реалій сучасного суспільства спостерігаємо у романі Ярослави Литвин «Рік розпусти Клауса Отто Баха». У центрі твору – мешканець середмістя Кіля, що *«був гарним сином, відповідальним працівником, взірцевим платником податків»* і який *«жодного разу в житті не перетнув дорогу на червоне світло, не взяв чужого й не образив слабшого»* [116, с. 6]. Унормоване та рутинне життя Отто Клауса, в якому *«було багато порядку»* сформувалося ще з дитинства, завдяки консервативному стилю виховання матері, яка *«за життя теж любила порядок»*, а *«якщо щось не вписувалося в порядок в її рівному, прямолінійному світі, то просто ігнорувалося»* [116, с. 27]. Зокрема, так ігнорувалися й моменти сексуальної освіти сина. Поставивши собі за мету виховати з Отто добродісного свідомого громадянина, Ельке Фанні Бах залишила поза увагою особливості духовного та фізичного розвитку хлопця у період статевого дозрівання. Окрім цього, в свідомості Отто не формується необхідна модель поведінки між чоловіком та жінкою, адже мати та батько (*«безликий Ганс»*) своїм прикладом не показали, як мають вибудовуватися здорові стосунки між

людьми, що кохають одне одного та перебувають у шлюбі. Загалом Ельке та Ганс *«ніколи не говорили з сином ані про статеві відносини, ані про радість життя й сексу. Їхній дім, здавалося, був абсолютно безстатевим»* [116, с. 28].

Переломний момент у формуванні сприйняття себе як чоловіка та самотійному дослідженні способів одержання сексуальної втіхи відбувається тоді, коли мати Отто випадково застає його за актом мастурбації. Замість того, щоб відшукати делікатний підхід до підлітка та надати йому відповідні пояснення щодо фізіологічних особливостей жіночого й чоловічого тіл, форм сексуального задоволення, Ельке несвідомо екстраполює відсутність власного статевого життя на Отто і вживає заходів, щоб *«уберегти сина від спокус»*. Так, жінка щовечора *«обмотувала липкою стрічкою його стегна по колу, фіксуючи зокрема й статевий орган. Потім Клаус одягав піжаму. Його мати зв'язувала руки своїми старими нейлоновими колготками. Саме так Клаус Отто мав спати всю ніч, аж до ранку, коли Ельке знімала ці паси безпеки, попередньо переконавшись, що вони не були пошкоджені»* [116, с. 28].

Як наслідок, сексуальні потяги та бажання в Отто формуються насамперед завдяки матеріальному об'єкту – колготкам, що не стають перепорою на шляху до фізіологічної активності й втіхи, а навпаки лише підсилюють лібідо, сприяють збудженню й трансформуються у сексуальний симулякр. Варто зазначити, що сам Отто усвідомлює наявність своєї фетишизованої пристрасті та самотійно диференціює її з-поміж інших можливих: *«Про свою дивакувату пристрасть Клаус Отто Бах знав давно, але називати її на ім'я почав десь після того, як дістався неозорих просторів інтернету. Тоді ж він почув це солодке, гіркувате та п'янке слово «фетишизм»* [116, с. 12]. У той же час чоловік не усвідомлює причини виникнення сексуального фетишизму та його проявів. Несвідоме автоматично витісняє відповідні мислительні процеси у категорію небажаного і дає про себе знати лише в момент візуальної актуалізації симулякру чи згадки про нього, що каталізує формування уявою бажаного сексуального об'єкта. Окрім цього, статеве ваблення Отто має виражений сезонний характер, пік якого припадає на

весну та літо – час, коли жінка *«натягне на свої ніжки колготи»* і коли контролювати сексуальну енергію стає майже неможливо. Адже хоч Отто мав дитячу закоханість, а в подальшому навіть і дружину, *«найбільше у своєму житті він любив колготки»*.

Не дивлячись на сформований та усталений спосіб пошуку сексуальної втіхи через конкретний фетиш, для Клауса він не є паталогічно необхідним, що стає зрозумілим під час спостережень за розвитком характеру персонажа. Точкою відліку переломного моменту стає реєстрація Отто на сайті знайомств, де він шукає дівчат-українок (бо ж, за словам товариша, саме з ними *«відчуєш себе справжнім українцем!»*), які перш за все люблять колготки. Коли чоловік знаходить омріяну кандидатку на серце, то його біхевіористична тактика щодо спілкування з представницею жіночої статті змінюється. Попри важливість наявності фетишу, він не є домінантним у сприйнятті дівчини (Вероніки), навпаки, це лише вихідна позиція, яка актуалізує вже відомий досвід й готує до отримання нового. Якщо колишня дружина *«все зіпсувала. І кредит, і мрії, і життя»*, то з Веронікою чоловік *«хотів би прожити все своє життя»*. Якщо колишня дружина визначала певні фізіологічні особливості та будову органів тіла Отто, як вади, то Вероніка *«не просто тішила Клауса, вона його звеличувала, вона його цезарювала, македонювала, наполеонила. Напинала всі його вітрила»* [116, с. 83].

Завдяки віртуалізації стосунків та навіть статевому акту (*«...кохалися вони на словах, у чаті. За всіма правилами пунктуації та орфографії»*) Отто не лише відчужився від власного тіла, але й від усвідомлення та репрезентації себе, як безвольного та нерішучого чоловіка. Він змінює усталений образ життя, перестає стежити за повсякденними звичками, переосмислює життєві принципи та пріоритети. Клаус позичає Вероніці гроші, а згодом навіть ухвалює рішення приїхати з Німеччини, аби познайомитись із дівчиною наживо. Чоловік настільки *«хотів би бути щасливим»*, що навіть попри настійливу відмову дівчини все одно вирушає у подорож до України, хоч *«...там же війна, там же небезпечно, люди гинуть»*. Так, рушієм сміливого вчинку стає любов,

заради якої «чиняться найдостойніші подвиги» та «робляться найбільші дурниці».

Перебуваючи в Україні Клаус намагається адаптуватися до нових умов, усвідомити менталітет мешканців та найголовніше змінитися, адже його громадянська добropорядність і щиросердність стають чинниками зухвалої маніпуляції з боку оточуючих. Фетишизація зміщується на другий план, стає побічним явищем під час зустрічей з жінками, що й не дивно в силу вкоріненості набутої реалізації сексуального потягу. Як наслідок, Отто проходить усі колізії, що спіткали його в Україні, та віддає майже останні гроші заради того, щоб дізнатися, що його віртуальне конструювання стосунків з жінкою, яке мало б трансформуватися у традиційне розуміння шлюбу, – акт аферизму Віталіка, колишнього хлопця Вероніки, справжнє ім'я якої Анастасія.

Зосереджуємо увагу на фіналі твору: щиросердечна розмова Віталіка та Отто, що відбувається під час вживання алкогольного напою, дає останньому інтуїтивний дозвіл на реалізацію атипового вчинку: *«Клаус потягнувся й поцілував Віталіка в губи»* [116, с. 269]. У цей момент Отто віддаляється від розмежувань між чоловіком та жінкою, і змінює фізіологічну основу співіснування двох закоханих людей у соціумі на духовну, де цінність взаєморозуміння та віри не означена статевою приналежністю: *«Ось яка, виходить, моя Вероніка <...> Ось яка... з бородою у розтягнених кальсонах. І зовсім не жінка, виявляється, моя Вероніка, яку так довго шукав. І знайшов. Виходить, таки знайшов! Ось вона, моя кохана. Моя особлива людина, яка мене розуміє, як ніхто в цілм світі»* [116, с. 269]. Авторка залишає фінал твору відкритим, оскільки не дає пояснень таких дій героя. Реципієнти та літературознавці отримують право інтерпретувати поведінку Отто відповідно до власних життєвих моральних принципів, світогляду чи читацького досвіду: чоловік міг поцілувати співбесідника внаслідок алкогольного сп'яніння або ж є латентним гомосексуалістом. Але попри варіативні гіпотези маємо чіткий факт – прийняття та реалізація Клаусом своїх почуттів, бажань, потягів доходить свого логічного фіналу, позбавленого обов'язкової присутності фетишу.



Отже, традиційні гедоністичні виміри тілесності у художніх текстах ХХІ століття зазнають екзистенційного переосмислення внаслідок змін соціального устрою, руйнування культурно-історичних стигм, розвитку та появи наукових розвідок, пов'язаних із дослідженням гедоністичних інтенцій і патернів. Масова культура не лише успадкувала раніше закладені традиційні принципи реалізації практик задоволення (їжа, алкоголь, сексуальний потяг, робота), а й змінила їх природу, мотиваційне начало та механізми втілення у реальному житті з огляду на світоглядні й морально-етичні норми і принципи. Адже тілесні задоволення через свій глибинний взаємозв'язок з підсвідомим, людським досвідом і ескапічним базисом більше не ототожнюються з категоріями фізіологічних людських потреб, а формують окремий клас поведінкових тактик індивіда.

Зокрема, їжа — це вже не просто спосіб втамувати голод, а можливість реалізувати гедоністичну інтенцію через процеси приготування, подачі та споживання. Завдяки таким діям індивід здатен не лише втекти від гнітючої реальності, а й репрезентувати себе, каталізувати емоційно-чуттєву сферу та навіть доместифікувати чужу національну ментальність через екстраполяцію почуттів з обожнюваного об'єкта на все його соціокультурне середовище.

У той же час гедоністична практика вживання спиртних напоїв пов'язана з тим, що алкоголь допомагає подолати міжособистісні бар'єри, вийти за межі сталої комунікації, продемонструвати гостинні наміри, закласти фундамент для розвитку дружніх чи ділових взаємин, забезпечити вихід із екзистенційного вакууму, актуалізувати приємні спогади та позитивні емоції.

Гедоністичну інтенцію містить і професійна діяльність індивіда, за умови, що вона відповідає внутрішнім бажанням людини, мотивує її та надихає, приносить задоволення не лише наявністю готового продукту праці, а й самим процесом.

Секс як одна із найпоширеніших практик тілесного задоволення теж зазнає трансформації, оскільки в умовах розвитку сучасного суспільства він потребує переосмислення й виходу за межі стандартизованого акту фізіологічної втіхи людини. Пошуки нових емоцій і вражень актуалізують тему

сексуального фетишизму, який не обов'язково репрезентує себе як форму парафілії, а й може слугувати проєкцією гедоністичного світосприйняття індивіда та форми біхевіористичної тактики, каталізатором якої є сформований з дитячого віку спосіб сексуального задоволення.

Як бачимо, традиційні гедоністичні виміри тілесності перебувають у постійному русі, динаміка якого залежить від розвитку соціуму та його потреб у формуванні нових способів одержання тілесного задоволення. Відповідні гедоністичні практики потребують подальших досліджень, що можливі лише за умови розширення ідейно-тематичного розвитку літературознавчої думки, свідомого руйнування міжкультурних і соціальних стигм, подолання табу й відсутності упередженого ставлення до ретрансльованих сучасними художніми текстами біхевіористичних тактик індивіда.

Перспективним вбачаємо розширення об'єкта дослідження у майбутніх наукових роботах, за якого окремого аналізу потребує постмодерний дискурс тілесності, коли тіло розглядається не як джерело життя, а констатація небезпеки («Падре Балтазар на прізвисько Тойво» М. Гримич) чи джерело маніпуляції («Серафима» О. Ульяненко). Так само актуальним буде і дослідження реалізації тілесних практик задоволення у сучасній українській прозі на основі гендерного підходу, зокрема вивчення жіночих вимірів гедонізму («Ти чуєш, Марго?» М. Гримич).

### **2.3. Способи художньої реалізації гедоністичної моделі «тілесності» у новітній прозі**

Своєрідність художнього твору як комунікативно спрямованого вербального тексту, що наділений естетичною цінністю, полягає в його антропоцентричності, культурологічній значущості та здатності втілювати в образній формі ту модель картини світу, яку автор сконструював у своїй свідомості. Відповідно до цього важливими складовими побудови художнього тексту стають саме образи автора та персонажів, що забезпечують психологічну

реалізацію авторського «Я» та літературне втілення творчого задуму письменника. Автор отримує інформацію з навколишньої дійсності, трансформує її та відтворює у літературній формі за допомогою художніх засобів, образів, стилістичних фігур і прийомів, організовуючи при цьому їх структуру та функціонування в межах тексту так, щоб останній мав потенцію впливу на емоційно-чуттєву сферу та свідомість реципієнта, зокрема читача. Означений процес перетворення дійсності перш за все залежить від початкової ідеї твору та тих завдань, які автор поставив перед собою [15, ].

Під час аналізу біхевіористичних тактик як способу відображення в тексті дійсності, культурної норми, типу соціальної чи індивідуальної свідомості важливу роль відіграє персонаж літературного твору. Він є своєрідним кодом, що містить імпліцитну авторську інтенцію, його світоглядні позиції, настрої чи ідеї. І. Шаповал зазначає: «Антропоцентрична парадигма лінгвістичних студій розглядає людину як динамічну, діяльну істоту та враховує при аналізі мовних явищ як дії людини, так і її наміри та стани» [205, с. 32]. Так, людину можна розглядати як істоту, що провадить три типи дій, зокрема фізичні, інтелектуальні й мовні, та є носієм таких станів як сприйняття, бажання, знання, думки і емоції. З огляду на це під час дослідження мети та способу функціонування персонажа в межах прозової практики доцільним є аналіз психофізіологічних властивостей такого літературного героя як образу людини. З-поміж означених особливостей індивіда біхевіористична тактика є смисловим ядром художньої реалізації у постмодерних творах гедоністичних моделей «тілесності», що відповідно до своєї генези перебувають у залежності не лише від мисленнєвих процесів, а й пов'язаних із ними просторово-часових вимірів. Відповідно до цього основною формотворчою категорією художнього тексту, який репрезентує види та способи тілесних практик задоволення, є хронотоп, що конструює екзистенційну тріаду «насолота – простір – час».

Час і простір як універсальні категорії буття, необхідні атрибути існування всіх предметів і процесів матеріального світу, незамінні складові

життя та свідомості є об'єктами багатьох наукових досліджень, адже без них світоглядна модель реальності не змогла б існувати.

Перші дослідження простору сягають своїми витокami ще часів античності. Зокрема, Платон пов'язує категорію простору з матерією, ототожнюючи останню з процесом становлення, першопочатком усіх начал. Те, що простір можливо оформити додатковими речами та об'єктами, на думку давньогрецького філософа, свідчить про те, що він є матрицею для всього, що в ньому розміщується. Окрім цього, Платон наголошував на абстрактності простору та вважав його свого роду вмістилищем, онтологічною умовою, що забезпечує просторову визначеність, після якої Бог замислив створити рухому подобу вічності, яку ми називаємо часом. Вічність співмірна з поняттям «є» та нерухома, час – з поняттями «було / буде» та перебуває в модусі руху [255, с. 742].

Н. Шерстюк, досліджуючи генезу, еволюцію та дискурс хронотопу як літературознавчої категорії, зазначає, що зміна вектору термінологічної інтерпретації поняття «часопростір» відбувається на зламі ХІХ-ХХ століть: «Наукові відкриття, філософсько-естетичні міркування про світ і місце людини в ньому А. Бергсона, Ф. Ніцше, В. Соловйова, П. Успенського та ін. сприяють появі нових поглядів на категорії часу та простору в літературі, музиці, кінематографі, образотворчому мистецтві. На кардинальні зміни картини світу вплинули не лише наука, філософська думка та естетичні погляди, але й усе, що відбувалося протягом розвитку історії людства» [207, с. 56]. Каталізатором наукового переосмислення художнього часопростору стає модернізм. Так, філософсько-мистецький рух декларує нову художню свідомість, яка дає змогу людині створювати власний суб'єктивний, але у той самий час не менш значущий за реальний, світ. З огляду на це категорії часу та простору індивідуалізуються, а духовне життя літературного героя характеризується не лише об'єктивними реаліями ззовні, але й емоційно-почуттєвою сферою.

Провідну роль в осмисленні хронотопу відіграла робота М. Бахтіна «Форми часу та хронотопу в романі», яку вчений написав ще в 1930-х роках. У

ній дослідник, аналізуючи категорії часу та простору в художньому тексті від часів грецького роману до романів ХХ століття, запропонував «послідовний хронотопічний підхід». Літературознавець наголошує на важливій ролі просторово-часових, адже в літературі «вони є організаційними центрами основних сюжетних подій роману. У хронотопі зав'язуються та розв'язуються сюжетні вузли. Можна прямо сказати, що їм належить основне сюжетоутворююче значення» [17, с. 286].

З огляду на сюжетворчу функцію хронотопу М. Бахтін характеризує його як вісь художнього тексту, навколо якої, завдяки конкретизації часу людського життя й історичного часу в просторі, розгортаються та чітко окреслюються події. У такий спосіб літературознавець пропонує розглядати концепт хронотопу в межах аналізу власне тексту. На матеріалі європейської літератури від доби античності до романістики Ф. Рабле, дослідник виокремлює хронотопи зустрічі, дороги, замку, вітальні, провінційного містечка тощо. На думку А. Поршневої, кожен з них має свої диференційні ознаки. Так, наприклад, хронотоп дороги, – це трикомпонентна структура, утворена поєднанням трьох ознак:

а) відкритості: «Хронотоп дороги має ширший обсяг...»;

б) динамічності: «Зустрічі у романі зазвичай відбуваються «на дорозі». «Дорога» – переважне місце випадкових зустрічей. На дорозі («великій дорозі») перетинаються в одній часовій та просторовій точці просторові та часові шляхи найрізноманітніших людей — представників усіх станів, станів, віросповідань, національностей, вікових груп <...>. Це точка зав'язування та місце скоєння подій»;

в) спрямованості: «Тут час ніби вливається в простір і тече по ньому (утворюючи дороги), звідси і така багата метафоризація шляху-дороги: «життєвий шлях», «вступити на нову дорогу», «історичний шлях» та інше; метафоризація дороги різноманітна і багатопланова, але основний стрижень – течія часу» [147, с. 102].

У той же час М. Бахтін зазначає, що поняття хронотопу не обмежується лише визначенням диференційних ознак, оскільки до складу часопростору завжди належить й ціннісний момент, який можливо виокремити з цілісної структури художнього хронотопу лише за умови абстрактного аналізу. На думку літературознавця, всі просторово-часові категорії в літературі та мистецтві загалом тісно взаємопов'язані одна з одною й завжди емоційно-ціннісно забарвлені [17, с. 276].

Дослідженням художнього простору присвячені й пізніші наукові розвідки французького філософа Г. Башляра. Учений розглядав аксіологічний аспект «щасливого простору», простору людських переживань та його кордонів, аналізував поетику простору художнього твору у кореляції з людською психікою, акцентуючи увагу на взаємозв'язку простору з уявою, пам'яттю, відчуттями, сприйняттям тощо. На думку Г. Башляра, особливу роль у функціонуванні текстового простору виконують образи, які після прочитання літературного твору залишаються у свідомості реципієнта, привласнюються ним, стають підтвердженням його читацького досвіду. Науковець вважає, що ми сприймаємо образ, «але у нас створюється враження, ніби ми самі могли б його створити, мали б його створити. Образ стає новою сутністю нашої мови, він виражає наше Я і водночас перетворює нас в те, що він виражає; інакше кажучи, образ одночасно є і словесним вираженням, і становленням нашої сутності. Так слово творить буття» [220, с. 8]. До образів, які в межах літературного тексту створюють внутрішній простір, Г. Башляр відносить дім для самоті, «дім» для речей (ящики, скрині, шафи), дім для хребетних (гніздо) та безхребетних (мушля), кути. Саме дім, на думку філософа, є джерелом розрізнених образів і водночас образним цілим, однією із найпотужніших сил, що інтегрує людські думки, спогади та мрії.

Категорії часу та простору досліджували й представники Тартусько-московської семіотичної школи Ю. Лотман і В. Топоров. Так, Ю. Лотман визначає художній простір літературного твору як «континуум, у якому розміщуються персонажі, і відбувається дія» та виокремлює декілька його

підвидів – чарівний та побутовий, внутрішній і зовнішній. Дослідник наголошує на тому, що поведінкові тактики персонажів художнього тексту корелюють з простором, у якому вони перебувають. А тому будь-яке переміщення з однієї локації до іншої зумовлює біхевіористичну деформацію героя відповідно до законів нового простору [121, с. 258].

У своїй праці «Простір і текст» В. Топоров аналізує та вказує на відмінності інтерпретації простору І. Ньютоном та Г. Лейбніцем. Зокрема, І. Ньютон конструює модель концептуального простору та визначає його як порожнечу, «щось первинне, самодостатнє, незалежне від матерії та що не визначається матеріальними об'єктами, які в ньому перебувають». Натомість Г. Лейбніц говорить про модель перцептуального простору й розуміє останній як «об'єктно-заповнений», «щось відносне, що залежить від об'єктів, які перебувають у ньому, що визначається порядком існування речей» [187, с. 228]. Саме такий «об'єктно-заповнений» простір В. Топоров називає міфопоетичним і виокремлює його основні властивості. Учений зазначає, що у такому виді простору час згущується та стає його новим виміром. Сам простір водночас засвоює внутрішньо-інтенсивні властивості часу («темпоралізація» простору), приєднується до його руху та стає невід'ємною частиною міфу (сюжету, тексту), що розгортається в часі: «...міфопоетичний простір завжди заповнений і завжди речовий; поза речами він не існує <...> Простір не лише нерозривно пов'язаний з часом, з яким він перебуває у взаємовпливі, взаємовизначенні, але і з речовим наповненням <...>, тобто всім тим, що так чи інакше «організовує» простір, збирає його, гуртує, укорінює в єдиному центрі» [187, с. 234]. Аналізуючи наукові розвідки В. Топорова, доходимо висновку, що визначені вченим властивості міфопоетичного простору і є найважливішими ознаками художнього простору як такого.

Поліваріативність інтерпретації та дискусії щодо генези та функціонування хронотопу продукують продовження досліджень і формування уявлень щодо нього. Новітні підходи до вивчення характерних особливостей художнього часопростору у другій половині ХХ століття запропонував

американський учений Е. Холл. У свої книзі «Прихований вимір» антрополог установлює тісний взаємозв'язок між культурою та комунікацією й акцентує увагу вчених на потребі досліджень не стільки цілих культур, скільки їх окремих біхевіористичних підсистем. При цьому Е. Холл вказує на подібність вивчення культури з вивченням іноземної мови, її підсистеми – з граматичними категоріями. Так, ми окремо вивчаємо категорії виду, часу, відмінка тощо, після чого можемо сконструювати загальну картину щодо іноземної мови та механізмів її функціонування [237, с. 1–7].

Окрім цього, Е. Холл увів у науковий обіг термін «проксеміка», під яким нині розуміємо «один з засобів невербального спілкування; мову простору та часу й систему їх організації» [124, с. 103]. Зокрема, антрополог вивчав особливості особистісного простору людини в межах його повсякденної поведінки. Так, дослідник визначив оптимальні дистанції між людьми та виокремив чотири просторові зони, кожна з яких має фазу близькості та фазу віддалення.

1. Інтимна зона (0–20 см). Фазою близькості у такому разі постає еротична фаза, за якої дистанція взагалі відсутня, а домінуючими відчуттям постають тактильні відчуття та нюх. Натомість фаза видалення сягає 15–20 см. На такій відстані один від одного люди перебувають у громадському транспорті у години пік. Для середземноморських культур така відстань між людьми є загальноприйнятною у неформальній дружній обстановці.

2. Особиста зона (45–120 см). Фаза близькості тут, на думку Е. Холла, становить 45–60 см. На такій відстані спілкуються подружжя, але для ділової комунікації вона не є природньою та прийнятною. Фаза віддалення – 75–120 см. Такої відстані людина дотримує під час бесіди з друзями або хорошими знайомими.

3. Зона соціальних відносин (1,2–3,6 м). Фаза близькості у такій просторовій зоні становить 1,2–2,1 м. Такої відстані ми дотримуємо поруч зі сторонніми людьми. А от фаза віддалення, на думку Е. Холла, сягає 2,1–3,6 м.



Така відстань («ширина письмового столу») відмежовує чиновника від його відвідувача.

4. Публічна зона (від 3,6 м). Фаза близькості у такому разі становить 3,6–7,6 м. Це приблизно відстань між викладачем і студентами у великій аудиторії, оратором та його слухачами у невеликому приміщенні. Фаза віддалення у цій просторовій зоні розпочинається від 7,6 м. Така відстань робить оратора недосяжним для публіки. Саме такої дистанції воліли диктатори та владні імператори [237, с. 116–123].

Попри те, що у художніх творах чітке маркування дистанції між персонажами відсутнє, використання інформації про зазначені Е. Холлом види дистанцій під час аналізу сюжетно-фабульної єдності тексту дає змогу визначити, в яких просторових зонах перебувають герої та чи відбуваються переміщення в межах означених ділянок, які чинники каталізації або, навпаки, стагнації цього процесу, як поведінкова тактика персонажів впливає на фізичну та психологічну відстань у комунікативному просторі тощо.

Е. Холл зазначає, що простір і відстань за своєю генезою динамічні й не мають тісної кореляції з лінійною перспективою. Антрополог наголошує на потребі відмовитися від стигматизованого мислення, натомість уявити людину як поєднання перманентно-змінних аспектів, які наділені різною інформацією. Просторові образи в літературі, на думку Е. Холла, необхідно усвідомлювати як ремінісцентність системи для вивільнення інформації. Учений пропонує вивчати літературні твори «з метою виявлення фундаментальних компонентів послання, яке автор пропонує читачеві, щоб останній «побудував» власне відчуття простору» [207, с. 57].

Естонський літературознавець та культуролог П. Тороп запропонував трирівневу модель розуміння хронотопу, до якої належать типографічний, психологічний та метафізичний часопростори: «Її сутність полягає у відображенні світу, за яким ведеться спостереження (топографічний), світу спостерігачів (психологічний) та світу тих, хто мовою опису відображає події (метафізичний)» [95, с. 162]. На думку науковця, топографічний хронотоп

конкретизує місце, час та події й фрагментує сюжетно-фабульну єдність на часопросторові одиниці. З таким рівнем часопростору тісно корелює психологічний, тобто хронотоп персонажів. Так, сюжетний хід, маркований на першому рівні переміщенням у просторі та часі, збігається з другим унаслідок процесу трансформації душевного стану. З огляду на це П. Тороп зазначає, що топографічний хронотоп згенерований сюжетом, психологічний – самосвідомістю персонажів, а функціональне призначення метафізичного – поєднати перші два рівні за допомогою опису [262, с. 22–23].

Тезу про те, що поява нових жанрових модифікацій прямо залежна від трансформаційних процесів у часопросторовому мисленні, висловлює Н. Копистянська. Дослідниця вважає, що під час аналізу «в цьому аспекті літературного процесу встановлюється взаємозв'язок: хронотоп – жанр – жанрова система – художній напрям, і в зворотній послідовності: естетика напряму – жанрова система – жанр – хронотоп» [96].

У своїй науковій розвідці Н. Копистянська аналізує процес розширення художнього часопростору в творчості представників слов'янського романтизму. Дослідниця зазначає, що саме в межах цього ідейно-художнього напряму з'являється розуміння хронотопу як відмінного від реального, поліваріативного, нелінійного й такого, що існує поза дією фізичних законів реальності: «Від романтиків починається свобода у створенні художнього часопростору, інверсія, пропуски-пустоти, стрибки, вільні асоціативні зв'язки, інтенсифікація окремих часових відрізків, замовчування, недомовки, нерозкритість таємного, часова розірваність, химерне чи гротескне сполучення, якому немає аналогів у реальному житті, і яке підказане розкутою творчою уявою митця» [96].

Розширення просторово-часової структури в канві художніх текстів романтиків дослідниця пов'язує з тим, що представники напряму інтерпретують минуле як об'єкт самостійного наукового дослідження, зображення та способу саморепрезентації. Для романтиків колишні часи – можливість спрогнозувати майбутнє людства, натомість теперішнє – лише

процес переходу «від минулого «золотого віку» до майбутнього «золотого віку», представленого у поетичній утопії, чи від первісного хаосу до всезагального розчинення в хаосі» [96].

Особливу роль для романтиків відіграє збіг фатальних обставин, так званий екстремальний хронотоп, адже саме він, на думку митців, допомагає особистості проявити себе в момент кризової ситуації. Через це в добу романтизму відбувається не лише ліризація усіх літературних жанрів, а й їх драматизація. Водночас сюжетний хронотоп означений динамізмом. Романтики зацікавлені в ретрансляції героїчних подій з минулого свого народу, які є беззаперечним доказом його могутності та прав на майбутнє. На думку Н. Копистянської, така художньо-мистецька інтенція простежується, зокрема, в ліро-епічних героїчних поемах «Гражина», «Конрад Валленрод» А. Міцкевича, в драмах і повістях Й. Тила та багатьох інших творах [96].

Сучасна дослідниця Т. Кушнірова, аналізуючи оповідні константи у структурі художнього твору, зосереджує увагу специфічному хронотопі, що є характерною ознакою романного мислення, й аналізує такі види художнього часу як наративний, сюжетний та фабульний.

Зокрема, фабульний, на думку науковиці, хронологічно впорядковий, подібний до реального, має кореляцію з чітким причинно-наслідковим зв'язком. Такий час не завжди збігається із сюжетним, адже останній репрезентує події саме з точки зору автора, він «максимально конкретизований, ускладнений, «нашарований», характеризується дуалізмом, «розщепленням», паралельністю сюжетних ліній, варіативністю» [110, с. 14]. Дослідниця поділяє думку Т. Гром'яка, що сюжетний час здатен прискорюватися, уповільнюватися, призупинятися. Для такого виду часу характерні інверсії, випущені часові періоди, подача у вигляді щоденникових записів, оповіді в оповіді тощо. Окрім цього, Т. Кушнірова говорить про розбіжність фабульного та сюжетного часів у художніх творах ХХ століття, адже оповідь у модерних і постмодерних творах позбавлена конкретної сюжетної лінії, натомість подається фрагментарно, невпорядковано, спорадично [110, с. 14].

Із сюжетним часом взаємопов'язаний наративний, який прискорює його. Це час повідомлення, розповіді про відтворені події, що виконує фіксує та інформативну функції. Наративний час суб'єктивний, адже репрезентований з боку оповідача: «Оповідь від третьої особи найбільш вільно оперує художнім часом: вона може надовго зупинятися на аналізі психологічних станів і дуже коротко інформувати про затяжні періоди, які не несуть психологічної напруги, а становлять собою сюжетні ланцюги. Це дає можливість підвищувати вагу психологічного зображення у загальній системі оповіді» [200, с. 319]. Дослідниця висловлює думку, що найбільше наративний час закріпився в постмодерних художніх текстах, які означені як психологізмом, так і суб'єктивізмом. Проведений аналіз часопросторових структур дає Т. Кушніровій підстави стверджувати, що всі три форми часу тісно взаємодіють одна з одною, а домінування однієї з них над іншими має вагомий вплив на визначенні жанру твору. Сам хронотоп дослідниця означає як наративний акцент, що зумовлює характер читацької інтенції [110, с. 15–19].

Останні теоретичні напрацювання та дослідження щодо генези й функціонування хронотопу в літературі (О. Журавська, Р. Магдиш, К. Мельникова, О. Олійник, Г. Осіпчук) свідчать не лише про актуальність сформованих у ХХ столітті фундаментальних ідей і принципів вивчення хронотопу, а й про відсутність єдиної класифікації чи методологічного підходу до виокремлення форм/видів/типів часопросторових структур і їх компонентів у межах тексту. З огляду на це вважаємо, що художній хронотоп потребує подальшої літературознавчої інтерпретації в контексті постмодерної літератури та інтегрованих в неї культурно-філософських смислів.

Так, досліджуючи хронотоп як спосіб художньої реалізації гедоністичної моделі «тілесності» в літературному тексті, вважаємо доцільним визначити термінологічну константу в тлумаченні бінарної опозиції понять «топос» і «локус». Адже нині серед науковців й досі немає одностайної думки щодо категорій розмежування цих термінів чи встановлення їх семантичного збігу.

У межах аналізу художнього тексту термін «локус» першим починає активно вживати Ю. Лотман, який визначає його як структурну одиницю художнього тексту, що уособлює та визначає взаємозв'язок героя твору з функціональним полем його дії, тобто з певним «місцем» у часі. Водночас поділ науковцем художнього простору на закритий (коли дія відбувається в конкретному місці й не виходить за його межі, а у тексті така закономірність виявляється у вигляді різних образів: дім, місто, країна) та відкритий (необмежений) дав підстави для філологів визначати локус як обмежений простір в складі необмеженого, який позначається в термінологічному полі як «топос» [122, с. 286].

До літературознавства термін «топос» увійшов завдяки ораторському мистецтву, в якому виконував роль «аргумента» для доведення тези, а в межах комунікації став функціонувати як стійка формула [124, с. 129]. У культурології «топос» корелює з такими поняттями як традиції та новаторство, а сам термін інтерпретується як культурологічна одиниця; у філософії, епістології, гносеології – осмислюється, як механізм просторової організації мислення й розуміння. Поліваріативне тлумачення цього терміна в різних науках зумовило відсутність його конкретизованого визначення та плутанини серед літературознавців. Однак з огляду на практику виокремлення науковцями в художніх текстах «спільних місць», повторюваних у межах одного жанру чи стилю одиниць (архетипи, образи, мотиви), що забезпечують взаємозв'язок літературних творів між собою, нині під терміном «топос» у літературознавстві розуміють «напрям, який досліджує світову літературу через історію повторювальних мотивів («загальних місць»))» [157, с. 186].

Сучасні літературознавчі розвідки так і не встановили чіткого розмежування означених термінів. Зокрема, Д. Боклах, аналізуючи дефініції та взаємозв'язок категорій топосу і локусу міста, їх структурно-семантичне функціонування та реалізацію у міському тексті художнього твору, доходить висновку, що такі терміни перебувають у семантико-логічних відношення цілого й частини, закритого та відкритого простору, великого й малого; вони

«...нашаровуються історично, відображають особистісно та соціально значущі події, акумулюють культурний досвід міського способу буття, моделі поведінки і характер героїв, стаючи мовою для вираження непросторових відношень» [25, с. 257].

Такий підхід до розрізнення понять термінів «локус» і «топос», на нашу думку, не є універсальним, адже його неможливо застосувати до художніх текстів, де просторові образи майже не функціонують чи не є чітко маркованими. Окрім того, під час виокремлення й відмежування цілого від частини, необхідно ідентифікувати смислову структуру та генезу поняття «межі» між ними в контексті сюжету літературного твору: вона є географічною, психологічною, культурною тощо. Адже за семантико-логічного поділу на ціле й частину, одні й ті сам просторові образи в різних художніх текстах здатні виступати як топоси, так і як локуси, що залежатиме від їх осмислення та авторського опису.

З огляду на це більш доцільним вважаємо підхід до характеристики особливостей вживання термінів «локус» і «топос» Ф. Штейнбука, який під топосом розуміє місце розгортання сенсів, «мову просторових відношень», що реалізовані в художньому тексті (наприклад, топос смерті, топос небуття, топос соціально-історичного часу, буттєвий топос), а під локусом – «кореляцію лише з конкретними просторовими образами, які, вочевидь, більше пов'язані з дійсністю» [210, с. 289]. Тому, на нашу думку, художню реалізацію гедоністичної моделі «тілесності» у постмодерних творах української літератури необхідно досліджувати за допомогою аналізу функціонування в них топосу задоволення та його взаємозв'язку з конкретними географічними локаціями.

Так, біхевіористична тактика головного героя роману Ярослави Литвин «Рік розпусти Клауса Отто Баха», зокрема усвідомлення способів досягнення задоволення завдяки сексуальному фетишизму, трансформується відповідно зміни світоглядних позиції, екстернального формування стигм щодо іншого культурного середовища й фізичного переміщення у часі та просторі.

Добропорядний житель Кілю – Отто Клаус – з самого початку свідомо приховує свою пристрасть до жіночих колготок, оскільки вважає це непристойним захопленням («... навчився вишукувати кіно на свій смак – із відповідною тематикою», «соромно і страшно завантажувати на свій комп'ютер черговий порнофільм, адже це найсправжнісіньке порушення закону»), яке внаслідок недотримання відповідних запобіжних заходів може дискредитувати його як особистість. Тому єдиним осередком, де чоловік почувається в безпеці, стає його домівка, в якій всі можливі доступи проникнення до неї суб'єкта/об'єкта із зовнішнього «чужого» простору зачинені: *«міцно засував полотняні штори, тричі підкрадався й перевіряв, чи бодай хтось із того боку шиби не спостерігає за ним і чи немає комусь до нього діла», «Затим він перевіряв, чи не стоїть хтось біля вхідних дверей, зачиняв усі квартирки в кухні», «Завмирав на кілька хвилин у цілковитій тиші, <...>, та й вмоцнувався дивитися своє порно дуже-дуже тихо й на маленькому диванчику»* [116, с. 12]. Єдиним місцем, де Отто Клаус дозволяє собі зняти табу із приховування власних бажань, є громадський транспорт у час пік: хаос дає змогу залишитися анонімом, безликою особою, яка непомітно старається *«гладити жіночі коліна й литки»* та *«відчувати шкірою благородну синтетичну панчіх»*. Інтенсивність потреби реалізувати гедоністичну втіху через безпосередній дотик до фетишу залежить й від пори року: весна та осінь моделюють в свідомості чоловіка ситуацію, за якої жінка вирішить одягнути спідницю та найголовніше – колготи, а він матиме можливість відчути їх фізично [116, с. 13].

Про перші зміни в усвідомленні того, що задоволення існує поза межами комфортного осередку й не вимагає «соціального» маскуванню, свідчить поїздка Отто Клауса до Гамбурга – *«вільного ганзійського міста, осередку торгівлі й проститутток, міста радощів»* [116, с. 15], в якому він хоче відвідати художній музей еротики. Нереалізована внаслідок розлучення з дружиною подорож на Октоберфест, де офіціантки носять *«коротенькі сукенки дірндль»* і *«безсумнівно, колготи»* [116, с. 10], переростає в свідоме прагнення

чоловіка отримати задоволення від перебування в місці розпусти та фривольної поведінки, де він не зазнає осуду й не відчуватиме самоприниження через свої сексуальні вподобання.

Сама ж поїздка знайомить Отто з Ленцем Штраубом – швейцарцем, який живе в своє задоволення і не турбується ні за розлучення, ні за свої батьківські обов'язки, ні за думку оточення про нього. Найбільшим задоволенням для Ленца є свобода, яку він цього разу відшукав у Гамбургу: *«Чекали незнайомці у дорміторії, прогулянки наодинці, запах моря й легких наркотиків»* [116, с. 21]. Модифікований авторкою хронотоп вітальні за М. Бахтіним, де простір світського приміщення взаємозаміщує гостел, стає місцем зав'язки діалогу між героями, що змінить сприйняття Отто способів втілення власних гедоністичних інтенцій у майбутньому. Ленц стає провідником до світу втіхи, якого так жадає Клаус, й конкретизує локуси, що здатні задовольнити всі його найпотаємніші потреби чи бажання: *«Pi-ine'бан – це місце, де з неба падають зірки прямо у твій пивний кухоль. Де на одній вулиці зібрані всі радощі життя. Де ти можеш мати все, що хочеш мати. Все, про що мріяв чи навіть не смів мріяти. Де нікого не цікавить нічого про тебе»* [116, с. 22]. І хоч Отто відмовився разом із Ленцем провести там разом час й пошукати пригод та *«як знати, можливо, й венеричних хвороб»*, проаналізувавши слова співмешканця й отримавши позитивне підкріплення щодо його слів завдяки побаченому натовпу щасливих людей, які *«линули до Pi-ine'бану»* й від нього, він вирішує перейти самостійно встановлену в свідомості межу «дозволеного» та завітати до розважального району *«наступного разу»*.

Ілюзорне відчуття впевненості у собі та позитивних змін у структурі особистості стає рушієм подальших прийнятих Отто рішень, зокрема, відвідин Репербану та Гербер Штрассе – вулиці червоних ліхтарів. Попри фізичну присутність у місці спокуси та сексуальної вседозволеності, Клаус не дозволяє собі перейти межу втілення тілесних задоволення. Генеза реалізації індивідуальної гедоністичної інтенції має вуаеристичний базис: чоловік не обирає для себе повію, а лише розглянув їх як потенційний об'єкт насолоди,



після чого *«коротко кивнув жрицям на знак подяки»* й повернувся до гостелю. Своєї поразки, пов'язаної лише із частковим виходом із зони комфорту чоловік не визнає, подумки виправдовуючи власні дії позитивним уявним рішенням, а відповідно й формуванням свого образу, схожого до Ленца-гедоніка: *«Він не планував брати в оренду жодну з них. «Хоча міг, однозначно міг», – тихенько промимрив собі»* [116, с. 32].

Каталізатором зміни простору, а, отже, й можливих способів досягнення тілесного задоволення, стає життєвий експерієнс товариша Ойгена Каппеля. Чоловік, що відзначався *«відсутністю авантюризму й жаги до подорожей та відкриттів»*, завжди вів осілий спосіб життя, відчув себе щасливим завдяки знайомству з іноземкою, а саме українкою Мариною. Розповідаючи про всі незвичні для свого традиційного життя в Кілі буденні дії дружини, Ойген зачіпає й актуальну для Отто тему сексу: *«Але якби ти знав, що вона вміє в ліжку... М-м-м, це не описати словами»* [116, с. 41]. Цей момент є вихідною точкою формування в свідомості Клауса гіпотези про те, що саме іноземка, а не німкеня, здатна задовольнити його сексуальні потяги. Так, Отто переходить з площини реального світу рідних міст та своєї країни до віртуального простору, в якому створює анкету на сайті знайомств з метою пошуку українки. Цей простір уже звичний для чоловіка, оскільки там само, як і домівка, забезпечує від зайвих спостережень з боку оточення та ще й надає можливість скоригувати свій образ до бажаного: *«... трішки прибрехавши, зробивши себе молодшим на чотири роки, вищим на десять сантиметрів і стрункішим на двадцять один кілограм. За кілька хвилин Клаус прибрав ще сім кілограмів, гадаючи, що саме з такою вагою виглядатиме презентабельно...»* [116, с. 52]. Хибно сформована теза про унікальність українки як сексуальної партнерки призводить до негативного досвіду комунікації з жінками в мережі, які від самого початку не задовольняють потреби Клауса. Проте віра у правдивість суб'єктивно створеної гіпотези настільки сильна, що чоловік продовжує пошуки, дещо змінивши стратегію процесу: реєструватися на безкоштовних сайтах, не вказувати про себе повну інформацію й обов'язково з'ясовувати у потенційної партнерки

ставлення до колготок. Так, Отто знайомиться з українкою Веронікою, яка не тільки поділяє вподобання німця, але й приємна у спілкуванні, має хороше почуття гумору. Чоловік закохується у дівчину, допомагає їй фінансово та навіть імітує у переписці з нею статевий акт. Віртуальний світ та постійне уявне взаємозаміщення своєї постаті на взірцево-гедоністичну постать Ленца («зздри́в Ленцеві», «зздри́в цій легкості вчинків та думок», «хотів би бути щасливим», «уявляв, що зробив би на його місці Ленц»), відкриває Отто самого себе в іншому світлі – як інтернала, що здатен кохати і самотійно впливати на розвиток й становлення свого особистого життя. Так, попри застороги Ойгена («там же війна») та небажання Вероніки («Ви́бач, цього ніколи не буде»), Клаус вирішує перейти із публічної зони до інтимної та вирушити до дівчини в Україну.

Третя зміна простору стає вирішальною в формуванні гедоністичної моделі «тілесності» в свідомості німця. Опинившись у «чужому» «ворожому» просторі, з потенційною небезпекою у вигляді бойових дій на сході України, Отто змушений швидко адаптуватися до реалій. Хоч чоловік вважає, що «це чудова країна», у якій він може «мати майже все», та залишатися тут не хоче. Спочатку Клаус намагається привласнити «інший» простір та культуру («*Це країна Вероніки, це земля Вероніки. Це місце її сили, <...>, росило її, маленьке соняшникове зерня, саме такою, якою покохав її Клаус. А значить, і цю країну він полюбить*» [116, с. 123]), але оскільки цей процес є можливим лише через призму обоження та закоханості до самої дівчини, Отто ухвалює рішення раціонально скористатися потенціями українського простору й екстраполювати процес культурної доместикації з себе на партнерку («*урешті відшукає Вероніку, посадить її до літака й забере до себе*»). Це рішення змінює вектор руху Клауса, адже чоловік, що звик до осілого способу життя, тепер заради реалізації тілесного задоволення постійно перебуває у подорожі. Географія спроб відшукати Вероніку окреслюється маршрутом Київ – Біла Церква – Львів – Івано-Франківськ – Ворохта – Київ. Упродовж поїздок Отто постійно знайомиться з людьми, вживає достатню кількість спиртних напоїв (ескапує від

невдач, стає гостем й у такий спосіб дотримує місцевих звичаїв) і продовжує самотивувати себе життєвими принципами гедоніка Ленца: *«І в моменти складних рішень він дивився на нові світлини та дописи Ленца й думав: а як би той вчинив на його місці? Чи злякався б він? Ні! Чи відступив би? Ні! Чи робив би все заради свого щастя! Однозначно!»* [116, с. 136].

Саме під час переїзду із Ворохти до Києва Отто знайомиться у поїзді з Майклом Брігтсом – іноземцем з українським корінням, котрий стане для Клауса новим провідником до світу втіхи, але вже не в німецькому, а українському просторі. Головна відмінність Брігтса від Ленца – чітка теорія комунікації та стосунків між чоловіком і жінкою, вихідною точкою якої теза про можливість існування множинних любовних відносин у чоловіка з кількома жінками одночасно. Майкл систематично нав'язує ідею поліаморії й, ототожнюючи її з єдино правильним принципом побудови міжособистісних стосунків і реалізації виходу сексуальної енергії, обіцяє Клаусу «рік розпустити».

Варто зазначити, що саме поняття «року» згадується лише двічі – у заголовку та самому тексті. Час для Отто швидкоплинний, загублений серед численних переміщень і пов'язаний, зокрема зі спогадами (ретроспективні фрагменти з описом дитинства Клауса, його виховання та стосунків з родичами) й сезонами (наприклад, приїзд до Києва символічно корелює з поганою дощовою погодою, як символ хибних очікувань і надій). Відсутність багатьох часових маркерів дає підстави говорити про пролонгованість історії, яка має початок з моменту формування сексуальних уподобань і не має чіткого завершення (відкритий фінал твору), а, отже, може продовжуватися, повторюватися, модифікуватися тощо.

Практичне застосування Клаусом порад Брігтса, призводить до чергової трансформації біхевіористичної тактики чоловіка: він прагне якнайшвидше отримати задоволення від фізичного контакту з жінкою так, як це притаманно поведінковій моделі Майкла: *«Йому, втомленому від поразок, хотілося тієї ж легкості та безжурності, яку розсіював довкола себе Брігтс. Познайомитися з будь-якою? Нема питань. Провести ніч із жрицею кохання — no problem»* [116,

с. 213]. Утретє залучаючи до пошуків сексуального об'єкту сайти знайомств, Отто вкотре залишається ні з чим. Майже без грошей (через п'ятику в караоке та флірту з двома незнайомками), орендованого житла (через співпрацю з аферистами) та бажаного задоволення, Отто вирішує повернутися додому, але в останній момент випадково отримує підказку, де знайти Вероніку й хапається за цю можливість. З'ясувавши, що знайомство з дівчиною було черговим обманом, скоєним колишнім хлопцем Вероніки, яку насправді звали Анастасією, Клаус під впливом приємного діалогу й алкоголю нарешті дає собі право переступити канонічну усталену соціумом межу між прийнятним і недозволенним – він цілує хлопця, несвідомо виявивши у такий спосіб базовий компонент своєї гедоністичної втіхи – не стільки пошуки реалізації сексуальних потягів, скільки бажання бути коханим і мати поруч людину, що його розумітиме. Так, попри широку географію мандрівок Клауса в межах віртуального та двох реальних просторів, саме в Україні він деталізує самозаборони й усвідомлює природу своєї гедоністичної інтенції, в основі якої не просто статевий акт чи тривіальний фізичний контакт у вигляді дотику та застосування фетишу, а комбінація гармонійного співіснування духовного та тілесного начал.

Ще одним локусом реалізації топосу тілесного задоволення у сучасній українській постмодерній літературі постає Париж. Так, зокрема, головна героїня твору Лариси Денисенко «Я не хотіла бути Богом», що входить до збірки оповідань «Селфі в Парижі», прагне отримати сексуальне задоволення від взаємин із П'єром – випадковим знайомим журналістом, який досить часто навідується до Парижа зі Страсбурга. З часом Аліса доходить висновку, *«що з цією особою непогано було б покохатися, придивитися одне до одного і таке інше»* [169, с. 116]. Оскільки сама дівчина опинилася в «чужому» просторі («я – українка»), оточення навколо себе вона сприймає лише як «тілесні оболонки», чії душі та думки живуть окремо від людського організму. Єдиним, хто переходить межі власного світу жінки й має вільний доступ до інтимної зони, є П'єр – *«розпутне створіння із завжди готовим до вивчення тілесних*

*територій язиком»* [169, с. 122]. Статевий акт коханців виходить за межі стандартизованого розуміння в соціумі фізичного контакту між чоловіком і жінкою, оскільки пара під час сексу постійно дискутує на теми, пов'язані з існуванням в свідомості одне одного культурних стигм. Саме цей світоглядний бар'єр ставить під сумнів можливість досягнення тілесного задоволення, оскільки партнери не стільки віддаються природній пристрасті, скільки несвідомо захищають свої кордони та національну ідентичність. П'єр, що сповідує всі форми тілесних практик втіхи від сексу до вживання наркотичних препаратів, вбачає природу щастя особистості у розкутості та прийнятті краси власного тіла, чого, на його думку, позбавлені «духовні» слов'яни: *«Ви, слов'яни майже всі уже скуті й зовсім не розумієтеся на сексі», «... постійно теревените про свій дух, <...>, але зовсім не знаєте, не розумієте та соромитеся свого тіла»* [169, с. 122].

Чоловік підмінює культурні площини, адже, захоплюючись російською прозою, несвідомо прирівнює слов'ян лише до єдиного простору – російського чи з огляду на суб'єктивне розуміння становлення й формування духовних цінностей в структурі національної самосвідомості – радянського. Вербалізоване протиборство Аліси міжкультурним стереотипам (*«І ти знову вписуєш мене в радянську чи то російську культуру. А в нас різна і культура, і тілесність різна, чорт забирай!»*) [169, с. 123] не здатне протистояти фізіологічним інстинктам (*«Я усвідомлюю, що з нас закоханою виглядаю я, приголомшеною ним, його тілом»*) до моменту фізичного насилля внаслідок інакомислення, коли П'єр б'є її через те, що вона *«не підтримала його ідею щодо всесвітньої підтанцювки за спиною однієї людини»* [169, с. 127]. Так, авторка моделює ситуацію, за якої доводить, що гедоністична модель тілесних задоволень непридатна до функціонування в життєвих реаліях, якщо позбавлена варіативної духовної складової. Реалізація топосу «задоволення» залежить не стільки від локуса (стигма про Париж як місто кохання), скільки від біхевіористичних тактик особистості, її розуміння гармонійного

співіснування духовного та тілесного начал як базальної передумови можливості досягнення задоволення.

Підтвердження цієї гіпотези вбачаємо і в сюжеті оповідання Катерини Бабкіної «Ми ніколи про це не говоримо», де двадцятип'ятирічна дівчина проводить літо у столиці Франції із чітко окресленою гедоністичною інтенцією: «...мені дуже хотілося роман у Парижі, ціле це літо, здавалося мені, вимагало поцілунків, надриву, великих мрій» [169, с. 69]. Тобто вихідною точкою становлення шляхів одержання задоволення від життя є саме локус, а не сформовані особистістю, її саморефлексією та досвідом світоглядні позиції. Як наслідок – штучно створені задля досягнення мети стосунки з хлопцем («Джеремі цілком підходить для роману влітку»), моделювання ілюзорної бажаної дійсності («...я уявляла собі, як ми їздимо його малим авто в Нормандію та Прованс, як він приносить мені квіти з районного марше зранку, як ми їмо на сніданок *rains au chocolat*, ходимо на маленькі пікнічки в парк Монсо») та саморепрезентації й створення модальності ідеального «Я» в структурі «Я-концепції» («Це все в моїй голові дуже пасувало для інстаграму про літо в Парижі та для розповідей потім вдома») [169, с. 69]. Однак ні уявний рух простором, ні спроба адаптувати реалії під омріяне майбутнє, ні перший поцілунок не здатні змінити початкове деформоване усвідомлення природи стосунків: «...почали вимагати одне в одного – я уваги, а він – покори» [с. 71].

Спроба невдалого роману каталізує пошуки дівчиною інших способів тілесних задовольень. Так, ескапуючи від набутого негативного досвіду знайомства з Джеремі, вона разом зі своїм другом Гі влаштовує велику вечірку, за якої невеличкий простір квартири заповнюється маловідомими людьми та випивкою. Відсутність зобов'язань, відчуття легкості та свободи, умова ніколи не обговорювати цю зустріч і пов'язані з нею події зумовлюють потребу в осягненні додаткового простору, що може приховувати додаткові гедоністичні інтенції чи познайомити з іншими потенційними гедоніками. Так, компанія прямує до нічного клубу, але на півдорозі вирішує зайти до бару, де продовжує

веселитися, вживати спиртні напої й залучати до свого гедоністичного дійства пересічних осіб [169, с. 78–80]. У такий спосіб авторка змальовує Париж як уособлення подвійного простору, що за бажання індивіда, його активних дій і поведінкових стратегій може трансформуватися й продукувати той тип тілесних задоволень, способи втілення яких є чітко усвідомленими та відповідають дійсним, а не штучно сконструйованим потребам.

Авторську інтенцію реалізації топосу тілесного задоволення через локус дому простежуємо в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». Для Стефи Чорненько дім відіграє важливу функцію не як оборонна споруда, що унеможлиблює появу небажаного об'єкта чи об'єкта із чужого простору, а як місце вияву власних умінь та імпліцитних прагнень. Інтенсивність такої поведінкової моделі сформована на підсвідомому рівні внаслідок трагічних подій минулого, а саме пожежі та втрати в ній батьків: *«Тоді ж загинули і мої батьки, з малої халупки поруч. Цієї хати і сліду не залишилось, а я люблю сидіти там навесні, у зарослях бузку, міркуючи, що моя мама могла готувати для доктора і докторової, допомагаючи їм по господарству»* [5, с. 27]. Тобто спосіб одержання Стефою задоволення через прибирання та готування їжі має компенсаторний базис: дівчина, суб'єктивно реконструюючи минуле, переймає біхевіористичну тактику матері, якої не пам'ятала, й продовжує продукувати її діяльність.

Дім, зведений Петром Сколиком, стає для Чорненько константним локусом, через призму якого вона здатна саморефлексувати та репрезентувати себе оточенню. Психологічна й фізична неспроможність покинути дім навіть у разі привабливої пропозиції від Велвела свідчить про прив'язаність до будинку, як до місця власної сили. Дівчина постійно проводить час на кухні, де отримує задоволення не лише від процесу приготування їжі, а й від можливості завдяки цьому продемонструвати здобуті вміння, закцентувати увагу на собі, а не на подрузі, сповнитися життєвої енергії: *«Моя воля повернулася до мене. Я навіть відчула приплив бадьорості та веселоців, що трапляється зі мною не так часто. Стефцю, думала я, берися до роботи, зготуй таких лінів, щоб панство*

*від того смаку тарілки поз'їдало. Влаштуї їм таку гостину, щоб панотець пошкодував, що не ти стала його жоною, думала я і шкірилась сама до себе, хвацька та брава, відчуваючи, як вогонь нетерпінням розгорається в руках і в попереку, як мені вже хочеться братися за приготування, аби все було досконало» [5, с. 71–72].*

Як домівку сприймає Стефа і своє власне тіло, що на відміну від матеріального локусу не здатне саме по собі приносити задоволення в міру своєї непостійності: *«Бо це тіло мені, як чужий дім, де я тимчасово знайшла притулок. Пушка духу знайшла непевний прихисток у тілі...»* [5, с. 92]. І якщо за концептами Г. Башляра дім є притулком мрійника, місцем циркуляції ідей і бажань (увесь роман «Фелікс Австрія» реципієнт сприймає через суб'єктивну інтерпретацію життєвих колізії самою Стефою Чорненько, що згідно з класифікацією Ж. Женнета про типи нарації відповідає гомодієгетичному типу наратору в екстрадієгетичній ситуації [236]), то тіло та його несвідомі й недосліджені самою дівчиною реакції на будь-який контакт з представником чоловічої статті, що викликає симпатії, містять приховану можливість одержання задоволення новим способом, який водночас деформує розуміння вже інших, усталених шляхів такого процесу. Навіть платонічне кохання Стефи, що не має *«найменшого натяку на огидну тілесність»*, не знаходить свого продовження через сумніви, відсутність позитивного досвіду комунікації з чоловіками та несприйняття природи й функціонування людського тіла. Дівчина боїться перейти межу, порушити самостійно встановлені межі й докладає зусиль, аби не допустити реалізації *«гедоністичної максими»*, що змусить переоцінити свої принципи та світоглядні позиції: *«Але потім вночі снівся-таки юнак Велвеле, і сні були неспокійні, як каламутна калюжа. Я навіть прокинулась серед розбуравної вологої постелі. Подушка – посеред покою, ковдра – на голові, у шлунку, у шлунку така важкість, ніби я цілу ніч їла вуджені ковбаси. Я швидко привела покій і себе в порядок...»* [5, с. 71]. Так, головна героїня роману «Фелікс Австрія» свідомо звужує навколо себе простір, чітко встановлює межу між *«своїм»* і *«чужим»* та відповідно не впускає до



нього суб'єктів, що мають потенцію деструктурувати чи трансформувати узвичаєний спосіб реалізації одержання тілесного задоволення.

Натомість повноцінні локуси міст реалізують себе в межах романів Анатолія Дністрового та Сергія Жадана. Зокрема, герої «Депеш Моду» – мешканці Харкова, про що свідчать численні міські топоніми – Площа Свободи, Держпром, назви станцій тощо. Проте автор розмежовує означену територію на два окремі світи – вищий та нижчий. До першого належить тогочасна політична й військова еліта, яка завдяки авторитету та фінансовим можливостям має змогу задовольнити будь-які матеріалістичні бажання. Представницею цього світу є спільна для всіх героїв подруга Маруся, чий розлучений батько-генерал в спробі проявити любов до доньки несвідомо прищеплює їй гедоністичну модель поведінки, що має гіперкомпенсувати відсутність повноцінного виховання й сім'ї. Так, дівчина ходить до «крутої школи», їздить на власному автомобілі, не має проблем з грошима, а найголовніше, що *«генерал купив їй прикольную двокімнатну квартиру в крутому будинку на площі, з видом на муніципалітет»* [73, с. 125].

У цьому ареалі герої є лише випадковими туристами, що перебувають там певний час за збігом обставин. Насправді ж оповідач та його друзі – вихідці з нижчого світу, простір якого окреслюється гуртожитками, промисловими зонами, дешевими кафе та магазинами: *«... від ріки і до самої залізниці, квадратні кілометри непролазного приватного сектору, відразу за яким починаються заводи, так би мовити – старі фабричні передмістя»* [73, с. 82]. І якщо в цих районах *«на вулицях нікого не зустрінеш»*, то є у Харкові місце, де кожен може знайти собі прихисток, роботу чи співрозмовника – вокзал: *«... на Південному вокзалі міста Харкова можна продати будь-що, навіть душу»* [73, с. 45].

Ідейний дисонанс двох харківських просторів зумовлює потребу відшукати інший додатковий локус, що забезпечить одержання тілесного задоволення. І якщо вживання спиртних напоїв можливе в межах простору нижчого світу, то задля зміни свідомості та когнітивних процесів, що корелює

зі специфічною роботою людського організму внаслідок наркотичного сп'яніння, необхідно втрапити до «чужої» території, що належить етнічним ромам. Міські ареали відокремлені від циганських земель річкою, яка постає знаковим кордоном і ділить простір на «своє» та «чуже»: *«Живуть на іншому кінці міста, за іншою річкою, в них там ціле поселення», «понад річкою, окопались як могли», «таке примарне Місто Сонця в них вийшло, місто в місті»* [73, с. 91]. Оповідач не приховує власної відрази до ромів, вважаючи їх людьми, що свідомо перебувають в стані стагнації (*«якийсь такий середньовічний район», «я їх взагалі не розумів ніколи, цих ромів»* [73, с. 91]), тому погоджується побувати разом з Чапаєм в цьому районі лише з огляду на перспективу одержання задоволення.

Інше функціональне навантаження хронотопу спостерігаємо у романі Анатолія Дністрового «Дрозофіла над томом Канта». Автентизм, що має на меті максимально достовірне зображення дійсності, стає домінантним творчим методом у творі. Наблизити текст до реальності допомагають численні міські топоніми (назви вулиць, мікрорайонів, станцій метро, парків), що виступають репрезентацією поліваріативних форм відпочинку представника сучасної інтелігенції.

Павло як людина, що вже зреалізувала себе в суспільстві та здобула необхідний життєвий досвід, має ряд усталених форм тілесних практик, які дають змогу не лише відновити сили, а й отримати задоволення від самого процесу їх виконання. Так, викладач філософії намагається вільний час проводити на свіжому повітрі. Незважаючи на зайнятість і проблеми, чоловік здатен адаптувати свій графік так, щоб хоч трохи відпочити й знати спокій у єднанні з природою: *«Вирішую зараз же їхати на Дніпро, поки нема обідньої спеки, поки не придумав собі ніяких проблем чи нагальних справ»* [63, с. 14]. Паша любить прогулянки Голосіївським парком (*«...шлях до навчального корпусу через Голосіївський парк – найприємніший період кожної моєї доби, коли втомлене від недосипання тіло відчуває ранкову свіжість дерев і чистого повітря»* [63, с. 57]) або власним районом, хоча і розуміє, що здатен наразити

себе на небезпеку: *«Мій район дуже неспокійний, а за Радянського Союзу, як інколи згадують знайомі, – був просто відморожений»* [63, с. 36]. Така поведінкова стратегія не означає, що оповідач позбавлений базового інстинкту самозбереження, а навпаки зосереджує увагу читача на інакшості героя, його бажанні отримувати задоволення та здатності раціонального аналізу дійсності навіть у критичній ситуації: *«Хіба я маю витратитися на придурків, вступати з ними в дискусії чи бійки? Мене чекають ідеї та необхідна для них внутрішня рівновага, заради чого я відмовився від усього. Хіба я маю право легковажити?»* [63, с. 37]. Гедоністичний тип «поціновувача» реалізує себе і в контексті ставлення до місця проживання, адже навіть базовий стан споглядання за життям міста каталізує релаксацію тіла: *«... люблю спостерігати за поодиноким шумом самотнього тролейбуса або таксі, що прямує вбік «Либідської» чи у протилежний – до Виставкового центру»* [63, с. 18].

Отже, аналіз формування та інтерпретації терміну «хронотоп» у межах літературознавства дає підстави стверджувати, що простір та час є важливими орієнтирами як людської свідомості, так і художнього тексту. Саме хронотоп є невід'ємним елементом твору, адже формує його художню єдність у відношенні до реальної дійсності, а завдяки своїм властивостям, типологічним характеристикам та універсальності складових категорій також є необхідним структурним компонентом художнього образу.

Категорії часу та простору є сенсотворчим центром твору, оскільки дають змогу автору реалізувати свій задум, самостійно сконструювати моделі переміщення об'єктів, сповільнити або прискорити хід часу, визначити межі простору та його особливості існування тощо. Мета таких процесів – створити багатовимірність твору та вплинути на його композиційну структуру.

Дискусії щодо термінологічного визначення понять «топос» і «локус» свідчать про актуальність літературознавчих досліджень, присвячених вивченню функцій часопростору як формотворчого елементу художнього тексту. Відсутність системного підходу до аналізу означеної категорії в межах

літературних творів зумовила різновекторність наукової думки щодо логіко-семантичного розмежування термінів «топос» і «локус», їх часткове ототожнення чи взаємозаміщення. Потребу в переосмисленні цих понять детермінувала й гедоністична модель «тілесності», що реалізує себе у постмодерній українській літературі через розуміння «топосу» як місця розгортання сенсів (у нашому дослідженні – топосу задоволення), а локусу як конкретного просторового образу, що з ним тісно взаємопов'язаний. Так, аналіз хронотопу як основного засобу художньої реалізації гедоністичної моделі «тілесності» у новітній українській прозі свідчить про:

- 1) полівимірність гедоністичної інтенції, що здатна перетинати межі «свого» та «чужого», трансформувати біхевіористичну тактику особи, за якої вона адаптується до нових реалій, однак не відмовляється від базової поведінкової норми;
- 2) каталізацію мислительних процесів, спрямованих на пошук гармонійного співіснування тілесного та духовного начал;
- 3) необов'язкову кореляцію локуса з суб'єктивною сформованою на стигмах настановою індивіда про усвідомлення такого місця як вмістилища імпліцитних гедоністичних потенцій;
- 4) можливість одержання задоволення лише за умови правдивості такої потреби, а не її штучного моделювання;
- 5) свідоме звуження особою простору, що в міру життєвого досвіду та перипетій має на меті реалізацію тілесного задоволення найбільш усталеним способом;
- 6) пошук людиною додаткових методів одержання задоволення, що характеризуються непролонгованістю та активним впливом зовнішніх чинників на психофізіологічний стан організму (наркотичні засоби й алкогольні напої) або мають релаксаційний базис і сприяють відновленню фізичного та відповідно духовного здоров'я індивіда.

## Висновки до розділу II

Аналіз формування та становлення філософських уявлень про людську тілесність свідчить про ідею її нерозривності з духовним началом індивіда. Саме завдяки філософії виникають категорії внутрішнього та зовнішнього буття людини, що зумовлює свідоме сприйняття людиною своєї тілесності як аксіологічної одиниці.

Найскравіше тілоцентризм репрезентує себе в постколоніальну добу, яка означена розвитком постмодерного мислення. Інтерес до тіла, що виникає в цей час каталізує появу низки тілесно орієнтованих практик, які пов'язані не лише з новим сексуальним досвідом, а й новим типом тіла – віртуальне, тіло без органів тощо. Філософія постмодернізму запропонувала осмислити концепт тілесності як «філософію нової тілесності», яку науковці реінтерпретують в межах семіотизації та раціоналізаторства. Так, тілесність уподібнюється до дискурсивних явищ та набирає ознак кодової системи. Окрім цього, введення у науковий обіг терміна «тілесність» дає можливість глибше аналізувати не лише сексуальні прояви людського тіла, а й інші феномени емоційного та екзистенційного досвідів.

У соціальному контексті тіло та тілесність стають рушійними механізмами розвитку когнітивних навичок, усвідомлення реалій, ефективної комунікації, переорієнтації моральних цінностей та формування естетичної культури. Саме завдяки тілесним практикам індивід обирає та виконує певну соціальну роль, самостійно керує своїми рішеннями, втілює у життя власні ідеї, досліджує структуру своєї особистості та визначає, що робить його щасливим, дарує насолоду та приносить щастя. Так, індивід стає деміургом свого існування, що позбавлене стигматизації та жорсткої зовнішньої унормованості.

Традиційні гедоністичні виміри тілесності у художніх текстах XXI століття зазнають екзистенційного переосмислення внаслідок змін соціального устрою, руйнування культурно-історичних стигм, розвитку та появи наукових розвідок, пов'язаних із дослідженням гедоністичних інтенцій і патернів. Масова культура не лише успадкувала раніше закладені традиційні

принципи реалізації практик задоволення (їжа, алкоголь, сексуальний потяг, робота), а й змінила їх природу, мотиваційне начало та механізми втілення у реальному житті з огляду на світоглядні й морально-етичні норми і принципи. Адже тілесні задоволення через свій глибинний взаємозв'язок з підсвідомим, людським досвідом і ескапічним базисом більше не ототожнюються з категоріями фізіологічних людських потреб, а формують окремий клас поведінкових тактик індивіда.

Зокрема, їжа — це вже не просто спосіб втамувати голод, а можливість реалізувати гедоністичну інтенцію через процеси приготування, подачі та споживання. Завдяки таким діям індивід здатен не лише втекти від гнітючої реальності, а й репрезентувати себе, каталізувати емоційно-чуттєву сферу та навіть доместикувати чужу національну ментальність через екстраполяцію почуттів з обожнюваного об'єкта на все його соціокультурне середовище.

У той же час гедоністична практика вживання спиртних напоїв пов'язана з тим, що алкоголь допомагає подолати міжособистісні бар'єри, вийти за межі сталої комунікації, продемонструвати гостинні наміри, закласти фундамент для розвитку дружніх чи ділових взаємин, забезпечити вихід із екзистенційного вакууму, актуалізувати приємні спогади та позитивні емоції.

Гедоністичну інтенцію містить і професійна діяльність індивіда, за умови, що вона відповідає внутрішнім бажанням людини, мотивує її та надихає, приносить задоволення не лише наявністю готового продукту праці, а й самим процесом.

Секс як одна із найпоширеніших практик тілесного задоволення теж зазнає трансформації, оскільки в умовах розвитку сучасного суспільства він потребує переосмислення й виходу за межі стандартизованого акту фізіологічної втіхи людини. Пошуки нових емоцій і вражень актуалізують тему сексуального фетишизму, який не обов'язково репрезентує себе як форму парафілії, а може слугувати проєкцією гедоністичного світосприйняття індивіда та форми біхевіористичної тактики, каталізатором якої є сформований з дитячого віку спосіб сексуального задоволення.

Як бачимо, традиційні гедоністичні виміри тілесності перебувають у постійному русі, динаміка якого залежить від розвитку соціуму та його потреб у формуванні нових способів одержання тілесного задоволення. Відповідні гедоністичні практики потребують подальших досліджень, що можливі лише за умови розширення ідейно-тематичного розвитку літературознавчої думки, свідомого руйнування міжкультурних і соціальних стигм, подолання табу й відсутності упередженого ставлення до ретрансльованих сучасними художніми текстами біхевіористичних тактик індивіда.

Вагоме значення для художньої реалізації гедоністичних моделей «тілесності» в сучасній українській прозі відіграє хронотоп, що є невід'ємним елементом твору, адже формує його художню єдність у відношенні до реальної дійсності.

Категорії часу та простору є сенсотворчим центром твору, оскільки дають змогу автору реалізувати свій задум, самостійно сконструювати моделі переміщення об'єктів, сповільнити або прискорити хід часу, визначити межі простору та його особливості існування тощо. Мета таких процесів – створити багатовимірність твору та вплинути на його композиційну структуру.

Дискусії щодо термінологічного визначення понять «топос» і «локус» свідчать про актуальність літературознавчих досліджень, присвячених вивченню функцій часопростору як формотворчого елементу художнього тексту. Відсутність системного підходу до аналізу означеної категорії в межах літературних творів зумовила різновекторність наукової думки щодо логіко-семантичного розмежування термінів «топос» і «локус», їх часткове ототожнення чи взаємозаміщення. Потребу в переосмисленні цих понять детермінувала й гедоністична модель «тілесності», що реалізує себе у постмодерній українській літературі через розуміння «топосу» як місця розгортання сенсів (у нашому дослідженні – топосу задоволення), а локусу як конкретного просторового образу, що з ним тісно взаємопов'язаний. Так, аналіз хронотопу як основного засобу художньої реалізації гедоністичної моделі «тілесності» у новітній українській прозі свідчить про:

- 1) полівимірність гедоністичної інтенції, що здатна перетинати межі «свого» та «чужого», трансформувати біхевіористичну тактику особи, за якої вона адаптується до нових реалії, однак не відмовляється від базової поведінкової норми;
- 2) каталізацію мислительних процесів, спрямованих на пошук гармонійного співіснування тілесного та духовного начал;
- 3) необов'язкову кореляцію локуса з суб'єктивно сформованою на стигмах настановою індивіда про усвідомлення такого місця як вмістилища імпліцитних гедоністичних потенцій;
- 4) можливість одержання задоволення лише за умови правдивості такої потреби, а не її штучного моделювання;
- 5) свідоме звуження особою простору, що в міру життєвого досвіду та перипетій має на меті реалізацію тілесного задоволення найбільш усталеним способом;
- 6) пошук людиною додаткових методів одержання задоволення, що характеризуються непролонгованістю та активним впливом зовнішніх чинників на психофізіологічний стан організму (наркотичні засоби й алкогольні напої) або мають релаксаційний базис і сприяють відновленню фізичного та відповідно духовного здоров'я індивіда.



## РОЗДІЛ III. ГЕДОНІСТИЧНІ МОДЕЛІ «ПОЗА ТІЛЕСНІСТЮ»

### 3.1. Постколоніальне та посттоталітарне розуміння «позатілесного»

Аналіз реалізації соціумом біхевіористичних тактик свідчить про потребу умовного розмежування форм тілесних і позатілесних практик задоволення. І якщо перша категорія у становленні філософської думки чітко окреслена як єдність духовного та фізичного начал індивіда, то другу мислителі найчастіше ототожнюють з поняттям духовності як потенції до позитивних трансформацій фундаментального рівня, тобто дій, які каталізують різні прояви духу.

Дослідження генезису концепту «духовність» дають підстави стверджувати про його поліінтерпретаційну сутність, сконструйовану внаслідок функціонування широкого спектру світоглядних позицій і водночас спорадичних спільних особливостей та можливостей когнітивного потенціалу. З огляду на це вважаємо доцільним прослідити процес формування та становлення поняття духовності не в хронологічному порядку, а в межах існування окремих концепцій пізнання означеного явища, притаманних конкретним історичним відріzkам.

За антропологічного підходу, основною якого є ідеї і принципи натуралізму, дух і духовність інтерпретуються мислителями як епіфеномени природи чи взагалі знівельовуються, а отже, вони не є окремими специфічними категоріями. У межах натуралізму функціонує теза, що «людську природу» зумовлюють природні здібності, біологічні ознаки, зокрема інстинкти чи боротьба інтересів, які й становлять фундамент духовних явищ. Натуралістична концепція ототожнює духовне життя з природними явищами і вказує на його узгодженість з антропологічною природою. Відповідна модель духовності формується в добу античності, коли грецькі філософи починають уникати теоретичного дослідження буття, а основним об'єктом досліджень визначають сферу особистої етики. Так, в етиці Епікура, натуралістичний базис якої частково трансформується в утилітаризм, такі морально-ціннісні орієнтири як дружба, справедливість, досвід, чесність тощо не здатні існувати автономно, адже вони є лише способом досягнення світлої безтурботності духу. Натуралізм

Епікура формує модель життя, за якої людина може позбавитись страху перед нещастям чи трагічної долі, що тяжіє над нею. Допоки такого звільнення не відбудеться, духовне життя людини перебуватиме в стагнації, оскільки вона не здобула свободи волі та почуття відповідальності [66, с. 25–26].

Витіснена в добу Середньовіччя натуралістична філософія, зазнавши певних модифікацій, стає знову актуальною в епоху Відродження та період Нового часу. Концепція означених раніше поглядів зазнає змін у сфері проблематики: життєві колізії, що пов'язані з питаннями духу чи духовності, обговорюються в тісному взаємозв'язку з людиною, а весь світ і кожна людина у цьому світі з самого початку виявляються проіннятимі духовністю. Зокрема, релігійний натуралізм Б. Спінози декларує тезу про духовність як складову сутності людини, що зі свого боку є вільним суб'єктом, здатним до універсальних дій. Для науковця категорія духовності корелює з життям за раціональними діями, можливістю вільного вибору. Саме ці філософські засади згодом стануть базисом для подолання спрощеної інтерпретації духовності як простої логічної рефлексії [265, с. 71].

Створюючи власну пантеїстичну філософію Б. Спіноза уводить біоморфне поняття Бога як символа світу природи та людини, що можна досягнути за допомогою інтелектуальних здібностей. Водночас філософ позбавляє постать Усевишнього морально-особистісних рис і когнітивних функцій, а Його воля не здатна впливати на жоден причинно-наслідковий процес [265, с. 120].

Аналіз ключових ідей прихильників і представників натуралістичної філософії свідчить, що вони не мають підстав визначити якісні особливості категорії духовного, адже воно, на думку науковців, є епіфеноменом від природного і соціального, реконструюється на їх основі чи є компонентом природного та ототожнюється з ним. Розвиток духовних якостей натомість можливий лише за умови вроджених задатків, виховання та освіти.

Ще однією концепцією розуміння духовності людини є метафізична, за якої духовність трактується як сполучення індивідуального та

надіндивідуального духів, а сама метафізика – як сформована на основі антропологічного принципу галузь філософії, що вбачає сутність людини у позаемпіричній площині. На думку метафізиків, людське буття не може бути базальним компонентом духовності, оскільки за своєю суттю є обмеженим і недосконалим. Сягаючи витокami ще доби античності, метафізика як філософське вчення про надчуттєві трансцендентні основи та принципи буття визначає рівень духовності людини і соціуму мірою причетності до духу, репрезентованого світом абсолютних цінностей.

Аристотель визначав найвищим ступенем ієрархічної побудови субстанціональних форм духовну сутність – розум (нус), що є першопочатком руху. Шлях духовного вдосконалення давньогрецький філософ вбачав у двох етапах: на першому людина прагне оволодіти моральними нормами і принципами, а на другому – досягнути незмінні константи життя («справжня добродієність»). І якщо на першому етапі людина вбачає щастя в тому, щоб жити відповідно до моральних орієнтирів, то на другому – поринає у відчуття блаженства, означеного відсутністю категорії тілесного. Досягнення такого стану, на думку Аристотеля, не є безперешкодним, однак прагнення до нього є граничним показником морального самовдосконалення особистості [218, с. 55–57].

Наприкінці XVIII століття вагому роль на розвиток метафізичного трактування категорій духу і духовності зіграла поява філософського вчення І. Канта, який вважав, що наукове пізнання та моральний закон є необхідними через те, що суб'єкт виступає як трансцендентальна свідомість, дух, як «об'єктивне» буття [244, с. 461]. Родоначальник німецької класичної філософії заперечує натуралістичний та раціональний типи метафізики, пропонуючи тезу про те, що жодна думка не здатна до будь-якого способу пізнання дійсності. У власній концепції освіти та виховання особистості І. Кант наголошує на важливості духовності, котра допомагає людині відшукати своє місце й зрозуміти, що необхідно робити та яким треба бути, щоб бути людиною. Філософ визначає духовність як «внутрішню єдність нематеріальності

особистості» і в контексті її розвитку одним із найголовніших завдань вважав розкриття моральності, що зумовлює біхевіористичну тактику людини: «Дві речі наповнюють душу завжди новим і усе більш сильним подивом і благоговінням, чим частіше і триваліше ми міркуємо про них, – це зоряне небо наді мною і моральний закон в мені» [244, с. 1]. Як бачимо, метафізична концепція інтерпретації духовності звужує її смислове поле, абстракціонує саме поняття духу і формує розуміння останнього як моністичного сполучення матеріального і духовного у відповідному підпорядкуванні першого до другого. Ще одним представником німецької класичної філософії, котрий формує теоретичні засади досліджень духу та духовності, є Г. Гегель. Згідно з його розумінням духовності, життєва сила духу полягає в прагненні до самопізнання, а поняттям усіх понять, що об'єднує і Бога, і «божественно-духовний» початок природи та людини, і найвищі рівні самопізнання духу є абсолютний дух. У такий спосіб філософ поєднує базові ідеї теологічного осмислення концепту духу та діалектики. Дух – це щось «третє», елемент, котрий об'єднує індивідів, є суттю їх самопізнання: «Дух є нескінченним поверненням в себе, нескінчена суб'єктивність, він є не представлена, а дійсна, присутня божественність, отже, не субстанціальне в-собі-буття Батька, не істинне у предметному образі Сина, а суб'єктивно присутнє і дійсне, яке, таким чином, саме суб'єктивно присутнє... Це дух божий, або бог., що живе у своїй громаді» [239, с. 138]. Філософ наголошує, що духовність здатна існувати виключно в свідомості людини.

Осмислення Г. Гегелем категорії духу означене трикомпонентною, системою, за якої Ідея, Природа та Дух діалектично означають альтерність буття самого себе. Зокрема, Природа забезпечує рух до саморефлексії та самосвідомості Духа. Це абсолютна Ідея, яка проходить всі етапи розвитку від народження до воскресіння, і за умови останнього реалізує свій новий початок, життя в об'єктивному Дусі. У такий спосіб філософ формує тріаду, де Ідея репрезентована як теза, Природа – як антитеза, а Дух синтезує та реалізує позитивні потенції Духу. Усвідомити його сенс – означає усвідомити головні

смишли й тенденції культури, мистецтва, науки, релігії, історії тощо. Як бачимо, гегелівська філософія Духу структурована й має вигляд тріади, оскільки Дух – суб'єктивний, об'єктивний і абсолютний як Бог. Окрім цього, він вічний та незалежний відносно земного носія: «...природне підпорядковується часу, оскільки він скінченний; те, що істинне, навпаки, ідея, дух, є вічним» [240, с. 4]. Завдяки своїй суб'єктивно-об'єктивній структурі дух має змогу відчувувати від себе природу та людину у вигляді свого інобуття. Водночас духовність є реалізацією діяльності та активності історичного суб'єкта, який має взаємопов'язувати свою енергію із законами Абсолютного Духа. Останній об'єднує і Бога, і божественно-духовну першооснову природи, і основні форми самопізнання духу [240, с. 4].

Протилежною до гегелівської концепції стає некласична традиція розуміння духовності. Зокрема, А. Шопенгауер характеризує її як явище, що дарує людині свободу, засновану на моральності, і яке існує на противагу волі, котра примусово створює в свідомості людини потреби. Духовність об'єктивується та взаємодіє з навколишнім світом через розум та, на думку філософа, стає базисом гідності – особливої риси незалежної, вільної й самодостатньої людини. Водночас філософ наголошував на тому, що переважна більшість людей не здатна наблизитися до істини духовного начала, а тому, щоб суть духу стала їм зрозумілою, світові релігії апелюють до її алегоричного зображення, що охоплює підсвідомі та емоційні потенції індивіда. Попри усвідомлення неможливості взаємозаміни образів з імпліцитно вкоріненою істиною на філософські поняття, А. Шопенгауер все ж робить спробу пояснити, що дух, який поєднує в собі амбівалентні процеси заперечення й утвердження волі до життя, втручаючись в життя людини, накладає на неї моральні обов'язки, виконання яких зумовлює страждання, що й сприяє появі духу та утвердженні волі до особистісного життя [161, с. 100].

Напрацювання А. Шопенгауера, пов'язані з абсолютизацією добровільного страждання людиною, вплинули на розвиток ніцшеанської теорії життя. Філософ вважає, що саме страждання забезпечує максимальну

інтенсифікацію вітаїзму. Ф. Ніцше піддає критичному осмисленню надбання класичної філософії, зокрема культуру, яка викорінила наївність, «егоїзм покупців», «егоїзм держави» «егоїзм науки і її служителів – учених». Уважаючи життя головним джерелом щастя, науковець висуває тезу про те, людина має боротися не стільки з життям, скільки з обставинами, що інгібують його [134, с. 214]. При цьому Ф. Ніцше возвеличує людський дух і пропонує теорію його стадіального розвитку. Так, у першій частині своєї книги «Так казав Заратустра» філософ розміщує главу-притчу «Про три перетворення духу». У ній він розповідає про види трансформації людського духу, котрі називає станами верблюда, лева й дитини.

Спочатку дух прагне до найтяжчого і найважчого. Він має подолати всі перепони, аби набути досвіду, зокрема розвинути силу волі та витривалість. Філософ асоціює цей етап з верблюдом – твариною, що не розпочне бунту, не висловить незадоволення, не відмовить, а тому потенційно готова до поневолення. У свідомості верблюда є постійна потреба, щоб хтось вів його і казав йому, що він має робити та у який спосіб. Оскільки Ф. Ніцше говорить про верблюда як про дух, що нав'ючений досвідом і забобонами цього світу, які вантажаться на нього від народження, то основними завданнями духу у такому стані є перестати жаліти себе, навчитися долати спокуси, зосередити увагу на пізнавальних процесах, звикнути переносити фізичні навантаження, сформувати нонконформістські задатки, навчитися прощати кривдників і розуміти суть образ. За умови жаги до волі верблюд перетворюється на лева і замість підсвідомого наказу «Ти повинен» з'являється усвідомлене «Я хочу». У якості духу лев прагне піти від ідолів, він орієнтований на революційні заходи, бажає свободи, не потребує вождів і цінує власну гордість. Однак і лев з часом має перетворитися, але вже на дитину, оскільки лише вона здатна створювати нове та не триматися за минуле. Саме цей процес філософ називає грою. Дитина, на відміну від лева, вже не просто прагне волі, а усвідомлює її сутність і може нею користуватися. У такий спосіб Ф. Ніцше формує тезу про те, що гра в життя за власною волею – це найвищий стан духу людини [135]. Саму ж

духовність філософ розумів як «крайній випадок моральних якостей», поєднання тривалого вишколу низки поколінь, що концентрується в «одуховленій справедливості» [161, с. 100].

Проблему духу й розвитку духовного начала крізь призму історії досліджував й основоположник критичної онтології Н. Гартман. Переосмислюючи наукові здобутки Г. Гегеля, німецький філософ акцентує увагу на аналізі духовного буття, зокрема вивченні кореляції об'єктивного та особистого духу. Дослідник уникає у свої міркуваннях ідеалістичних інтенцій і тез, наголошуючи на тому, що об'єктивний дух не здатен існувати поза межами людської індивідуальності, та водночас він репрезентує знеособлену, відчужену форму останніх. На думку Н. Гартмана, об'єктивний дух – це цілісність, що володіє власними принципами та структурою, які і є компонентами його характерологічних проявів – мистецтва, науки, літератури, техніки, філософії, релігії тощо. Так, за умови, що індивід реалізує свою психічну енергію в одній із загальних форм (або відразу в кількох), він стає історичним діячем. У такий спосіб виникає «живий дух» історичного процесу, сама ж історія – продукт діяльності особистості: «Великі люди історії – це не ті, які з'являються перед натовпом із власними ідеями та ведуть її до того чого вона не «хоче», а ті, які вміють сказати натовпу, чого ж вона «хоче насправді»... Індивід виростає до історичної величі лише тоді, коли піднімається до усвідомлення загального духу» [238, с. 8].

Поліваріативний аналіз природи духу й духовності людини був запропонований українсько-російським філософом М. Бердяєвим. Зокрема, вчений відповідно до ідей антропокосмічної концепції, розглядає людину як «буттєвий феномен», що складається з чотирьох компонентів: божественного начала, духу, духовності й тіла. У своїй роботі «Дух та реальність. Основи боголюдської духовності» науковець наголошує на тому, що «дух є суб'єкт» і в силу цього протилежний «речі», «дух стверджує свою реальність через людину, людина є маніфестація духу», «дух є дія надсвідомості у свідомості». Ці та інші роздуми М. Бердяєва нині дають підстави послуговуватися під час своїх

досліджень такими тезами : 1) дух є суб'єктом, першопочатком людини та світу; 2) інтенціональність духу визначає структуру свідомості людини; 3) якісні характеристики духу мають можливість реалізувати себе лише за життєвих обставин; 4) дух не є протилежним до матерії, тіла, душі, а, навпаки, тісно корелює з ними; 5) дух протиставляється природі, оскільки це два різні світи, що поза людиною не мають спільних точок дотику і відповідно не взаємодіють одне з одним тощо [89, с. 182].

Досліджуючи символіку духу, М. Бердяєв розглядає духовність як процес перетворення людським духом божественної енергії, яка трансформує дух, душу й тіло. При цьому дух необхідно розглядати як елемент божественної енергії в тілі людини, що забезпечує зв'язок людини зі світом і Богом; душу – як чуттєву частину людини, що є медіатором між духом і тілом; тіло – як спосіб «життєдіяльності та реалізації духовних завдань людини в еволюції» [89, с. 186]. Філософ вважає, що розвиток духовності пов'язаний із аскезою та певним видом жертви – особистісної, надособистісної, громадської, історичної. Окрім цього, духовність має три ступені, оскільки вона може бути як обмежена природою та суспільством, так і, навпаки, – звільненою, за умови, що дух домінує над соціумом і природою. Новий тип духовності, на думку М. Бердяєва, з'явиться лише тоді, коли людина вийде за межі усталеного егоцентризму. Така духовність стане виявом свободи, творчості, любові й зміни світоглядних позицій [89, с. 188].

Розуміння духу та його ролі в межах функціонування суспільства запропонував С. Франк. Зокрема, філософ говорить про духовну ієрархію, а саме три рівні духовного розвитку людини: душевної стихії, стану самосвідомості й духовного життя [195, с. 178–179]. Окрім цього, науковець робить спробу окреслити смислотворчий центр життя особистості й визначає, що ним є «об'єктивна ідея, котра у своєму творчому втіленні виявляється як сила виключного проникнення в об'єктивне буття й тим надає об'єктивне значення його особистим досягненням» [195, с. 172]. Водночас духовність С. Франк визначає як внутрішнє життя, зв'язок людських глибин з



надприродним початком, і найвищий її прояв притаманний християнству, яке за допомогою символів систематизує загальнолюдські духовні цінності. Філософ розуміє духовне життя людини не як специфічну форму світу явищ, а як реальність, що має тісні взаємозв'язки з божественним і космічним буттям. Науковець конструює свою концепцію усвідомлення духовності як базального компоненту основи буття і вважає, що людина вкорінена у світ, а таємниці світу – у людину. При цьому варто зазначити, що філософські погляди С. Франка тяжіють до ідеї персоналізму. Так, досліджуючи духовне життя особистості, науковець звертається до теоретичних напрацювань Й. Фіхте щодо категорій Я і не-Я: «наше «я» усвідомлює себе, з одного боку, у глибокій внутрішній єдності з об'єктивним буттям і, з іншого боку, в єдності з усіма іншими «я» [195, с. 179]. З огляду на це С. Франк вважає, що особистість розв'язує не природні проблеми, а об'єктивні. Саме тому людина й виступає проміжною ланкою у тріаді зв'язків між світом і Богом.

Релігійний мислитель і філософ М. Бубер розумів дух як можливість, фундаментальною основою якої є усвідомлення причетності до світу та тісного взаємозв'язку з ним. Каталізатором виникнення такого відчуття в людини стають зусилля, котрі вона доклала задля трансформації соціального хаосу на єдність космосу, тобто в органічні форми суспільного буття. Завдяки кореляції індивіда з таким формами, він має змогу до єднання з духом і людством. Окрім цього, філософ вводить в обіг й поняття «духовного проникнення» або «проникаючого торкання духу»: «коли сутність досягається у самій глибині реального» [229, с. 18]. Науковець трактує дух як співбуття, аргументуючи свою думку тим, що лише співучасть у бутті інших живих істот виявляє смисл у підвалинах власного буття [229, с. 18].

Вагомий внесок у розвиток досліджень категорій духу та духовності належить філософам-антропологам Г. Плеснеру та А. Гелену. Зокрема, у своїй праці «Ступені органічного та людини» Г. Плеснер висловлює думку про нерозривність тілесного й духовного начал у людині [256, с. 26]. Досліджуючи феноменологію органічних форм, філософ розглядає ексцентричність як

визначальну ознаку людини – її перманентну нестійкість й невизначеність у поглядах між потребою пошуків відсутньої рівноваги зі світом і спробою усунути вже сформований у культурі та суспільному житті баланс [194, с. 31].

Також Г. Плеснер наголошує на тому, що сфера тілесного буття людини характеризується власною позиціональністю на відміну від сфери життя тварини. Так, людина володіє специфічною здатністю поглянути на себе зі сторони, а щоб зрозуміти свій внутрішній світ, вона має дотримувати дистанції, перебувати поза межами себе та своїх переживань. Водночас під час такого процесу душа й тіло виступають єдністю, а людина «осягає себе в повному повороті до себе, відчуває і усвідомлює себе, спостерігає своє бажання, мислення, потяг, відчуття (а також спостерігає своє спостереження)» [256, с. 127]. Відмінною ж від тіла й душі реальністю, на думку Г. Плеснера, є дух, що за своєю природою нетотожний душі й свідомості. Звідси й особливий спосіб володіння духом, що відрізняється від осягнення людиною власних душі й тіла. Науковець вважає, що людина володіє духом не так, як тілом і душею. Дух не здатен реалізувати себе в межах індивідуального, а тому місцем його прояву стає спільний світ. Окрім цього, Г. Плеснер вважає, що дух не визначає духовну організацію людини, – означену функцію забезпечує структура взаємин із середовищем. Заразом останні регламентуються можливістю людини вийти за межі тілесного. Саме ця здатність дає змогу особі усвідомлювати себе як мислячу плоть. Філософ наголошує, що дух об'єднується в особистості разом з іншими двома категоріями – душею й тілом: «Позиційно є щось потрібне: живе є тілом, в тілі (як внутрішнє життя чи душа) і поза тілом як точка зору, з якою воно є і те, й інше. Індивід, який позиціонально характеризується такою потрібністю, називається особистістю» [256, с. 293].

Інакшої думки у свої дослідженнях дотримується А. Гелен, котрий вважає, що філософсько-антропологічні системи його колег, моделюючи спроби описати людину як цілісність, містять неправомірне виокремлення духу в якості особливої характеристики індивіда: «Отже, неправильно..., коли бачимо обидві сторони, субстанціально розділяти їх, кажучи: людина частково

належить до світу фізичного, частково – до світу духовного (морального). Наша антропологія має містити тезу про людину як істоту, що діє, та проблеми моралі» [39, с. 163–164].

Метою наукових досліджень А. Гелена стає не спроба розв'язати конфлікт тілесного та духовного начал в людині, а бажання розвивати антропологічну науку на основі емпіричних категорій. Так, окреслюючи специфіку людини, філософ знівельовує у своїх роздумах поняття духу та наголошує на тому, що не він є відмінною рисою індивіда від тварини, а сама біологічна організація людини. Науковець розглядає останню як виняток, що позбавлений необхідної біологічної спеціалізації для ефективної адаптації до умов, у яких перебуватиме. З огляду на відсутність органічної пристосованості А. Гелен розуміє людину як примітивну істоту та вважає, що визнання цього факту є єдиним шляхом емпіричного й недуалістичного розуміння духу [235, с. 113].

Друга половина ХХ століття, що означена процесом становлення постмодернізму, сформувала у науковій та мистецькій сферах думку про те, що європейська культура є вмістилищем негативного досвіду, який реалізує себе в універсальному відчуженні, товарному фетишизмі, комерціалізації тощо. Означена теза стає фундаментом для конструювання моделі контркультури, вищим проявом якої стає чуттєвість, детабуїзація та формування гедоністичного начала. Постмодерністи стверджують, що незалежно від свідомості та волі індивіда саме через сутність останнього реалізуються сили, явища та процеси, які не можуть бути контрольовані людиною. До таких явищ належать мова, містифіковані соціальні процеси та ті сфери духовної діяльності, які індивід обслуговує. Прагматичні погляди науковців, котрі внаслідок науково-технічного прогресу зневірилися в потенціалі духовної сфери, намагається змінити гуманістична психологія 1960-х років, яка здійснює спробу дослідити природу та суть духовного життя. Психологи розпочинають аналізувати догми релігійної філософії, інтенсивно засвоювати здобутки вітчизняної та світової спадщини у культурно-антропологічному аспекті,

актуалізувати й поглиблювати досвід роботи з суб'єктивним світом людини та її свідомістю. Репрезентативні роботи з цієї теми насамперед пов'язані з науковою діяльністю В. Франкла.

Австрійський психіатр і філософ досліджував потребу пошуку та реалізації людиною сенсу свого життя як вроджений мотиваційний компонент, що властивий усім людям. Саме він, на думку В. Франкла, є каталізатором поведінкових тактик й розвитку особистості. Окрім цього, вчений наголошує на тому, що життя людини завжди наповнене сенсом, який неможливо втратити за жодних обставин; сама ж людина – це не просто психіка, а дух. Духовність, у трактуванні В. Франкла, генетично закована в людині, внаслідок чого формується унікальність останньої. Шар підсвідомої духовності містить джерела та коріння всього усвідомлюваного. Тобто ми знаємо і визнаємо не лише несвідоме як сукупність потягів чи бажань, а й духовне несвідоме, в якому вбачаємо основу всієї свідомої духовності [196, с. 103–124].

Філософ запропонував розглядати категорію духовності в межах психології як один із базових «екзистенціалів» людського буття, що нерозривно взаємодіє з усіма іншими аспектами життя особистості. Зокрема, В. Франкл говорить про три специфічні виміри людини, що співвідносяться з різними ступенями еволюції: тілесний/біологічний рівень притаманний рослинному світу, додатковий психологічний/душевний – тваринному, а надбудови духовного/ноетичного рівня – людському. Як бачимо, у такий спосіб науковець декларує думку про інтегрованість людського буття, що одночасно поєднує в собі всі рівні функціонування. Саму ж духовність особистості В. Франкл розумів, як те, що протистоїть тілесному, соціальному і навіть психічному [196, с. 130–142].

Одним із поширених підходів у психології для аналізу категорії духовності є аксіологічний, за якого духовність пов'язана з процесом утвердження вищих моральних цінностей й досліджується крізь призму проблеми функціонування особистісних цінностей і життєвих пріоритетів. У межах аксіології духовні цінності, серед яких найвищими є добро, краса та

істина, – це цінності, які визначаються виключно духовними потребами. Оцінка предметів, вчинків чи подій із позиції цих цінностей унеможлиблює їх аналіз крізь призму прагматичних світоглядних позицій. Так, американський психолог А. Маслоу, досліджуючи потреби людини, розділив їх на п'ять категорій і розташував у ієрархічній послідовності. На думку дослідника, людина задовольнивши базові фізіологічні потреби, рухається до іншого рівня задоволення потреб, найвищим серед яких є саме рівень духовної реалізації. Це ступінь, на якому людина відчуває потребу, зокрема, у самовдосконаленні, пошуку власного «я», філософському розумінні життя, саморозвитку тощо [246, с. 380].

Найбільш прагматичної інтерпретації категорія духовності зазнала під впливом тоталітарної ідеології Радянського Союзу. Так, О. Лосєв, орієнтуючись на матеріалістичні традиції, вважає, що дух це – «сукупність і концентрація усіх функцій свідомості, що виникає як відображення дійсності, але сконцентрованих в єдиній індивідуальності...» [120, с. 82], тобто похідне явище, що не відіграє пріоритетної чи вагомої ролі під час взаємозв'язку з матеріальним світом. Лише після розпаду Радянського Союзу в українській філософії розпочинаються дослідження категорії духовного як опозиції до матеріалізму, адже «в радянській філософській літературі протягом десятиріч панував погляд, згідно з яким духовність людини є не більше ніж «відображення» її буття. <...> Роботи окремих дослідників, котрі виходили із більш глибокого і змістовного погляду на духовний розвиток людини, зустрічали спротив, замовчувались, не знаходили офіційного визнання» [151, с. 3]. Так, С. Пролєєв, досліджуючи поняття духовності, духовного та духу, наголошує на дуальній природі останнього: дух для людини є не лише способом пізнання світу, а й її здібністю, способом самовдосконалення: «У найзагальнішому смислі дух – це філософська категорія для позначення здібності людини розкривати зміст буття в його істинності й завдяки цьому відноситися конструктивно та творчо до власної життєдіяльності» [151, с. 16–17]. Окрім цього, науковець висловлює тезу про те, що духовне здатне

реалізувати себе в різних сферах, діапазон яких не обмежується лише мислительними процесами та явищами людської психіки, а й поширюється на соціальні інститути, метою діяльності яких є духовне виробництво. Тобто духовне – це специфічна реальність, особлива сфера людського буття [151, с. 13].

Духовність як «принцип самопобудови людини» розумів представник Київської філософської школи С. Кримський, який, зокрема, наголошував на потенційних можливостях означеної категорії, а саме на здатності «переводити універсум зовнішнього буття до внутрішнього всесвіту особистості на етичній основі, <...> створювати той внутрішній світ, завдяки якому реалізується самототожність людини, її свобода від жорсткої залежності перед ситуаціями, які постійно змінюються» [102, с. 23]. Також філософ досліджує генезу категорії духовності в межах несилової концепції боротьби добра та зла. Для цього науковець звертається до аналізу роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита» й відзначає наявність двох відповідних сюжетних паралелей: Левій Матвій не встигає вчасно дістатися Голгофи, щоб позбавити Ієшуа від ганебної страти, а Маргарита, ухваливши рішення залишитися з Майстром, фатально запізнюється на декілька хвилин і не бачить з ним [102, с. 26]. На думку В. Сабадухи, у такий спосіб С. Кримський показує, що дух запізнюється на зустріч зі злом, унаслідок чого вирок добру виголошує не особистість, а посередня людина, що культивувалася ідеологією Радянського Союзу. Окрім цього, аналізуючи наукову спадщину філософа, В. Сабадуха вказує на його гегелівське розуміння духу, що корелює з творчою діяльністю індивіда. Необхідність відновлення в філософській думці такого підходу зумовлена насамперед з відродженням української державності, за якої українець був би налаштований на активні дії у соціальній й творчій сферах [161, с. 104].

Переосмислення наукових досліджень С. Пролеєва та С. Кримського знаходимо у філософських розвідках І. Степаненко, що здійснює спробу окреслити категоріальні контури духовності, за яких остання є:

1) специфічною людською можливістю проводити ціннісно-смысловий аналіз реалій, а також розрізняти, засвоювати та продукувати власні цінності та смисли;

2) «ціннісно-смысловим стрижнем», що забезпечує здатність людини до самореалізації та самопізнання;

3) «ціннісним ідеалом і «нормою» людського буття», що функціонують в культурному просторі;

4) «ціннісно-смысловим обрієм соціокультурного континууму», тобто специфічним способом аналізу духовних інтенцій, що притаманні як окремому соціуму, так і цілому культурно-історичному періоду [177, с. 6].

Розглядаючи тріаду «душа – дух – духовність», І. Степаненко вважає, що початком індивідуальності є душа, а надіндивідуального та значущих цінностей – дух, що за своїм змістовим наповненням тяжіє не до філософської категорії, а метафоричної, оскільки позначає особливості культури, соціуму, буття тощо. Саме тісна взаємодія духу і душі зумовлює формування духовності як начала особистості, адже «перший відкриває людині цінності творення, обрії досконалості та вічності, а друга – цінності та переживання, обрії світу та почуттів» [177, с. 8].

Окрім цього, І. Степаненко визначає метафізичний і постметафізичний проекти вивчення духу, де за першого духовність – це «апріорна якість людини, справжнім проявом якої є спрямованість до трансцендентного, що набуває аісторичного характеру»», натомість за другого – якісна характеристика, якою людина оволодіває під час саморозвитку [178, с. 104]. Дослідниця підсумовує: духовність – не суб'єктивна, а суб'єктна категорія, що визначає ціннісно-смыслові межі буття людини, забезпечує її саморозвиток, самовдосконалення, самореалізацію, саморефлексію, а також дає можливість засвоїти й трансформувати реалії та рухатися до надособистісних смислів і цінностей. Духовність, на думку І. Степаненко, «має важливий буттєвий та філософсько-категоріальний статус як інтегративна, системна характеристика людини, її життєвого світу, буття в цілому» [177, с. 12]

Крізь призму поняття духу досліджує духовність Г. Горак, що визначає її як сукупність сенсоутворювальних та ідейних здобутків суспільства під час його історичного розвитку, що каталізувалися у конкретних духовних формах, до яких належать усі форми соціальної свідомості, ідеали, норми, цінності. Ретрансляторами духовності Г. Горак визначає ЗМІ, ідеологію, культуру, освіту, виховання [47, с. 120–144].

О. Васільєва на основі феноменологічного та структурно-функціонального підходів аналізу людського буття репрезентує духовність як каталізатор самовизначення індивіда. Осмислюючи наукові розвідки попередників і розглядаючи категорії добра і зла, духовного капіталу, відчуження, релігії та мистецтва, дослідниця доходить висновку, що духовність – це «не характеристика, а конститутивна особливість: духовність просто властива людині, як, скажімо, тілесне й психічне притаманні і тваринам» [33, с. 21]. Також О. Васільєва наголошує на специфічності та унікальності цього явища, оскільки воно притаманне лише людині, й стверджує, що воно має автономну природу, адже сформоване не внаслідок дії зовнішніх чинників, а внаслідок діяльності людини, мета якої – задовольнити власні внутрішні природні потреби. Цілісно ж духовний світ, на думку дослідниці, формується через опанування цінностей культури, до складу яких, зокрема, входять «різні види діяльності людини, наукові знання, юридичні норми, моральні і естетичні цінності» [33, с. 22].

Як складне та комплексне явище, що поєднує в собі почуттєво-емоційну, вольову та інтелектуальну сфери, розглядає духовність М. Савчин. На думку науковця, означену категорію необхідно розуміти в якості людської здатності до самовдосконалення як психічного, так і особистісного [162]. Так, М. Савчин говорить про те, що саме духовність є найвищим рівнем власного розвитку людину, а місцем її реалізації є духовні прагнення, переживання та «духовна діяльність», зокрема життя індивіда з Богом; любов до оточення та світу в цілому; бажання досягти гармонії не лише з власним внутрішнім світом, а й



побудувати гармонійний взаємозв'язок з іншими людьми; прагнення вийти за межі власного «Я»; творча діяльність тощо [163, с. 689–694].

Поліваріативну природу духовності на основі аналізу психологічної літератури розкриває Ю. Ільїна. Дослідниця конструює систему характеристики не лише духовності, а й духовного розвитку людини, в якій наголошує на тому, що духовність є смислотворчим центром, інтегрованою якістю, сферою творчої самореалізації, а також «психічною реальністю існування цінностей та смислів особистості» [80, с. 124].

Отже, категорія духовності у філософському дискурсі пройшла процес осмислення крізь багатовимірні пізнавальні стратегії, та водночас не набула термінологічної константи в означеній науковій сфері. Так, натуралістичний підхід, сформований мислителями античної доби, визначає духовність як похідне від природи явище; доба Відродження реінкарнує дослідження поняття духовності за допомогою заміни смислового центру, де дух і духовність обговорюються в тісній кореляції з особистістю.

Метафізики розглядають духовність як поєднання індивідуального та надіндивідуального духів, ступінь причетності до метафізичних цінностей, сформованого через недосконалість людського буття. Водночас представники цього наукового підходу відмовляються від дослідження субстанціональної форми як способу осмислення абсолютних сутностей унаслідок розвитку неоплатонізму та впливу християнства.

У межах релігійної філософії духовність постає результатом відповідного досвіду особистості, її прагненням до комунікації з Богом, адже лише залученість до божественного духу є умовою становлення духовності. Натомість раціоналістична традиція інтерпретації духовності, започаткована представниками німецької класичної філософії, акцентує увагу на житті самої людини, разом знівельовуючи категорію божественного, що є формальною та абстрактною, оскільки першопочатком усього постає особистість та її когнітивні процеси, без яких становлення духовності неможливе.

Сучасна постколоніальна зарубіжна філософія формує некласичну методологію соціального пізнання, у якій вагому роль відіграє буденне знання, натомість вітчизняна – досліджує категорію духовності крізь призму відмови від прорадянських ідей щодо ототожнення духовності з відображенням реалій, за якої особистість починають вважати активним учасником творчих процесів і дій. Під час аналізу генези понять «дух» і «духовність» науковці послуговуються методами інтерпретації, діалогу та культурного посередництва, що є складовою частиною соціально-культурної герменевтики. Окрім цього, не втрачає актуальності питання осмислення взаємозв'язку матеріального та духовного, спроби простежити динаміку розвитку і становлення духовності в межах конкретної культурно-історичної епохи, дослідити її функціональні можливості для самопізнання, самореалізації та саморефлексії особистості, конструювання біхевіористичних тактик останньої.

### **3.2. Зміна уявлень про феномени «поза тілесністю» у сучасній літературі**

Новітні літературознавчі дослідження сучасної української літератури свідчать про відсутність системного аналізу гедоністичних інтенцій, пов'язаних не лише з тілесним, а й духовним началом. Одними з найвагоміших причин цього явища є: 1) упереджене ставлення до здатності питома українського тексту реалізувати дискурс задоволення без активного залучення посттоталітарної пам'яті як негативного досвіду минулого, чиє перманентне існування в наукових і художніх дискурсах розглядається, як необхідна складова формування нової культури; 2) понятійна невизначеність категорії «позатілесного», духовного задоволення, що пов'язана як з існуванням поліваріативного інтерпретаційного поля, так водночас і з відсутністю відповідного запиту конкретизації означених категорії в соціумі, науковому колі та мистецькому світі.

Окреслюючи три етапи становлення дискурсу посттоталітарної пам'яті в українській літературі, О. Пухонська доходить до висновку, що остання є не лише своєрідним нагадуванням подій і наслідків минулого, а й способом

подолати «культурну амнезію». Каталізатором такого процесу найчастіше є трагічні події. Також дослідниця зазначає, що саме новітня українська проза «виявилася потужним провідником поміж відновленням травматичної пам'яті минулого і творенням пам'яті сьогодення, яке досі терпить рецидив тоталітарної травми. Такий підхід, без сумніву, відкриває перспективу формування нової культурної і національної ідентичності, позбавленої тягара минулого» [154, с. 217].

Звернімо увагу, що в зазначеній тезі О. Пухонська формує протиріччя, адже надавши українській літературі функціонального призначення нагадування суспільству попереднього культурно-історичного етапу, продовжуючи актуалізувати постмодерні тексти 1990-х років та визначивши кризові ситуації, існування яких є константою людського буття, як основу формування «моделі культурної інтерпретації минулого», позбавитися «тягара» останнього неможливо. Часткове подолання посттоталітарної пам'яті та зведення її проявів до раціонального усвідомлення конкретних фактів і результатів й відповідної спроби моделювання майбутніх подій можливе або завдяки появі нового пласту літератури, автори якої вже не є носіями чи свідками тоталітарного режиму, або завдяки створенню нового механізму аналізу художнього тексту. І якщо перший спосіб з огляду на воєнні дії окупаційних військ Росії на території України унеможлиблює новий виток розвитку сучасної української літератури (навіть, навпаки, – зумовлює посилення прояву посттоталітарної пам'яті через реактуалізацію історії та культури українського народу для всіх верств населення без вікових обмежень, а отже, й потенційну появу художніх текстів, що ретранслюватимуть пам'яттєвий дискурс в умовах нової реальності), то другий насамперед пов'язаний з необхідністю усвідомлення циклічності історичних подій, створення нового інформаційного та культурного-мистецького полів, зміни світоглядних позицій суспільства. Зокрема, важливим постає питання формування здорових ціннісних норм чи усталених біхевіористичних тактик, за яких людина здатна не лише реалізувати себе як особистість чи об'єктивно

оцінити реальність, а й розкрити можливості емоційно-вольової сфери за будь-яких обставин. Сучасна українська проза потребує становлення в свідомості читача думки, за якої він ототожнюватиме себе не тільки як частину культурно-історичного простору, найчастіше пов'язаного з негативним досвідом, але й як суб'єкта, що має право на утвердження та отримання гедоністичних практик, зокрема і духовних.

Щоб здійснити спробу аналізу реалізації категорії позатілесного задоволення у межах художніх текстів та уникнути філософської абстракції, конкретизуємо використання необхідної термінології. Так, К. Герасимова досліджуючи особливості та сутність тибетського ламаїзму, звертається до мовленнєвих спостережень В. Даля та зазначає, що в російській мові слово «душа» з-поміж різних варіантів тлумачення означає, зокрема, «людську життєву сутність, уявлювану поза тілом чи то духом», «безсмертну духовну сутність, обдаровану розумом та волевиявленням», а також «людські сумління, пам'ять, розум, свідомість» [98, с. 69]. В українському культурному просторі ж слово «душа» символізує психічний світ людини та стає місцем існування емоцій, безпосередньо пов'язаних із задоволенням духовних потреб [28, с. 23]. Генеза такої реалізації категорії «душі» в мовній картині світу українців бере свій початок з міфологічних уявлень, за яких душа сприймається як внутрішня сутність людини, що стає її частиною від народження, а по смерті відокремлюється від тіла й живе самостійним життя [36, с. 168]. З огляду на зазначені тези вважаємо доцільним послуговуватися термінами «душа» та «духовність» під час дослідження позатілесних гедоністичних практик у межах новітньої української прози, що надасть змогу комплексно проаналізувати ймовірні способи формування та втілення означеної поведінкової стратегії, таких як духовний саморозвиток, хобі, робота, соціальний розвиток, мистецькі практики, віра в Бога, почуття кохання й ностальгії.

**Духовний саморозвиток.** У своєму романі «На запах м'яса» Люко Дашвар створює не лише розгалужену систему персонажів, а й широкий спектр біхевіористичних тактик, сутність яких повноцінно розкривається через

мотив конфлікту світоглядів. Так, корисним матеріальним цінностям, пов'язаним із нереалізованими дитячими мріями та фінансовою незабезпеченістю головної героїні, протистоять духовні орієнтири та настанови екопоселенця Санджива (Сані Жида). Сповнений енергії та світлих думок молодий чоловік спрямовує внутрішні ресурси на очищення свідомості й перебуває у пошуках гармонії як із самим собою, так і зі світом: *«Світ не змінити. Тільки себе»* [61, с. 63]. Негативні емоції та помисли, на його думку, заважають людині жити, оскільки спустошують її як фізично, так і духовно: *«Гнів випиває твої сили»* [61, с. 59]. Шляхом досягнення стану безтурботного спокою й рівноваги (стан «атараксії») Санджив репрезентує евдемоністичне світосприйняття, оскільки найвищою цінністю та щастям для себе визначає життя як таке – без додаткових корисних цілей і штучно сформованих бажань: *«Хіба життя – боротьба? Життя – радість. Ні з ким боротися не треба. Узагалі. Тільки із собою. Себе знайти, на тому й заспокоїтися, не зрадити», «Тільки й живу з любов'ю»* [61, с. 280]. Зазначимо, що такий спосіб одержання задоволення не є універсальним і в межах реальної дійсності не здатен функціонувати, без врахування встановлених у суспільстві норм, правил, морально-етичних імперативів. Авторка уникає абсолютизації філософських доктрин і вказує на негативному наслідку їх гіпотетичного єдино можливого використання. Так, Майя Гілка, котра рефлекторно рухається до матеріальної наживи й зиску, досягає лише занепаду, а Саня Жид втрачає змогу декларувати у сучасному світі ідеї добра, миру та злагоди, загинувши від жорсткої рутинної поведінки сільського оточення: *«... як дасть металеву арматурою Сандживу по голові. Санджив зламався і впав: кров із голови фонтаном»* [61, с. 312]. Як бачимо, суто екзистенційна духовність і духовне задоволення, на думку авторки, не здатні існувати без дотичної кореляції з матеріалістичним, прагматичним началом та гедоністичними моделями тілесності.

**Хобі, робота, соціальна роль.** Такі види діяльності суміщають в своїй структурі як тілесне, так і духовне задоволення, однак саме останнє є домінуючим, оскільки пролонговане в часі, формує систему світоглядних і

морально-ціннісних орієнтирів і каталізує мислительні процеси. Так, наприклад, Петро Реп'ях з роману Люко Дашвар «На запах м'яса» задля саморефлексії почуттів до дружини й можливості пошуку способів налагодження й покращення сімейних стосунків, втікає до гаража, де отримує задоволення від реставраційних робіт автомобіля: *«Так і тягне до майстерні, де вже другий рік поспіль реставрує двадцять першу «Волгу» і врешті бачить кінець тим мордуванням. У майстерні і думається краще»* [61, с. 36], *«...пізно ввечері Петро Реп'ях врешті виліз із майстерні позаду хати, де у всяку вільну хвилину із самовідданою любов'ю реанімував раритетну «Волгу ГАЗ-21» з блискучим оленем на капоті...»* [61, с. 68], *«...біля блискучого металевого оленя на капоті двадцять першої «Волги» Реп'яхова душа завжди заспокоювалася»* [61, с. 87]. Зниження рівня тривоги забезпечується повсякденною роботою в майстерні, котра надає суб'єкту відчуття духовного комфорту та захисту від потенційних загроз.

Інший мешканець села Капулетців, місцевий дільничний Віктор Палич Полукан («Полкан»), отримує задоволення не від власне виконання своїх обов'язків, а від імітації професійної діяльності: *«Полкан спокою не знав. Вдача така: знайде клопоту на свою голову. Виробнича травма у вигляді зламаної ноги не дала змоги дільничному ще на Різдво нагрянути на Лупин хутір із терміною перевіркою наявного її контингенту, та оперативна інформація стосовно нової мешканки стікалася до лежачого Полкана систематично»* [61, с. 81]. Як бачимо, чоловік скоріше грає соціальну роль представника правоохоронних органів, ніж справді виконує свої прямі зобов'язання. Аналізуючи поведінкову тактику працівника правоохоронних органів за теорією А. Адлера про комплекс неповноцінності та ефект гіперкомпенсації [217], можемо зробити висновок, що все життя дільничного – це надмірне прагнення компенсувати відчуття власної неповноцінності за допомогою фіктивної переваги, що в цьому випадку пов'язана з професійною діяльністю та службовими повноваженнями. Для задоволення власних амбіцій чоловік, як представник невротичного типу, обирає найбільш слабку «жертву» – жінку:

*«Біля магазину Полкан проститутці з Лупиного хутора допит вчиняє, бо ходив туди-сюди вулицею, ногу після перелому розробляв й узрів дівчину, до якої він ще від Різдва навідатися збирався. І чого ж його не скористатися можливістю й службове натхнення не освіжити?»* [61, с. 215]. Полкан убачає можливість самореалізації лише за умови активної соціальної комунікації, досягнення якої забезпечують владні повноваження. Так, чоловік отримує задоволення від дуального процесу: формування відчуття переваги над оточенням в силу професійних обов'язків і перманентного потягу до влади.

Подібною ірраціональною вірою у власну перевагу над іншими означений також образ Руслани Вирви, сусідки Майї по кімнаті в гуртожитку. Міжособистісні стосунки дівчат зводяться до домінування в парі Руслани, оскільки саме вона змушує Гілку прийняти регламентовані нею правила співжиття: *«Сварок не буде: або Майка приймає правила, за якими живе Руслана, або шукатиме іншу кімнату»* [61, с. 119]. Вирва стає координатором комунікації, настанов, ціннісних орієнтацій, очікувань та подальшої роботи: *«Прибираємо по черзі – тиждень ти, тиждень я. [...] На їжу скидаємося, готуємо самі, на двох. Хлопців до кімнати не водити, музику в навушниках слухати, мої речі не вдягати»* [61, с. 119]. Така біхевіористична модель обумовлена свідомим бажанням дівчини досягти успіху в усіх сферах життя – від особистої до професійної. Аби задовольнити духовні потреби, Руслана дотримує необхідного алгоритму дій: *«...працювала, виборювала гранти, писала наукову роботу, не пропускала акцій студентського братства, увечері бігала в басейн і на йогу»* [61, с. 119]. Вирва, як репрезентант прагматичного світобачення, намагається отримати від взаємозв'язків з іншими особами якомога більше зиску й користі для реалізації власних мрії та цілей. Такий підхід дає ефективні результати («Вирва забрала не тільки Майчину роботу. Андрія забрала» [60, с. 342]), але вони тимчасові, і, заради безперервного механізму постачання отримання бажаного, Руслана дотримується так званої теорії обміну Дж. Хоманса: соціальна поведінка дівчини будується за принципом постійного обміну матеріальними та нематеріальними речами [257].

У разі порушення паритетних засад «вчинок-винагорода» (тобто коли на відповідну реакцію чи дію одна зі сторін комунікації не отримує позитивного підкріплення) або в разі зменшення одержуваного зиску між партнерами взаємодії може виникнути конфлікт. Зіткнення інтересів та можливостей Вирва вирішує шляхом найменшого супротиву – зміною компаньйона: *«А у Вирви з'явилася нова сусідка, уже за день стала її адептом, заглядала в рота – Руслана ніколи не лишалася на самоті»* [61, с. 126]. Так, Руслана обирає емоційно забарвлену соціальну роль «активістки» та «наставниці», яка без відповідного позитивного підкріплення важливості своєї постаті та потенційно вигідних можливостей від оточення не здатна принести повноцінного духовного задоволення.

Зазначимо, що соціальна роль «наставниці» функціонує і в романі Софії Андрухович *«Фелікс Австрія»*, зокрема в образі Аделі. В аристократичних колах дівчина завуальовує свою непристосованість до життєвих реалій за допомогою демонстрації переваги господині над служницею, талант якої нібито зростила саме вона: *«Зі служницею не може просто «пощастити». Служницю доводиться виховати, виростити, навчити. З дозволу сказати – це нелегка справа, майже дресура», «... таке виховання буде успішне винятково за умови теплового людського ставлення, товариського розуміння, близькості»* [5, с. 179]. Водночас Аделя, на відміну від Руслани, не отримує духовного задоволення, а несвідомо формує між собою та подругою межу, означену насправді не стільки різницею соціальних статусів, скільки фактичною відсутністю конкретних умінь і навичок, на які існує попит у близькому оточенні дівчини (*«...навіть не знаю, кого більше хвалять цього вечора – іменинницю Аделю чи мене, її служницю»* [5, с. 267]).

Натомість чоловік Аделі – Петро Сколик – отримує задоволення від своєї роботи. Оскільки тілесну складову означеної гедоністичної моделі ми розглянули у попередньому розділі, вважаємо доцільним зосередити увагу на духовній компоненті. Будучи справжнім митцем, чоловік весь свій час проводить в майстерні, намагаючись зафіксувати різноманітні форми дійсності



за допомогою незвичних ідей: *«Петро – художник, він живе у світі образів та обрисів, у фактурах, вигинах і заламуваннях світла. Він милується грудками сирі землі, битим склом, калюжею розливої нафти. А найдужче – мерцями, для яких робить пам'ятники»* [5, с. 28]. Його емоції та любов знаходять своє вираження у роботі з матеріалом. Петро репрезентує себе як перфекціоніст і педант, демонструючи при цьому свою незалежність від соціуму. Багатий внутрішній світ чоловіка зберігає в собі безмежні можливості, що реалізуються у вигляді інтенціональності на постійне покращення та вдосконалення. Для Петра важливим є не тільки сам процес, але й результат, тому кожен свій витвір він намагається зробити досконалим та якомога реалістичнішим, аби привернути увагу, зацікавити, змотивувати до переосмислення: *«У цьому й полягає Петрове вміння: він не просто видобуває з каменя дивовижну форму, витончену й реалістичну, химерну та досконалу. Щось у цій формі примушує зупинитись і замертти. Припинити дихати, думати, розриватися від емоцій»* [5, с. 46]. Авторка наділяє роботу Петра у романі ще й символічним змістом. Прагнення оживити шматок мармуру у вигляді янгола знаходить своє втілення у незвичній появі в майстерні дитини, яка під враженими поглядами свідків перебирає на себе функції посередника між Богом та людьми: *«Поруч із Петром спить ангел. Живий ангел. Не білий, не кам'яний, ангел із плоті і крові...», «Очі вони розплющують одночасно. Петро якусь мить дивиться на дитину, в очах його віддзеркалюється страх і нерозуміння...», «Поки Петро хреститься й безгучно ридеє, дитина сідає мовчки, пильно обдивляючись присутніх»* [5, с. 126].

**Мистецькі практики.** Як галузь людської культури мистецтво активізує мислительні процеси, надає можливість переміщатися в часі й просторі, забезпечує стан релаксації, формує естетичний смак і відповідно задовольняє духовні потреби особистості. Реалізацію гедоністичної моделі позатілесного знаходимо у романі Анатолія Дністрового «Дрозофіла над томом Канта», головно героя якого можна класифікувати як гедоніка-«поціновувача». Зокрема, Павло намагається втекти від гнітючої реальності й отримати духовне

задоволення саме за допомогою творів мистецтва. Особливого значення набуває класична музика, про яку ми дізнаємося з фрагментарних рефлексій, хаотично вмонтованих у твір. Чоловік надає перевагу творам класичних композиторів, що здатні викликати справжні, щирі почуття та емоції. Так, після прослуховування Генделя, Павло *«ставав безвольним і спустошеним»*, після Скрябіна – *«почувався розладнаним»*, після Бетховена – *«хотілося плакати»* [63, с. 8–9]. Музика стала розрадою, що усуває внутрішню порожнечу, пов'язану з професійною діяльністю та відсутністю коханої людини, і яка має важливе значення для індивідуального розвитку особистості. Вихований ще в радянські часи та обмежений у доступі до широкого різноманіття музичних канонів, нині Павло насолоджується *«звуками скандинавських шаманів»* або ж творами Баха і осмислює музичне мистецтво як *«прекрасний засіб позбутися власної реальності, що сковує існування людини»* [63, с. 81].

Так само важливою залишається для викладача і література. Павло систематично відвідує книжкові крамниці, щоб *«погортати улюблених авторів, виданих у пристойному вигляді, чи подивитися на книжкові новинки»* [63, с. 13] та *«попорпатися на полицях зі старими фоліантами XIX століття (інколи виринають рідкісні праці з теології, історії, психології, друковані ще за часів Миколи II-го)»* [63, с. 33]. Замість споживання телевізійного продукту чоловік читає книжки, просить у професора Гнатовича для ознайомлення раритетні видання, а під час одного із відряджень до провінційного містечка відвідує місцеву бібліотеку й робить висновок, що книжковий фонд закладу збіднілий і примітивний. Варто зазначити, що читацьке коло інтересів Павла не звужується лише до наукових праць та філософських трактатів. Задоволення чоловік отримує і від художньої літератури, про що свідчить його обізнаність у творчості М. Рильського та О. Вишні.

Носіями подібної гедоністичної інтенції є і героїні роману Софії Андрухович *«Фелікс Австрія»*. Так, Аделя захоплюється модою та шиттям, відвідує концерти та вистави, є пошановувачкою інтимної лірики, що її *«переписувала акуратним почерком з німецькомовних видань для жінок»* [5,

с. 254]. Дівчина маніфестує красу та охайність як найважливіші прояви сутності людської душі, за яких особистість здатна отримувати позатілесне задоволення. Задля одержання такого відчуття Аделя разом зі Стефою вважають правомірним свідомо опинитися в іншій, вигаданій реальності, котру продукують відповідні міжсвітові медіатори-ілюзійоністи. Вистави шевальє Ернеста Торна приносять духовне задоволення і як спосіб відволіктися від рутини, і як спосіб стати співучасником чуда («...я змалку цікава до природи різних чудес, до того, що зветься магією і чародійством», «...ці темні згустки манять мене, запрошують проникнути до самої суті, знайти відповідь» [5, с. 12]), під час розгадки таємниці якого можливо пережити відповідне нереалізоване в буденному житті почуття перемоги («Я знаю, як він це зробив», – шепочу я на вухо Аделі...» [5, с. 19]).

Осучаснений підхід до демонстрації мистецького заходу як способу одержання духовної насолоди фрагментарно окреслює й Олена Чернінька у своєму оповіданні «Селфі в Парижі», де головні героїні приїжджають до столиці Франції, аби насолодитися концертом улюбленої співачки: *«Нас поступово огортала магія театралізованого дійства. На дві години всі ми: глядачі, артисти, Мадонна, техніки сцени, охорона заходу – перетворились на єдиний велетенський живий організм, наповнений аж по самісінькі вінця музикою, драйвом та безумовною любов'ю до світу...»* [169, с. 44–45].

**Кохання.** Задля розуміння кохання як способу одержання позатілесного, а не фізичного задоволення, вважаємо доцільним зацентрувати увагу на дослідженні функціонування означеного почуття в українській новітній прозовій практиці як такого, що має божественне начало й характеризується переходом від обоження й насолоди тілом до закоханості в людину з усіма складовими її духовного, ментального здоров'я. Зазначимо, що реактуалізація платонічного кохання, яка відбулася ще у 1469 році завдяки італійському філософу М. Фічіно, не втратила своєї смислової сутності. Так, під платонічним коханням нині можемо усвідомлювати кохання як індивідуальну здатність людини, яка допомагає їй долучити душу до космічного простору й процесів та

спрямовує до вищих духовних цінностей. Таке кохання не має на меті сексуалізації, обов'язкового безпосереднього тілесного контакту, натомість здатне набувати рис прив'язаності та дружніх взаємин. Генезис платонічного кохання, пов'язаний з явищами абстрактного мислення та суб'єктивізму, надає особистості широкий спектр способів одержання емоційно-духовних задоволень, з-поміж яких чільні місця належать протилежним за своєю природою почуттям – від почуття спорідненості та потреби до усвідомлення відчуженості, втрати власного «я», прийняття ролі співучасника нещасливого кохання тощо [123, с. 81–82]. Зазначимо, що останні не є свідченням одержання негативного досвіду, і за своєю суттю так само здатні реалізувати гедоністичну модель позатілесного задоволення, проте дослідження причин такого явища потребує глибшого аналізу, оскільки факт психологічної трансформації почуттєво-емоційної сфери може свідчити про біхевіористичні відхилення від соціальної норми.

Варіативну природу платонічного кохання спостерігаємо у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія», у якому письменниця змальовує міжособистісні стосунки на основі двох закоханих пар: Аделя – Петро та Стефа – Йосиф. Якщо стосунки першої пари розвиваються послідовно, свідчать про взаємну духовну близькість (Петро милується Аделею та «був гідною парою» їй, разом *«вони по-справжньому поділяли щось спільне»* [5, с. 51]) та завершуються одруженням, то для Стефи усвідомлення позатілесного задоволення пов'язане з поверненням до її життя колись давно закоханого в неї Йосифа Рідного – колишнього учня доктора Ангера, що відмовився від професії лікаря й став священником: *«Я стояла повністю беззахисна й розчахнута, як видобута зі стулок мушлі устриця (такі висилав хтось докторові Ангерові й Остенди, у бляшаних пушках) – і кожен, хто хотів, міг бризнути на мене соком цитрини. Усе, чим я була насичена, виявилось на виду в мого старого-нового знайомця, все він бачив у мені, ніщо не ховалося від цих очей. Але найдивовижніше – мені й не хотілося від нього нічого ховати. Бо погляд – м'який, заспокійливий, теплий – доторкався до мене (без найменшого натяку*

на огидну тілесність), приймав повністю» [5, с. 81]. У романі ми стаємо свідками історії кохання, побудованої так само, як і у випадку стосунків Петра й Аделі, на духовній близькості, однак з іншою розв'язкою. Відсутність психологічного досвіду у комунікації з коханим чоловіком унаслідок самозаборони одержання нових почуттів, не пов'язаних з обов'язком служіння, невпевненість та акумуляція негативних вражень й емоцій через рутину та невизначеність у міжособистісних стосунках не дають змогу Стефі пролонгувати відчуття взаємної симпатії та повноцінно реалізувати себе в коханні як щасливу жінку.

Художню реалізацію кохання не лише як способу одержання позатілесного задоволення, а й процесу духовного зцілення знаходимо у романі Люко Дашвар «На запах м'яса». Попри різні життєві долі, і Майя Гілка, і Толя Горох знають, що таке зрада. Саме це почуття зближує двох героїв і дає змогу розпочати життя за новими правилами: *«Правила життя тут визначають сонце, дощ, вітер, земля, ніч і день, а не пришепелкуватий начальник, розклад громадського транспорту чи прострочена несправжня ковбаса в супермаркеті»* [61, с. 265]. Разом вони протистоять жорстокості світу, знаходять одне в одному можливість вилікувати душевні рани завдяки взаємному коханню та відповідно поліпшити фізичний стан: *«Є ліки! Від хвороб, гризот душевних, хронічної туги й нічних мордувань. Побачила Гороха — і так усе ясно стало. Нічого їй не треба — ані помста, ані справедливість, ані грошей купа...»* [61, с. 343]. Водночас відсутність сталої біхевіористичної поведінкової тактики у Майї, самознецінення себе як особистості так і не дають змогу героїні втримати коханого чоловіка. У протиборстві цінностей між матеріальною складовою у поєднанні з почуттям помсти та духовною, а саме бажанням бути щасливою, дівчина надає перевагу першій світоглядній позиції. Фінал твору свідчить про щирість почуттів Майї до Толі, однак через здобутий раніше життєвий досвід вона на підсвідому рівні уникає будь-якої духовної близькості, адже остання може бути нетривалою та стати перепорою на шляху

до перманентного одержання задоволень від матеріальних благ або штучного створеного образу сильної та впливової жінки.

**Ностальгія.** Аналіз текстів сучасної української літератури свідчить про їх частотну маркованість ностальгійними «флешбеками», функціонування яких визначене авторськими настановами та задумом. Саме ж почуття ностальгії належить як до емоцій з негативною валентністю, так і позитивною, що дає підстави розглядати її в межах літературного твору як ще один спосіб ілюстрації можливих гедоністичних моделей позатілесного.

Так, зокрема, Сергій Жадан у своєму романі «Депеш Мод» за іронічними насмішками та змалюванням зіткнення категорій сучасного й минулого не лише в історично-культурному контексті, а й крізь призму ментального здоров'я молодого покоління, описує ті гедоністичні інтенції, сутність і вагомість яких стали усвідомлені соціумом лише з їх втратою. Саме тому радянська культура для головних героїв роману, котрі перебувають у стані дереалізації та невизначеності, пов'язана з найтеплішими спогадами дитинства: *«Ми знаходимо прикольну радіолу, в мене така була в дитинстві – на чотирьох високих ніжках, в дерев'яному футлярі, зі скляним екраном, на якому червоним написано назви всіх піднебесних міст, які мені в моєму дитинстві снились і які могли мене почути, – Прага, Варшава, Белград, Східний Берлін, на такій прикольній радіолі можна було слухати вініл і радіо, в дитинстві я слухав подряпаний вініл...»* [73, с. 152]. Імпліцитна реінкарнація колишньої політичної ідеології має вагоме значення, оскільки виконує функцію родинної пам'яті. Так, Сергій Жадан, розповідаючи про свої взаємини з братом, згадує купівлю вінілу «Депеш Мод» та акцентує на цьому увагу, тому що це було *«єдине, що ми з братом купили РАЗОМ»* [73, с. 81].

Сувора реальність формує у героїв настанову *«хочеш – не хочеш – мусиш боротись»* [73, с. 45]. Натомість попередній радянський досвід надавав широкі можливості задля безтурботного існування, що позначено в тексті предметним маркуванням: *«А вам, синочки, по шістнадцять годков уже есть?»* *Компанія*

*дружно дістає студентські квитки з державною символікою своєї республіки. Після чого брами падають і водяру їм продають» [73, с. 49].*

Автор, незважаючи на вкраплення соцарту, підводить до думки, що першопричиною появи маргінального прошарку населення, що трансформувався у своєрідну субкультуру, яка вимушена боротись за власне існування, є руйнування міцної та стабільної політики Радянського Союзу. Молоде покоління дев'яностих не готове до змін та життя західноєвропейського зразка, про що Сергій Жадан досить символічно говорить наприкінці роману, де під образом слимака вуальноє пристрасні бажання жителів пострадянського простору якнайшвидше опинитись в центрі цивілізованого світу та отримувати насолоду завдяки новим способам і можливостям, попри те, що шлях до відповідних соціальної, ідеологічної та культурної трансформацій буде тривалим: *«...я дивлюся на асфальт і бачу, як до мого хліба підповзає втомлений, змучений депресіями слимак, витягує свою недовірливу пику в бік мого хліба, потім розчаровано всовує її назад до панцира і починає відповзати від нас на Захід – на інший бік платформи. Я навіть думаю, що цієї дороги йому вистачить на все його життя» [73, с. 223].*

Реалізацію духовної гедоністичної інтенції внаслідок переживання ностальгії відображено і в романі Євгенії Кузнецової «Спитайте Мієчку». Дві сестри втікають від великого міста та життєвих проблем до місця свого дитинства – сільського будиночку бабусі Теї. Саме тут Лілічка та Мієчка завдяки реактуалізованим спогадам (найчастіше – дитячим), що постійно виринають у свідомості, мають можливість повернутися у минуле та до старих звичок, коли не потрібно було розв'язувати проблеми, ухвалювати рішення, мучити себе невзаємним коханням тощо: *«...тягло сюди так, що вони були готові готувати самі і прати самі, аби лиш опинитись у малинових куцах» [103, с. 14], «висіли на старій груші, яка кидали тінь ще не прадідівський хлів, читали і шукали в корі акації мурашині маршрути» [103, с. 15], «Колись вони з Лілічкою чистили ту раму спиртом і сірничками. Мієчка любила монотонну роботу, коли міліметр за міліметром розповзається блиск і чистота» [102,*

с. 106–107], «...відправила Устиму фотографію саду, піднявши руку, аби фото швидше відправилось. Це була звичка з дитинства, коли ще не було вишки для мобільного зв'язку..» [103, с. 122]. Таку ж духовну потребу відчуває і двоюрідна сестра Марта, і Марія – мати Лілічки та Мієчки, яка «з дитинства любила спати в грозу у батьківському домі» [103, с. 85]. Як наслідок, приємна ностальгія об'єднує під дахом одного будинку одразу декілька поколінь жінок, надаючи їм змогу набратися сил, відпочити, переоцінити своє життя та набратися духовної енергії не лише від самого місця зустрічі, а й від спілкування одна з одною.

**Віра в Бога.** Під час здійснення спроби теоретичної реконструкції поняття гедонізму у розділі I, ми частково порушили тему становлення у філософській думці християнського гедонізму. Цей термін, уперше введений у 1986 році Дж. Пайпером, мав на меті пояснити християнам, що вихідною точкою їх існування є потреба в пошуку комунікації з Богом, поклонінні та служінні Йому, як таких процесів, що забезпечують отримання позатілесного задоволення.

Під час дослідження ми з'ясували, що в контексті аналізу біхевіористичної тактики героя художнього тексту, не можна не враховувати його локацію та національну приналежність, яка як окрема субстанція містить масив ментальної і генетично закладеної інформації: від релігійних вірувань того чи іншого етносу до його культурної й історичної спадщини. Таким чином, інтерпретатор розширює інструментарій дешифрування, за допомогою якого гіпотетично може встановити основні критерії формування гедоністично орієнтованої особистості в творі. Окрім цього, для дослідника стає можливим розфокусування категорій тілесного і позатілесного та їх розгляд в системі неподільного цілого. Існування такої еkleктичної цілісності залежить від посередника, яким, як ми з'ясували раніше, зазвичай виступає алкоголь або наркотики. Однак задоволення, принесене цими речовинами, непролонговане, а значить функціонування такої системи видається сумнівним, адже потребує перманентного оновлення. Це означає, що генеза задоволення як процесу



пов'язана з тілесним началом, яке задля формування стійкого гедоністичного світогляду має поєднатися або трансформуватися в категорію позатілесного – вищу духовну матерію/сутність, дух, який тяжіє до ідеального – й стати доміантною. Така ідея близька до концепту світобудови, який складається з трьох світів, де одним із медіаторів між земним та небесним є Бог.

Саме віра в Бога як один із маркерів гедоністичного світосприйняття, що виходить за межі тілесного виміру, є способом задоволення духовних потреб людини. Зауважимо, що віра у вищий розум та вищі сили відображає себе у фольклорі того чи іншого етносу, а тяглість біблійних мотивів у масиві текстів простежується в літературі незалежно від історичних і культурних умов її розвитку. Нині ж можемо спостерігати явище, за якого роди літератури й більшість літературних жанрів мають довгу історію та широкий діапазон від простих парафразів до вільної переробки біблійних сюжетів.

Біблійна тематика не втрачає своєї актуальності і в постмодерних текстах, оскільки в цей час у світовій літературі створюється низка текстів, що містять суб'єктивну авторську художню інтерпретацію Біблії та образу Ісуса Христа: «Код да Вінчі» Дена Брауна, «Хозарський словник» Мілорада Павича, «Щоденник мага» Паоло Коельо та інші. Сучасна українська проза натомість апелює до біблійних мотивів спорадично, про що свідчать такі твори як «Депеш Мод» Сергія Жадана, «Казка про калинову сопілку» і «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко, «Соло для Соломії» Володимира Лиса, «Москалиця» Марії Матіос та інші.

Так, Бог як єдина духовна сутність стає центральним образом збірки оповідань Христі Венгринюк «Народжуватися і помирати взутими», що фрагментарно вплетений у канву текстів та стає їх всеоб'єднуючим елементом. Бог всюдисущий, адже він має лупу, через яку може *«людей розглядати, радіти за них чи плакати»*, а тому бачить, хто заслуговує на його допомогу, а кому *«краще залишатися в туманному вікні»* [35, с. 71].

Для героїв оповідань гедонізм не є життєвою максимомою, однак вони перебувають у постійному русі, шукають способи уникнення страждань, що

притаманно аскетичному світогляду. У розділі I ми наголошували, що цей філософсько-етичний напрям не є протилежним гедонізму, а навпаки корелює з ним. Поміркованість та врівноваженість є головною умовою одержання насолоди та уникнення страждань, а також засобом досягнення заданої мети, чесноти і справедливості [71, с. 59]. Водночас завершити формування такого гедоністичного вектору може віра в Бога – він допомагає кожному, хто з проханням та надією звертається до нього.

У зображенні Бога авторка апелює до Біблії, в якій сказано, що його «ніхто ніколи не бачив». Саме тому в оповіданнях він не постає перед нами антропоморфним: Бог засвідчує свою присутність заповненням комунікативного вакууму вербально, коли першим розпочинає діалог з героєм («Про Бога і про любов», «Шлях Лукаша»), чи невербально, коли проявляє себе через природні явища («Діліло», «Повінь», «Пустеля», «Шлях Лукаша»), і у цьому контексті авторка небезпідставно розбудовує художню картину світу за допомогою введення у сюжетну канву оповідань міфологеми води.

Г. Башляр стверджує: *«Одним із характерних різновидів уявлень про очищення, нав'язаних чистою водою, є уявлення про відродження, яке вселяє вода свіжа. <...> У воду занурюються, щоб відродитися, омолоджуючись»* [220, с. 169]. Саме тому у збірці Христі Венгрінок міфологема води сакралізується: у вигляді дощу вона очищує духовно та змиває гріхи, стає вертикаллю земного та небесних світів, несвідомо спрямовує особу на шлях до щасливого життя і насолоди [214]. Таку тезу підтверджує назва одного з оповідань – «Шлях Лукаша», герой якого, сам того не усвідомлюючи, інстинктивно розпочав дорогу до ринку, на якому задля коштів хотів продати свої вироби. Досягти цілі чоловіку не вдається, натомість після дощу і довгих поневірянь до нього приходить Бог. Подібна сюжетна лінія відтворена й в оповіданні «Про Бога і про любов». Тут міфологема вода не оприявлює себе, однак зв'язок між Всевишнім та юнаком залишається такою самою константою, а гедоністичне начало закодоване у відчуттях віри та любові, як неподільного цілого.

В умовах такого гедоністичного вектору сама людина вже не несе відповідальність за своє щастя, а насолода та задоволення не є результатом комунікації чи співжиття особи й Бога. У такому разі говоримо про метафізичну основу гедоністичного начала, яке передбачає, що Всевишній сам втручається у життя людини без жодних її прохань чи релігійних вірувань. Відповідну ситуацію авторка реконструює в оповіданні «Діліло», де головний герой – унікальний юнак, на якого була покладена функція змінювати світ, робити його інакшим, змінювати стереотипи та стандартний устрій. Однак бездіяльність хлопця призводила до того, що у його життя *«втручався Всевишній, якому ставало сумно, коли Діліло не робив нічого такого, що міг зробити тільки Діліло. Бог кидав йому в тім'я згустки власної енергії...»* [35, с. 76–77]. Супротив юнака таким діям, постійні метаморфози та апатія заблокували можливість бути щасливим завдяки власній неповторності та унікальності, закодованим у ньому Богом ще від народження. У такий спосіб авторка власноруч моделює мотив, за якого гедоністичне начало в людині не здатне сформуватися в умовах безвір'я чи пасивного усвідомлення власної непридатності до реального життя. Це лише один із трьох гедоністичних орієнтирів збірки Христі Венгринюк.

Другий можна означити як деїстичний, і він пов'язаний з тим, що герої звертаються до Бога, однак він не втручається в їх життя та не опікується ними. Про те, що Всевишній допоміг, можна лише здогадуватися. Так, герой оповідання «Повінь», закоханий в одну з місцевих дівчат, весь час звертається до Бога, *«що якщо Він буде такий ласкавий і приведе її до мене ще раз, то я обов'язково дам їй зрозуміти, як сильно і як довго люблю її»* [35, с. 35]. Усі людські огріхи, які тривалий час заважали двом закоханим бути разом, так само змиває дощ, що розпочинається під час їх зустрічі. Однак він довготривалий і згодом переростає у повінь, що робить героя щасливим, *«бо якщо це друга всесвітня повінь, то Бог усе одно встиг усіх спарувати»* [35, с. 39]. Чоловік не переймається майбутнім: він сповнений надії, що вони виживуть, і разом

продовжать насолоджуватись відчуттям кохання, яке постає в його буденному світі духовним та фізичним першоджерелом справжнього життя.

Протилежним до цього є ще один гедоністичний вектор, пов'язаний зі свідомим пошуком особистості Бога, який здатен наставити на шлях до щастя та задоволення від життя. У таких пошуках перебуває Нікіфор із оповідання «Чуфут-Кале». Непрямі описи та замовчування вказують на те, що чоловік є представником духівництва, котрий став на грішний шлях після кохання з жінкою. Нікіфор ніби постійно виправдовує себе: *«Я зрозумів, що можу бути грішним не тому, що це було зі мною, я був би грішником, якби цього не було»* [35, с. 122]. Після непродовженої втіхи чоловік перебуває на помежів'ї двох станів: спокути й повернення до сталого життя, що й було справжньою насолодою у минулому, та усвідомленням своєї смерті, що відкриє шлях до щастя у майбутньому. Дійшовши до Чуфут-Кале, Нікіфор робить свідомий вибір на користь останнього, і з посмішкою на обличчі, після омивання ніг, помирає. Для нього смерть – це можливість втрапити у рай, хоч він *«і не знав, чи заслуговує на нього»*, та «подарунок», який приготував для нього Бог, аби полегшити його існування й позбавити докорів сумління.

Схожі пошуки проводить і Софія, «мала донька Бога» з новели «Пустеля», яка *«не знала, що в неї є батько, а коли дізналася, то почала шукати»* [35, с. 109]. Дівчина, опинившись посеред піщаних гір, ще *«ніколи не відчувала Ісуса так близько»* [35, с. 106]. Для неї пустеля – не звичайний природний ареал, а місце існування божественного начала, що захоплює своєю величчю та внутрішньою духовною силою: *«Господи, ти скрізь тут був? Як ти йшов усіма шляхами без доріг?»* [35, с. 107]. Власне у цій географічній точці й починається переорієнтація життєвих поглядів та трансформація поведінкової тактики Софії. Вона розпочинає пошуки, хоч і усвідомлює, що *«довга дорога до Нього»* [35, с. 108]. У такий спосіб Христя Венгринюк вводить міфологему дороги як універсальний образ-символ, що втілює не лише фізичне переміщення особи в часі та просторі, але й конструює систему духовних

цінностей особистості, що стає каталізатором активної життєдіяльності людини.

Саме в дорозі Софія рефлексує та приходиться до висновку, що *«щастя не може бути таким швидкоплинним і тягнути за собою ще більший смуток»* [35, с. 109]. Її життя – суміш вечірок, вживання алкогольних напоїв та наркотиків, грошей, безвідповідальних статевих актів – набуло циклічності, рух замкненим колом приносить лише тугу, спустошує після миттєвих раптових насолод та формує у дівчини стійке бажання позбутися такого способу життя. Софія ретранслює на себе образ Марії Магдалени, яку *«грішну та збезчещену»* Ісус прийняв *«як найближчого товариша, не маючи жодного докору чи насмішки»* [35, с. 109]. Такої підтримки очікує і вона: звідси й низка риторичних питань, що постійно зринають у свідомості Софії, однак які вона не ставить під час зустрічі з Ним.

Короткотривала розмова засвідчує, що Він чув її весь час: дорога Софії має продовжуватись. Пустеля для героїні стає не тільки осередком спокути, але й місцем, де відкривається можливість змінити власне життя. Саме тут Він допомагає дівчині познайомитись із чоловіком, який не дозволить їй більше бути самотньою. А Софія, як *«Господня вівця... З Його найпрекраснішого саду»* [35, с. 111], покійно приймає такий дарунок і нарешті відчуває себе по-справжньому щасливою.

Отже, зміна уявлень про феномени «поза тілесністю» у літературі, що мають на меті реалізацію духовного задоволення особистості, нині пов'язана зі свідомим уникненням авторами властивостей і характеристик посттоталітарної пам'яті. Широка вибірка художніх текстів дала змогу не просто проаналізувати в них гедоністичні інтенції, а й простежити поступову відмову від рецидиву травматичної пам'яті («Депеш Мод» Сергія Жадана) на користь імпліцитному зображенню позатілесних гедоністичних практик («Народжуватися і помирати взутими» Христі Венгринюк). Причиною такого явища є формування нової генерації письменників, чия свідомість позбавлена дискурсу тоталітаризму.

Проведене дослідження дає підстави виокремити чіткі гедоністичні маркери для пошуку позатілесних форм задоволення. Це, зокрема, робота, хобі, свідомий вибір соціальної ролі, мистецькі практики, кохання, почуття ностальгії та віри в Бога. Згадані форми духовного задоволення не є універсальними ознаками наявності гедоністичних інтенцій у художньому тексті, оскільки під час аналізу необхідно враховувати сюжет та стилістику твору, розвиток чи трансформацію біхевіористичних тактик героїв, приналежність відповідних морально-етичних норм як до тих, що усталені у суспільстві, лише входять до його культурного простору чи є аберацією. Водночас ряд гедоністичних маркерів на позначення позатілесних форм задоволень має потенцію до розростання, що залежить від особливостей культурно-історичного періоду та модифікацій форм соціальної поведінки.

Особливої уваги та майбутніх досліджень в літературознавстві потребує розуміння віри в Бога як базального компоненту формування гедоністичного орієнтиру, за якого відбувається найповніша реалізація духовних потреб особистості та її свідоме знівелювання власного тіла, що постає в свідомості особистості лише фізичною оболонкою. Так, віра в Бога може проявити себе у трьох умовних векторах біхевіористичної тактики людини, коли:

- 1) особа – споглядач, Бог – діяч;
- 2) особа – діяч, Бог – споглядач;
- 3) особа та Бог – суб'єкти свідомої співпраці.

Самоаналіз, духовне очищення та спокута гріхів, осмислений пошук божественного начала становлять основу переосмислення особистістю понять «задоволення» та «щастя», які через її некоректні усвідомлення та способи втілення можуть створити ілюзорне сприйняття дійсності й знівелювати морально-етичні цінності. Реалізація будь-якого з означених векторів за своєю суттю універсальна, адже здатна принести задоволення у формі спокою чи свободи не тільки у вимірі земного світу, а й завдяки смерті як способу звільнитися від тягара гріхів і, пройшовши духовне очищення, опинитися в іншому житті, а точніше – позатілесному вимірі. Натомість Бог стає медіатором

не тільки між двома світами, але й між минулим та майбутнім життям людини. Результат медіації – можливість існувати в гармонії та щасті – залежить лише від дій самої людини, її думок і духовної сили.

### 3.3. Естетичні ресурси «позатілесного» у новітніх прозових практиках

Практика дослідження способів художньої реалізації поведінкових тактик героїв новітньої прози свідчить про необхідність виходу за межі її канонічного аналізу крізь призму тропів, стилістичних фігур і прийомів, як таких, що спрямовані на формування естетичної функції літературного твору, й пошуку альтернативних механізмів втілення автором його задуму й зображення персонажів. Зокрема, задля інтерпретації українських постмодерних художніх творів як текстів, що є носіями позатілесних гедоністичних практик, вважаємо доцільним взяти за основу психологізм – процес *«передавання художніми засобами внутрішнього світу персонажа, його думок, переживань, зумовлених зовнішніми і внутрішніми чинниками»* [118, с. 292].

Українська дослідниця О. Січкарь виокремила три форми реалізації психологізму в художньому творі:

1) пряма (внутрішня, інтервентна) відбувається за допомогою таких прийомів як внутрішній монолог/діалог, психологічне авторське зображення, сни, марення, сповідь, «потік свідомості» тощо;

2) непряма (зовнішня, екстравертна), яка послуговується зображенням жестів, поз, міміки, інтонації, психологічного портрету, психологічного пейзажу, інтер'єру та екстер'єру, психологічної деталі тощо;

3) сумарно-позначальна, де автор натякає на процеси, які персонаж проживає духовно [172, с. 38–39].

Водночас Н. Панова акцентує увагу на базовій функції психологізму, а саме на його здатності формувати динаміку духовного життя особистості, психічні стани в її душі та свідомості [144, с. 315]. Як бачимо, психологізм надає письменнику широкі можливості зобразити внутрішній стан героїв, роботу їх свідомості, форми поведінки, емоційні та мислительні процеси,

вчинки й почуття, що в комплексі набувають властивостей каталізатора формування біхевіористичних тактики, зокрема й гедоністичних. Далі розберемо найбільш виразні у досліджуваних художніх текстах способи художньої реалізації позатілесної гедоністичної практики.

**Іронізація дійсності** як сумарно-позначальна форма психологізму реалізує себе в романі Сергія Жадана «Депеш Мод» крізь призму міфологізації радянського простору та відповідних думок і монологів автора. Перманентні пошуки відповідей на болючі запитання щодо кореляції минулого та майбутнього стають способом непродовженого, проте перманентного відчуття задоволення, базисом якого стає підсвідоме відчуття, що критичний аналіз сьогоденних реалій здатен сформуванати чітке бачення подальшого життя в нових умовах. Реалізація авторського задуму відбувається за допомогою характерного для молодіжної прози початку 2000-х років прийому іронізації. Фундаментальна радянська ідеологія, комуністичні події та ідеї зазнають контекстуального іронічного змалювання, оскільки в добу розпаду втрачають свою значимість. Так, наприклад, для роздумів про механізм насадження політики Радянського Союзу, за якої влада мала на меті знищувати не лише самоідентифікацію народу, а й народ в цілому, Сергій Жадан вмонтовує до роману текст брошури «Гримучий вазелін (Бібліотека трударя)», яку він читає, очікуючи на потяг. Розпочинається вона анотацією, у якій Партія Українських Комуністів зазначає, що книга *«Рекомендується для домашнього читання, а також колективного вивчення у професійно-технічних гуртках, трудових колективах, місцях позбавлення волі, таборах праці та відпочинку»* [73, с. 191]. На те, що політична ідеологія не знає вікових меж, вказує останнє речення анотації: *«Для дітей середнього та старшого шкільного віку»*. Після цього в брошурі подані рецепти створення різноманітних вибухових речовин, де серед чітких вказівок створення сумішей весь час з'являються звертання до «товариша». Таке «загравання» має на меті поєднати різноманітні соціальні групи в одну.



Ефективність такого методу управління країною різноманітними методами та прийомами осмислюється у численних міркуваннях Сергія Жадана. На його думку, Радянський Союз створив ціле покоління старшого віку, яке не здатне критично осмислювати минуле та реальне, а тому й не може вивести з кризової ситуації своїх наступників: *«діти великого народу, прапороносці, бляха-муха, куди це все поділось, совок видавив із них все людське, перетворивши на напівфабрикати для дяді сема, ось що я думаю»* [73, с. 58].

У такому ж іронічному дискурсі автором інтерпретується й фашизм. Так, Сергій Жадан двічі використовує прийом нееквівалентного та неадекватного перекладу, що створює не лише комічний ефект, але й змальовує реалії тогочасного життя. Зокрема, перший переклад, який не відповідає оригіналові, зустрічаємо під час проповіді Джонсона-і-Джонсона, що розповідає про пошуки молодою дівчиною Бога в своєму серці, натомість перекладачка створює власну історію з численними колізіями, що випали на нещасливу долю дівчини. Удруге цей же прийом застосовано під час змалювання сцени прослуховування героями радіопередачі, присвяченої гурту «Депеш Мод». Ведучий створює свій переклад пісні «Babylon», де немає жодної згадки про Біблію, натомість увага зосереджується на мотиві «блудного сина», що апелює до життя тогочасної молоді 90-х: *«Прости мені мамо, блудному синові, я вже далеко не той, яким був тоді, за часів нашого безтурботного дитинства, зла центробіжна сила наркоманії і педерастії засмоктала мене в свої глибини, і життя моє – російська рулетка, без кінця і початку»* [73, с. 164].

Іронічний дискурс знаходимо і в романі Анатолія Дністрового «Дрозофіла над томом Канта», що виражений імпліцитно завдяки особливому характеротворенню персонажа. Павло – герой, що має дуалістичну самоідентифікацію. Задля створення другого прихованого «я» інтелігента, автор уводить образ мухи-дрозофіли, що стає «віддзеркаленням» сутності героя. Час від часу в текст вмонтовуються окремі факти про комах, що дозволяють простежити символічне порівняння життя Павла та дрозофіл. І

якщо інформаційна довідка розпочинається з наукової інформації, що рясніє термінами та фактами, то в кінці матеріал трансформується у власний роздум та судження, які на підсвідомому рівні стають результатом аналізу особистого життя й існування окремого біологічного виду: *«...вся так звана свобода вибору є ілюзією, бо людина в такому випадку перебуває під впливом зовнішніх стимулів. Якщо наша поведінка інколи здається непередбачуваною, то лише через наявність випадкових подій, які не дають змоги людині відповідати адекватно на вплив навколишнього середовища»* [63, с. 39–40].

Павло стає заручником власного ототожнення себе з мухою, незважаючи на те, що йому відома кількість міфів пов'язаних із дослідженням даного виду: *«...Аристотель помилково стверджував, що вона народжується з пилуки»* [63, с. 40]. Такою ж помилковою є й самоідентифікація Павла, що несвідомо починає ретранслюватися на оточення. Чоловік іронізує над власними колегами, що намагаються всіма можливими способами продовжити свою кар'єру й збільшити власний заробіток. Філософ глузує з приятелів-викладачів, які вже давно не мають жодного стосунку до справжньої науки, натомість ведуть розгульний спосіб життя й намагаються скористатися усіма можливостями свого службового становища. Так, доцент Пампушка пробує домовитись з Павлом, аби той поблажливо прийняв іспит у його далекого родича; не відмовляється «світоч науки та освіти» і від хабарів, за допомогою яких можна ремонтувати свій автомобіль; не відчуває душевних мук релігієзнавець і від тимчасових фізичних контактів із молодими студентками.

У результаті введена у текст концептуальна іронія та самоіронія виступають своєрідним захисним механізмом від реальності. Павло – носій ідей феноменології, тому й вибудовує своє життя відповідно до суджень, почуттів та роздумів, як доміантних проявів свідомості: *«...Аристотель не помилявся дрозозфіла народжується з пилуки я це відчуваю інакше як пояснити безглуздість моїх годин мого кволого мерехтіння в темряві світу для чого воно і звідки кому воно потрібне і чому воно є я не бачу себе завтрашнього не*

*відчуваю пульсації крові не бачу її червоних гарячих потоків непорушній з тилуки повернуся в тилуку аристотель не помилявся» [63, с. 136].*

Зберігаючи іронічну маску, Павло перебуває на помежів'ї двох станів, для яких автор уводить образ вже згаданої мухи-дрозофіли та Канта. Іронія простежується й в епізоді, де чоловік отримує завдання написати статтю про видатного німецького філософа, проте ніяк не може її завершити, тому що *«Кант – це добре, але я лише дрозофіла, можу кружляти над ним» [63, с. 142].* Павла влаштовує реальність, що для нього перебуває у вічній статиці: він просто споглядає зі сторони, не докладає жодних зусиль до змін, оскільки і не прагне їх, та отримує задоволення від обраного способу життя.

**Монологи та діалоги** як інтервентні форми реалізації психологізму стають традиційною художньою практикою зображення гедоністичних інтенцій в усіх досліджуваних літературних текстах. Так, незначна кількість героїв у романах *«Депеш Мод»* Сергія Жадана та *«Дрозофіла над томом Канта»* Анатолія Дністрового зумовлює індивідуалізацію наративної історії, формотворчим елементом якої стає персонажна розповідь першого рівня – гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (за класифікацією Ж. Женетта) [236]. В обох текстах оповідь ведеться від першої особи, яка репрезентує себе в двох позиціях: і як персонаж, і як викладова субстанція. Особливого значення набувають роздуми нараторів обох романів, що досить часто трансформуються у потік свідомості або ж набувають ретроспективної форми. Зокрема, Сергій Жадан часто розмірковує про часи Радянського Союзу та своє дитинство, а оповідач роману Анатолія Дністрового постійно відтворює у своїй пам'яті моменти перебування з коханою жінкою. Ототожнення себе з мухою-дрозофілою сприяє постійній зміні характеру нарації. Об'єктивна розповідь, що за численними риторичними запитаннями та звертаннями наближає її до форми сповіді, зазнає змін, коли імпліцитне «я» починає з'являтися у свідомості героя. Монолог перестає відповідати причинно-наслідковим зв'язкам, асоціації та приховані страхи й думки стають ключовими, розділові знаки перестають регламентувати структуру розповіді: «я

*дрозофіла яка прийшла на місце колишніх великих звершень катаклізмів народжень і крахів цивілізацій», «я дрозофіла жалюгідна насмішка над зношеними ідеями цінностями», «я дрозофіла єдиний господар царства гниття я впиваюся соками мертвої величі й пухи любові» [63, с. 24–25].*

Серед стилістичних фігур і прийомів найбільш вживаною є фігура градації, що за допомогою нагнітання засобів художньої виразності посилює емоційний-смісловий фон тексту. Варто зазначити, що автору вдається поєднати висхідну та спадну градації в епізоді роздумів Павла про негативні сторони спілкування. Таким чином, клімакс та антиклімакс, рівномірно чергуючись, вказують на амбівалентність світосприйняття світу: *«...стаємо жертвами цілої купи придурків, маразматиків, ідіотів, шизофреніків, імбецилів, базік, брехунів, пліткарів, фантазерів, аферистів, дебілів, звихнутих мрійників, а ще геніїв, лайдаків, недоношених вилупків, самозакоханих гнид, педагогів, релігійних фанатиків, політиків, видатних діячів, зануд, бовдурів, дурбеліків, ораторів, даунів, демагогів, хитродупих жлобів....» [63, с. 23–24].*

Той самий тип нарації, що унеможлиблює об'єктивність зображення дійсності, знаходимо і в романі «Фелікс Австрія» Софії Андрухович, де читач бачить світ очима дівчини з упередженим ставленням як до себе, так і до оточення. Причини формування такого психологічного стану ми дізнаємося зі слів самої героїні твору, водночас авторка посилює динаміку нарації за допомогою введення в сюжету концепту таємниці як каталізатора подій, що має на меті урізноманітнити та композиційно ускладнити оповідь. Стефа, яка отримує задоволення від розвінчування ілюзіоністських дійств, сама стає учасницею загадкових шахрайств, пов'язаних із викраденням церковних коштовностей у різних точках Австро-Угорської імперії, і неподалік від Станіслава зокрема. Та більш складну генезу має таємниця усвідомлення Стефою Чорненко власної ідентичності.

У цьому контексті варто розглянути функціональний характер розповідного тексту, що представлений опозицією ядерних (кардинальних) функцій і функцій-каталізаторів. Перший тип функцій представлений

безсумнівною вірою Чорненко у щирю любов до неї доктора Ангера, постать якого в свідомості дівчини набуває рис образу деміурга її життя, що вказав їй на головне призначення – служіння. Самоаргументація Стефи про поведінкову детермінованість позбавлена об'єктивності й трансформована в перманентну духовну афірмацію. Монологи ж героїні означені прийомом художньої ретроспекції, що у формі згадок та пригадування подій, які передували фабулі, надає додаткову інформацію для осмислення образної системи твору. Так, важливими є згадки Стефи про те, як доктор Ангер розв'язав ситуацію з крадіжкою його власного годинника, або коли він відмовився продавати її дивакуватій панні Зу Ференц чи взагалі взяв до будинку після жахливої пожежі. Та функцією-каталізатором стає настанова доктора: *«Ви з Аделею – як два дерева, що сплелися стовбурами. Подумай про неї, подумай про своє життя. Стефцю, тобі буде важко, але дослухайся до мене: ти мушиш Аделі служити»* [5, с. 57]. І хоч давній друг, у якого закохана дівчина, священник Йосиф Рідний, намагається надати інакшої інтерпретації почутого (*«Стефо, коли дерева сплітаються стовбурами, вони не дають одне одному рости. Думаю, доктор Ангер це мав на увазі»* [5, с. 137]), дівчина відмовляється вірити в це, попри те, що визнає: *«Кінець фрази я вже радше відгадала, ніж почула...»* [5, с. 57]. Так, попри складні духовні переживання та постійну саморефлексію, Стефа отримує задоволення від переосмислення дійсності, взаємостосунків з оточенням та своєї ролі в їх житті, адже саме ці мислительні процеси дають змогу ескапувати від нав'язаної гнітючої реальності й змінювати себе.

Натомість Люко Дашвар надає перевагу діалогізації тексту, внаслідок чого останній сприймається реципієнтом як джерело розлогої інформації, здатності самостійно дослідити внутрішній світ героїв, їх характери та особливості взаємодії. Домінування діалогу в структурі роману «На запах м'яса» насамперед пов'язане з наділенням його властивостями каталізатора розгортання подій у тексті. Своєрідність підходу зображення дійсності у творі репрезентована моделями людської поведінки відповідно до тієї чи іншої ситуації. Наближає читача до реальності й форма сюжету, основу якої складає

побутовий випадок, що динамічно розвивається у тексті завдяки діалогічному мовленню, яке авторка вводить уже на початку роману: «– *І що то ми, куме, з нею так довго вошкалися?*» [61, с. 7].

Аналіз функціональних властивостей діалогу в романі Люко Дашвар потребує дослідження прагматики тексту, за якої автор на основі вибору мовних засобів та їх розміщення в структурі твору реалізує свій намір чи задум [136]. Так, діалог у романі «На запах м'яса» виконує характерологічну функцію і дає змогу простежити та проаналізувати зміни у свідомості головних героїв, їх життєвих принципах. На початку свого життєвого шляху Майя Гілка постає перед нами розгубленою молодою дівчиною, яка вже давно має чітко окреслені мрії, проте не усвідомлює шляхи їх реалізації. Лексико-семантичними маркерами на позначення невпевненості та нерішучості є дієслово «не знаю» та вставне слово «може»: «– *Може, ми тут якимось... – губилася Майка*», «– *Не знаю, – признавалася Майка*», «– *Може, краще до Одеси? Чи Ялти? – безнадійно встрявала Майка...*», «– *А що ми там робитимемо? – губилася Майка*» [61, с. 98–99]; те саме відчуття не полишає дівчини навіть, коли вона змінює місце свого перебування: «– *А я не знаю, як жити, – призналася врешті Майка*» [61, с. 117].

Трансформацію психоемоційного стану та поведінкової тактики простежуємо під час одержання дівчиною прибуткової посади у продовольчій компанії «Гібралтар». Адаптувавшись і зарекомендувавши себе як висококваліфіковану спеціалістку, Майя починає змінювати модель свого спілкування з оточенням, оскільки отримує задоволення від нової соціальної ролі. Авторка наділяє її репліки емоційно-забарвленими лексемами, що мають на меті залякати співрозмовника, продемонструвати власну значимість та силу: «*Усе, що я хотіла тобі сказати... я сказала, – відповіла Майка*» [61, с. 134], «– *А не облізеш?!*» [61, с. 136], «– *І тільки посмій мене «завалити»! – відрубала*» [61, с. 137].

Звістка про підозру на онкологічне захворювання змушує Майю дещо замкнутись у собі, звузити простір комунікації до мінімуму, адже соціум

відмовився їй допомагати у складних життєвих обставинах. Задля реалізації глибокої саморефлексії героїні Люко Дашвар вмонтовує у текст частину ймовірних щоденникових записів героїні, які могли б лаконічно описати десять днів перебування дівчини в стінах лікарні. І якщо перші записи невеликі за обсягом та малоінформативні, то згодом Гілка вже починає більше осмислювати навколишню реальність, аналізувати власне дитинство, дії своїх батьків і знайомих. Перебуваючи на піку емоційного та нервового збудження, дівчина, піддавшись відсутності жодного психологічного контролю, починає використовувати у своєму мовленні та думках обценну лексику. Зустріч з колишнім колегою по роботі Росовим завершується своєрідним вироком: *«Покидьок! Сволота! Ніколи не приходить до мене! Ти мене чув?»* [61, с. 195]. Образ формує тотожне ставлення і до колись гарної подружки Руслани Вирви, що тепер означена в свідомості Майї негативною лексемою «тварюка». Тут важливо зазначити, що функціональна роль обценної лексики в молодіжному романі Сергія Жадана та романі Люко Дашвар – різна. Адже у «Депеш Мод» ненормативні висловлювання героїв пов'язані із зображуванним процесом маргіналізації молоді. У такий спосіб автор виявляє свою нонконформістську позицію, увиразнює негативне ставлення до усталених соціальних норм і табуйованих оточенням і владою тем. Окрім цього, обценна лексика є одним із найефективніших засобів комунікації серед робочого класу. Натомість у романі «На запах м'яса» нецензурні лексеми слугують способом художньої форми передачі психоемоційного стану героїв у конкретний період життя, їх ставлення до оточення та реалій.

Остаточну крапку у формуванні агресивних взаємин з навколишнім світом ставить підслухана Майєю розмова вітчима з лікарем, в якій вони домовляються у разі підтвердження онкологічної хвороби залишити пацієнтку в лікарні, аж поки вона не сконає. Психоемоційний стан дівчини формує ключове поняття її подальшого життя, концепт світорозуміння, що попри поліпшення фізичного стану та самовдосконалення, все одно згодом зреалізує себе в лексемі *«Ненавиджу! Ненавиджу...»* [61, с. 196].

Деструктивне почуття ненависті в комплексі з агресією впливає і на комунікативні взаємозв'язки з жителями Капулетців та Лупиного хутора. Майя насторожено сприймає сусідів, часто відмовляється від допомоги. Проте не пристосована до сільських умов дівчина згодом починає ототожнювати себе з тутешніми жителями, переймати їх звички та спосіб життя. Мовленнєва манера Гілки тепер залежить від суб'єкта, з яким вона вступає у діалог: на хамовиту поведінку продавчині Томи реагує рівнозначним «*корова*», на теплий прийом сусідки Уляни – «*дякую*», на почуття Толі Гороха – його ж життєвим кредо «*та добре*». Однак остаточне формування гедоністичних орієнтирів в житті дівчини авторка змальовує іншою формою діалогічного спілкування. Відтепер впевнена у собі Гілка, яка бажає будь-якою ціною помститися кривдникам, чітко формулює свої бажання за допомогою імперативних лексем: «*не смій*», «*не спатимеш*», «*поїдеш*», «*бери*», «*спробуй*», «*попомирай*», «*не треба кликати*», «*вбий його*», «*поїдемо*». «*вбивати таких*», «*житиму*» тощо.

Діалогізація художнього тексту заміщує собою комплекс художніх засобів і стилістичних прийомів. Авторка послуговується в тексті широким арсеналом епітетів, але уникає описових зворотів і метафоризації, аби зберегти початкову мету об'єктивного відображення дійсності. Репліки ж героїв насичені розмовно-побутовою лексикою, тому не вимагають від реципієнта широкого читацького досвіду.

Оскільки діалог стає рушієм дії та способом художньої реалізації позатілесної гедоністичної практики, пов'язаної з відчуттям помсти за особисту нереалізованість у житті, Люко Дашвар зосереджує увагу саме на змалюванні внутрішнього світу героїв й свідомо уникає портретних описів, лише фрагментарно надаючи персонажам найбільш виразних ознак: «*дебела молодиця*», «*грубий дядько з гарбузяним пузом*», «*кремезний здоровань років сорока без особливих прикмет*», «*скорботне жіноче лице*», «*один поважний сивий, другий молодий бородатий*», «*тьмянний кульгавий геній*» тощо. Варто зазначити, що мінімалістична характеристика абсолютно не знівельовує



сутність та значимість героїв, а, навпаки, акцентує увагу на специфічних, притаманних лише їм поведінковим рисам.

Сумарно-позначальна форма реалізації психологізму у досліджуваних прозових практиках знаходить своє втілення у тісній кореляції **просторових і часових координат** творів. Будь-які хронотопні зміни сюжету зумовлюють не лише фізичне переміщення героїв, а й духовні трансформації, зокрема зміну поведінкових тактик, переоцінку життєвих цінностей, бажань, потягів, мрій тощо. Відповідна функціональна особливість хронотопу як континуальної єдності часу, простору та сенсу стає базовим текстоутворюючим елементом роману Люко Дашвар «На запах м'яса», в якому авторка протиставляє лінійний тип простору ненаправленому. Перший притаманний місту й мегаполісу, що вимагають від своїх жителів постійного руху та активної діяльності. Так, рідний Генічеськ вчить Майю, що реалізація мрій і бажань можлива лише за наявності відповідних матеріальних заощаджень. Тому замість духовного саморозвитку дівчина обирає шлях постійної праці: *«Коли сумувати? Усім тут одна турбота: влітку копійку з курортників вицідити, узимку до наступного сезону облуплені квартири підготувати», «Прилаштувалася до приморського ресторанчика – і офіціантка, і посудомийка, і прибиральниця, як треба»* [61, с. 97]. Водночас звужений простір курортного містечка унеможливорює здатність Майї задовольняти свої потреби й отримувати від життя задоволення (*«тут шансів нема»*). Відсутність аналітичного мислення та безапеляційна віра у взаємозалежність вдалого заробітку від локації формують в свідомості дівчини стереотип, за якого мегаполіс стає місцем незліченних можливостей і здійснення мрій. Як наслідок, Майя змінює «свій» простір на «чужий» й намагається при звичаїтись до нових правил життя у місті завдяки прогулянкам та активній соціалізації: *«Бо в Майки справ по горло. Уперше після вступу група першокурсників із гуртожитку збиралася в центр міста: Хрещатик подивитись, себе показати...», «спішила напитися столичним життям», «недосипала, аби повеселитися з друзями на вечірці»* [61, с. 109]. Обрана біхевіористична модель

не приносить задоволення, а, навпаки, забирає життєву енергію та виснажує Майю, яка зовсім скоро «до Києва охолола». Задовольнивши раніше сформовані в свідомості бажання, розчарована реаліями сучасного міського життя, власною інфантильністю та ілюзорністю світосприйняття, Майя під впливом інгібуючих факторів вирішує вдруге змінити локацію. Приймаючи тактику ескапізму та роль «відлюдниці», дівчина надає пріоритет чужому нерухомому простору – Лупиному хутору.

Уведений Люко Дашвар в канву тексту локус села виконує дуальну функцію, оскільки не лише описує вже відому для класичної української літератури опозицію «село – місто», а й демонструє трансформацію психологічного стану героїні. Капулетці та Лупин хутір, перебуваючи в стагнації, переживають економічну та духовну кризу. Проблеми з працевлаштуванням, відірваність від світу, обмежений простір комунікації, брак коштів, відсутність сучасних технологій – це лише частина кола порушених проблем у творі, що завуальовані в художніх деталях. Проте головною є не сама сільська місцевість, а навколишнє середовище, природа, що виконує релаксаційну функцію та функцію катарсису, тобто духовного очищення від негативних емоцій, думок, настроїв, спрямованого на одержання позатілесного задоволення.

Недаремно Майя з'являється на хуторі саме взимку, адже саме ця пора символізує перепони у житті головної героїні, її зневіру в людях, бажання вмерти наодинці. Проте фрагментарні картини пейзажу ілюструють настроєву зміну Майї та задоволення від зміни локації й єднання з природою: «*Майка вийшла на ганок, роззирнулася зачудовано – мамо рідна! Новий сніг вкрив усе навкруги...*», «*Над головою небеса блакиттю розстаралися. І без краю то, без краю. Наче божє око стежить пильно, аби ніхто не сіннувся те диво зіпсувати*» [61, с. 26], «*Сонце світить, сніг хвилями, сосни розділовою лінією між небесами й землею. Повітря – пий! Краса...*» [61, с. 62]. Відповідного символічного значення набуває й кольорова семантика, адже білий колір в психології асоціюється з чистотою та невинністю, в релігії – з божеством,

благом, життям, світлом. Закономірним є початок одужання героїні, коли вона знаходить у собі сили привести до ладу занедбану хату на хуторі та навіть намагається відшукати позитивні сторони свого перебування за межами міської цивілізації: *«...вперше за три дні нового життя уважно обстежила власну хату. Хіба були коли-небудь у неї такі хороми? [...] А тут – цілий світ... Захопилася, потягла ноги по кімнатках»* [61, с. 54].

Зазначимо, що категорія часу в романі представлена нелінійно, оскільки причинно-наслідковий зв'язок встановлюється лише в середині твору за допомогою вставних розділів про життя головних героїв. Уведена в канву художнього твору динамічна зміна пір року, актуалізує зміст роману й містить додаткову інформацію щодо трансформації біхевіористичної тактики героїні, зокрема, змін настрою та світоглядних позицій. Якщо зима символізує період криз тілесності та соціальної самоідентифікації, то прихід весни, навпаки, втілює відродження духу, очищення від негативних почуттів та емоцій: *«Майка втомилася боятися смерті. Весна щодня по краплі вливала в душу надію...»* [61, с. 259].

Дім та його внутрішній простір стають для Гілки захисним чинником від фізичних і духовних загроз, що надходять із зовнішнього світу у вигляді спогадів, роздумів, сусідів, незнайомців тощо (*« – Моя барлога... – розтривожилася, затяглася, ганчірку знайшла, почала пил збирати. – Ніхто сюди не поткнеться!»*) [61, с. 55]). Архетип будинку як просторова міфологема пов'язаний з образом Космосу, це своєрідна модель світобачення індивіда. Власне тому Майя хоче намалювати ластівок на стелі, вирішує, як розставляти старі меблі та починає хазяйнувати. Оселя стала не лише притулком від небезпек, але й надала відчуття свободи, сенсу існування: *«...попри безпорадність, самотність, спустошеність і хронічний біль у животі, Майка почувалася захищеною. Дерев'яний теплий дім дихав разом із господинею, відкривав свої секрети...»* [61, с. 68]. Проте повністю означити кордони між «своїм» та «чужим» простором не вдається. Майя власноруч розбирає огорожу, що відмежовує її подвір'я від інших (*«Повалила огорожу, відривала дошки,*

звалювала на купу в маленькій кімнатці навпроти вхідних дверей» [61, с. 58]) і, таким чином, дозволяє незнайомим людям втручатися до її обійстя без жодних перепон. Ще одним способом втручання в Майчин простір є вікно, яке дівчина так і не завісила, що дало змогу односельчанам стати свідками її життєвої історії. Проте кожен користується ситуацією по-своєму: Уляна, сусідка по хаті, стає очевидцем фізичних стосунків дівчини з Горохом, але залишає побачену таємницю при собі; Микола Галаган, узрівши оголену Майю у вікні, інтерпретує побачену картину відповідно до провінційних стереотипів, вважаючи дівчину розпусною; Толя Горох використовує вікно, як засіб спостереження за настроєм та поведінкою дівчини, адже не хоче її бентежити та завдавати клопоту.

Тотожну функцію виконує міфологема дому і в романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». Маючи на меті оберігати свою дружину від негативних впливів зовнішнього світу, Петро споруджує абсолютно нетиповий за архітектурними канонами Станіслава дім, що руйнує в свідомості обох дівчат код минулого – їхнє дитинство й трагедію, яка позбавила Аделю матері, а Стефу – батьків: *«Дивлюсь на віллу, до якої досі не можу звикнути. Петро вибудував її на місці нашого старого дерев'яного дому, який доктор Ангер абияк відновив після пожежі»* [5, с. 43]. Таким чином, дім перестає виконувати мніметичну функцію, що викликає у Чорненько образ та фрустрацію, оскільки дівчина перебуває у ситуації невідповідності наявних бажань і реальних можливостей: *«...особливо нестерпні жалі брали мене від думок про мій спалений дім, який стояв колись на цьому місці, про маму, якої я не пам'ятала, якої ніхто вже не пам'ятав, і не було навіть найменшого шансу на те, що образ її буде вирізьблено в камені»* [5, с. 48]. Компенсаторну функцію домівки для неї відіграє саме місто. Намагаючись вийти із захисної фортеці, спорудженої задля єдиної персони, служниця свідомо намагається стати частиною Хаосу, втіленням якого є активне життя на вулицях Станіслава. Блукаючи вузькими вуличками, архітектурними лабіринтами та сповненими простору площами, Стефа стає елементом окремого маленького світу, де вона

може почувати себе вільною та незалежною, або, навпаки, – незахищеною й слабкою. Авторка, надаючи місту окремої ролі та функції живого організму, намагається бути об'єктивною й окреслює не лише позитивні, але й негативні сторони буття мешканців, де поруч із віллами, що *«прикрашені люнетами й тимпанамми»*, реставрованою резиденцією владики Андрея, новими кам'яницями та будівництвом греко-католицької семінарії розташовані дерев'яні старі будиночки, що смердять *«часником, сміттям і козами»*. Постмодерну гру спостерігаємо і в описі підготовки жителів міста до святкування уродин Найяснішого Цісаря, коли за святково прикрашеною прапорами та ілюмінацією ратушою, павутиною розходяться типові вулички, *«де завжди по коліна смердючого темного лою, де нестерпно разить чимось квасним і розкладеним, зацвілим і перебродженим...»* [5, с. 109]. Завдяки вдалим художнім описам та майстерно вплетеній у канву тексту алюзії Софії Андрухович вдається надати роману автентичного колориту, визначити тогочасні реалії та продемонструвати життя галичан за часів існування Австро-Угорської імперії.

Як домівку сприймає Стефа і своє власне тіло: *«Бо це тіло мені, як чужий дім, де я тимчасово знайшла притулок»* [5, с. 92]. Культ жертвовного служіння оточенню не дає дівчині змоги вести активне соціальне життя, знаходити друзів і планувати сім'ю. Таким чином, Чорненко стає закритою тілесною та соціальною інституцією, що призводить до деформації свідомості й деструкції психологічних процесів усвідомлення, аналізу, самоідентифікації. Означений аспект формує особливий тип поведінки, за якої єдино можливими шляхами одержання позатілесного задоволення стає мистецтво та платонічне кохання.

Подібну ситуацію спостерігаємо і в героїні роману Люко Дашвар *«На запах м'яса»*. Майя стає заручницею власного фантомного захворювання, що супроводжується хронічними болями. Фізичний дискомфорт змушує дівчину осмислювати своє життя і засвоєний досвід. Гілка відчуває відразу до власного тіла, проте усвідомлення швидкоплинності існування та наближення смерті виступають каталізаторами пошуків нових методів і прийомів медицини задля

подолання недугу. Толя Горох, місцевий різноробочий, уособлює духовне й фізичне зцілення, адже завдяки своєму коханню до дівчини, парубок допомагає їй повернутись до реального життя та вийти за межі одразу двох домівок: власного тіла («...хай би стало невимовно боляче! Так боляче, щоби втратити свідомість. Та біль щез» [61, с. 34]) й занедбаній хаті на хуторі («Спершу швидко до Капулетців ішла та все простір очима промацувала: гайок, потічок, а там уже й село» [61, с. 56]).

Натомість для героїв роману «Фелікс Австрія» дистиляція життя від деструктивних реалій минулого відбувається за допомогою природних стихій. Так, повінь у творі символізує не лише очищення, а й непереборну нищівну стихію («Княгин повністю затопило», «будинки затоплено», «колії розмито і затоплено», «поруйновано стільки мостів, стільки гребель!» [5, с. 59–60]), яка здатна зруйнувати все довкола заради нового кращого світу. Фінальна сцена пожежі в маєтку Скориків репрезентує вогонь як символ очищення від тогочасного ненависного досвіду та прихованих бажань, усвідомлення правди («зрозуміла, в якій омані жила» [5, с. 278]), утвердження вічного буття й отримання свободи («То ось чому мені тепер так легко» [5, с. 279]).

Базальним компонентом художньої реалізації позатілесної практики задоволення в романі Євгенії Кузнєцової «Спитайте Місечку» є міфологема дому. Під міфологемою пропонуємо розуміти авторський образ-символ, який «побудований на основі міфологічного матеріалу, має власну семантику в художньому тексті, може змінюватися, варіюватися, набувати різної інтерпретації» [87, с. 14].

Дім у романі Євгенії Кузнєцової набирає властивостей місця, з яким пов'язаний початок життя, щасливі спогади дитинства, перші переживання та почуття. Родинна будівля, що в дитинстві надавала відчуття фізичної безпеки, опіки та захисту («Вона з дитинства любила спати в грозу у батьківському домі, бо це єдине на землі місце, де природні лиха їй не загрожували...» [103, с. 86]), через певний період часу змінює свої функціональні особливості й стає місцем, яке допомагає втекти від гнітючої реальності, робочих та інтимних

проблем, потенційних загроз ментальному здоров'ю («У зарослий кущами притулок для лузерів вони приїздили завжди, коли без цього вже було не можна» [103, с. 5], «Спершу у притулок тікали через екзистенційні переживання про померлих папуг і черепах. Потім через кар'єрні кризи, любові, дітей» [103, с. 7]). Оскільки дім є притулком мрій, першосвітом людини [220], він упродовж декількох поколінь акумулює духовну енергію, настроєві зміни, важливі події, мрії, бажання мешканців, формує відповідне почуття освоєності, за якого особистість несвідомо асоціює простір як «свій», «відомий» й у майбутньому здобуває відчуття приємної ностальгії, що змушує повертатися до дому назад, якими б не були життєві обставини: *«Перебування у цьому будинку мало накопичувальний ефект, а радіус сили тяжіння до нього, ..., сягав майже п'яти тисяч кілометрів»* [103, с. 17].

Бінарно-опозиційним образом, що взаємодіє з міфологемою дому, стає дорога, що символізує шлях становлення особистості, життєві перипетії, її пошуки власної ідентичності, гармонії тощо. Це «чужий» невідомий простір, у якому людина постійно рухається та долає перепони. У романі Євгенії Кузнецової «Спитайте Мієчку», окрім експліцитних сюжетних форм реалізації міфологеми дороги у вигляді подорожей, виїздів, візитів до знакових з дитинства місць, спостерігаємо й авторську інтерпретацію втілення означеного образу в канву художнього тексту. Якщо дім як «своя» територія є осередком духу й життя декількох поколінь жінок (*«Будинок ніс на собі відбиток минулої слави. Як особливо красивих жінок стає особливо шкода у старості, ..., так і цей будинок мав на собі тавро гамірного, а тепер порослого малиною місця»* [103, с. 13]), то дорога, навпаки, символічно пов'язана з маскулініними образами, зокрема, чоловіками-іноземцями (*«якщо Австралія – то Австралія»* [103, с. 12]), *«Лілічка якомсь у юності двічі сходилась із дивним красивим канадцем»* [103, с. 60], *«Грег був третім Ліліччиним чоловіком. Вони познайомились у Мексиці»* [103, с. 113]). Варто зазначити, що у такий спосіб авторка дуплікує маркер «чужинця», який не лише створює потенційну небезпеку, подолавши географічні та міжособистісні бар'єри, й увійшовши в

простір героїні, а й стає носієм іншого культурно-історичного досвіду, що екстраполюється на життя партнерки. Попри це, героїні роману повертаються назад до домівки, не зважаючи на відстань («Марта прилітала з Делі до Києва» [103, с. 19]) чи непорозуміння в комунікації, адже саме дім залишається місцем захисту від фізичної чи духовної небезпеки чоловічого «чужого» впливу: «– Місчко, доведеться впустити цього чоловіка у наше жіноче царство. У нього дівчинка на руках» [103, с. 50].

Зазначимо, що описана художня практика є набутою, оскільки вже була реалізована представниками української прози. Так. О. Кобилко, досліджуючи міфологеми дороги й дому в творенні фемінних образів химерного прозописьма на матеріалі романів Василя Земляка «Лебедина згряя», Віктора Міняйла «Зорі й оселедці» та «На ясні зорі», Валерія Шевчука «Дім на горі», Володимира Яворівського «Оглянься з осені» доходить висновку, що образи дороги й дому змушують героїнь «показати свою внутрішню сутність, нашттовхують на роздуми, переживання», а також «забезпечують актуалізацію «сентиментальних» смислів – надії, віри, утраченого кохання, чекання» [88]. Водночас Євгенія Кузнецова надає міфологемам дому й дороги нових смислів, за яких перша стає образом вмістилища приємної ностальгії, духовного спокою та відновлення ментального здоров'я, а друга – життєвим шляхом, що незалежно від обставин або нерозривно пов'язаний, або обов'язково приводить особистість до початкової точки.

Натомість у романі Анатолія Дністрового «Дрозофіла над томом Канта» образ дому позбавлений функціональних характеристик самозахисту від духовних колізій чи психологічних деструктивних процесів. Якщо Київ допомагає Павлу час від часу уникати постійних переживань щодо втрати коханої жінки та переривати аналіз власного життєвого й професійного шляху, то рідна домівка, навпаки, виступає інгібітором духовного спокою героя. Куплена у старої бабусі квартира не надає жодного захисту чи комфорту, оскільки має шпалери, «від одного виду яких може початися мігреньовий настрій», «сіру стелю», «скрипучий паркет», «старий чорний гарнітур»,



*«телефонний апарат з обірваними дротами»*. Такий простір лише загострює відчуття власної непотрібності, змушує утвердитись в думці безглузлого існування: *«невблаганний густий запах затхлості, нудьги і приреченості, – все, що я придбав разом зі стінами у баби Магди»* [63, с. 40].

Квартира надає стан незахищеності у зв'язку з тим, що не встановлює кордон між «своїм» (внутрішнім) та «чужим» (зовнішнім) світами. Павла постійно турбують незнайомі люди, які просять підійти до телефонного апарату бабу Магду або покликати її до дверей, хоча вона тут більше не мешкає (*«Знову бабу Магду, як завжди бабу Магду»* [63, с. 8]). Таким чином, герою важко усамітнитися навіть у власному помешканні.

Єдине місце в домівці, де Павло почуває себе комфортно – це балкон. Перебуваючи там, викладачу вдається насолодитися короткотривалою миттю насолоди і забуття: *«Найприємніші миті – на балконі, коли сам на сам із вечірнім повітрям, коли відчуваєш його порухи, відчуваєш його безмежність, яку неможливо охопити поглядом. У такі хвилини я заспокоююсь, ніби перед тим робив копітку, зосереджену роботу»* [63, с. 18].

Спроба втекти від реальності, що приносить лише біль, проектується і на нездійснене бажання подорожувати Україною та за її межами. Нереалізована мрія сягає своїми витокami ще дитинства, коли десятирічний Павло разом з батьками відпочивав у Криму, проте поїздка не закарбувалась у пам'яті, і тому чоловік у дорослому віці щиро вірить у своєрідну реабілітацію, що здатна принести подорож. Риторичні звертання та запитання до коханої окреслюють ареал мандрівок: Полісся, Шацькі озера, Карпати. Але підсвідомість чоловіка, який змушений протистояти власній духовній спустошеності, констатує, що подорож здатна виконати і більш важливу функцію в його житті: *«Треба подорожувати. Чим більше подорожуєш, тим стійкішим стаєш до самотності...»* [63, с. 13].

Час від часу героєві вдається змінити локацію, і викладач опиняється за межами улюбленого міста. Проте це є вимушеною дією, що пов'язана зі службовими обов'язками. Павла неодноразово відправляють у відрядження до

провінційних містечок задля прийому екзаменів. Зміна простору не викликає ні особливого захоплення, ні негативних емоцій, а лише «навіює нудьгу». Хоч місцеві бібліотеки мають бідний фонд, чоловік знаходить спосіб отримати задоволення від прогулянок містечком і візитів до архітектурних пам'яток. Попри набуту навичку одержання задоволення від прогулянок містом і пов'язаного з ним стану досягнення гармонії з собою і світом, Павло усвідомлює свою залежність від оточення, оскільки відрядження вказують на обмеження його свободи руху, переміщення у просторі та права вибору, яким він керується у буденному житті: «...наче божя кара, падає тільки на мене, а не на іншого колега», «...другий рік поспіль сам обирає мене без моєї волі...» [63, с. 31].

Розуміння часових меж у свідомості оповідача чітко пов'язується лише із професійними обов'язками: «...вставати на першу пару, яка починається о 8:30. Встати треба о 7:00, <...>, і якраз залишається півгодини на шлях до навчального корпусу...» [63, с. 57]. Натомість постійні спогади про поетесу та роздуми про власну нікчемність стають настільки буденним процесом, що деформують сприйняття часу й знімають часові обмеження: «Час протікає майже непомітно: він тягучий, як свіжий гумовий клей, і непоспішний, як черепаха...» [63, с. 52], «Скільки це тривало: тиждень? день? рік? місяць? чи, може, цілу мою свідомість?» [63, с. 106].

Інакше послуговується функціональною поліваріативністю хронотопу Сергій Жадан у своєму романі «Депеш Мод», завдяки якому він увиразнює мотив міфологізації радянського минулого. Перші згадки про час зустрічаються вже на початку твору, оскільки автор чітко датує свої спогади й розділи роману (17.06.93 (четвер) ВСТУП № 1 16.50). Така деталізація акцентує увагу на безцільному існуванні молодиків, які намагаються бодай якось подолати часові перепони. Надалі події трьох днів розгортатимуться в нерозривному відношенні «час – місце», що є невід'ємними координатами художньо відображеного світу.

Ті чи інші приємні спогади в свідомості героїв роману «Депеш Мод» каталізують насамперед конкретно визначені локуси, що перебувають у стані краху чи занедбаності й свідчать про невідворотність нових реалій. Так, наприклад, маркерами-символами розпаду могутнього Радянського Союзу стають локуси старого заводу («...завод розвалювався, як і все в країні, що можна було вкрасти – директор вкрав, що не можна було – зіпсував...» [73, с. 83]) та стадіону («...в останні роки він зовсім розмок і осунувся, крізь бетонні плити починає битись трава...», «...розвалена країна, розвалений фізкультурний рух...» [73, с. 8]).

Змінити простір на більш комфортний оповідач може лише завдяки індивідуальній пам'яті. Сіре місто та напівзруйнований урбаністичний пейзаж є стійкими асоціаціями теперішнього невизначеного життя, що сповнене проблем. Натомість Сергій Жадан намагається підсвідомо повернутись у часи дитинства, і саме в цих спогадах зринають пейзажі, позитивні враження та захоплення красою природи, що виступають абсолютним контрастом до харківського локусу: «...небо пахне ранковим лісом, пахне, зовсім по-особливому...», «Я йду довгою-довгою лісовою доріжкою, ліворуч від мене і праворуч від мене – високі і теплі сосни, які зігрівають своїм диханням пісок навколо себе, і повітря, і ранковий ліс, і птахів...» [73, с. 107–108].

Проаналізовані способи художньої реалізації психологізму як основи позатілесних гедоністичних практик у сучасній українській прозі лаконічно й водночас динамічно поєднує у своїх оповіданнях Христя Венгринюк. Збірка «Народжуватися і помирати взутими» стає точкою поєднання інтервентної, екстравертної та сумарно-позначальної форм психологізму, що мають на меті увиразнити авторську інтенцію й задум – продемонструвати єдино можливий механізм досягнення духовного задоволення через віру в Бога та комунікацію з ним. У своїх оповіданнях авторка нарощує динаміку сюжету, завдяки трансформації поведінкових тактик героїв, зокрема їх перманентного пошуку контакту з Богом. Така модель побудови малої прози зумовлює й відповідні композиційні та художньо-стилістичні зміни у самому тексті. Зокрема, авторка

вдається до монологізації оповіді й вмонтовує діалоги для відображення акту спілкування головних героїв із Усевишнім. Таку практику спостерігаємо в оповіданнях «Про Бога і любов» та «Шлях Лукаша». Водночас в оповіданнях «Діліло», «Повінь» і «Чуфут-Кале» спостерігаємо за описом авторкою таких духовних процесів, як ініціація (*«Бога непокоїло й водночас тішило, що Діліло намагався протистояти Його силі. Він знав, що Діліло готовий на складніші завдання. Кожного нового дня Господь вигадував сценарії для Діліла»* [35, с. 77]), каяття та очищення від гріхів (*«Знаєш, я тепер розумію, чому Господь хотів забрати в мене спогади про жінку й усі мої сумніви. Він просто не хотів, щоб мене мучили докори сумління, чи заслуговую я плеча Його»* [35, с. 123]), віра в уготоване Богом для кожного справжнє кохання (*«І ми виживемо! Навіть якщо вода підніметься до неба. Бо якщо це друга всесвітня повінь, то Бог усе одно встиг усіх спарувати»* [35, с. 39]).

Отже, задля художньої реалізації позатілесних гедоністичних практик у сучасній українській прозі автори активно послуговуються поліфункціональною природою психологізму як способу передавання відповідними естетичними ресурсами і стилістичними прийомами особливостей внутрішнього світу персонажів, їх мислительних процесів, характеротворення й поведінкових тактик. Одним із ефективних механізмів зображення психоемоційного стану особистості як реакції на сьогоденні реалії та формування поведінкової стратегії, спрямованої на ескапізм і задоволення духовних потреб стає іронізація, котра не лише надає сюжету трагікомічного постмодерного ефекту, а й допомагає здійснити переоцінку морально-етичних норм і цінностей крізь призму штучного сконструйованого в свідомості людини міфу чи сформувати концепт-образ імпліцитного Я-персонажа та змодельовати ситуацію, за якої герой художнього твору ідентифікуватиме себе із «дзеркальним» відображенням.

Не менш вагому роль у процесі художньої реалізації позатілесних практик задоволення у новітніх прозових практиках відіграють і особливості нарації. Зокрема, проведене дослідження дало змогу зробити висновок, що

уведені в канву твору гомодієгетичний наратор та фрагменти «потому свідомості» увиразнюють індивідуалізацію розповіді, надаючи додаткові інтерпретаційні поля як для читачів, так і для літературознавців, що завдяки пошуку необхідних для аналізу тексту маркерів та гедоністичних орієнтирів, базальним компонентом яких стає дух і духовність, здатні вибудувувати модель відповідного персонажа-гедоніка й простежити прикметні риси становлення його духовних цінностей та потреб, що залежно від одержаного досвіду чи соціокультурного впливу зазнаватимуть перманентних трансформацій або, навпаки, перебуватимуть у стані невизначеності й відповідно стагнації. Зазначимо, що постмодерне розуміння нарації не обмежується канонічною типологією й може зазнавати новаторських змін, що знайдуть своє відображення в сюжеті твору (наприклад, уведений до тексту концепт таємниці може стати текстоутворюючим елементом, мета якого – каталізувати розвиток подій та продемонструвати складність і особистісну багатогранність духовних процесів самореалізації й самоідентифікації головного героя твору).

Водночас діалогізація художнього тексту співвідносить характери персонажів з їх мовленням, створює прагматичний фон для формування читачьких вражень, сприяє розвитку сюжету та виконує характеротворчу функцію, розбудовуючи розгалужену систему біхевіористичних тактик героїв, що спрямовані на змалювання становлення стійкого розуміння позатілесного задоволення в свідомості особистості, навіть якщо воно не відповідає канонічно усталеним в соціумі морально-етичним нормам і правилам. Емоційно-зabarвлена й обценна лексика надає додаткову інформацію про психоемоційний стан персонажів та їх особливості сприйняття дійсності.

Хронотоп як сумарно-позначальна форма реалізації психологізму дає змогу визначити закріплені в свідомості особистості локуси, що корелюють з практикою одержання духовного задоволення, очищення й становлення, а також приємною ностальгією за минулим. Часові й просторові координати мають потенцію до трансформації поведінки людини, її настрою, цінностей,

бажань чи намірів, пошуку нових способів і шляхів реалізації позатілесних гедоністичних практик.

### **Висновки до розділу III**

У філософському дискурсі категорія духовності як фундаментальна складова позатілесних гедоністичних практик пройшла процес осмислення крізь багатовимірні пізнавальні стратегії, та водночас не набула термінологічної константи в означеній науковій сфері. Так, натуралістичний підхід, сформований мислителями античної доби, визначає духовність як похідне від природи явище; доба Відродження реінкарнує дослідження поняття духовності за допомогою заміни смислового центру, де дух і духовність обговорюються в тісній кореляції з особистістю.

Метафізики розглядають духовність як поєднання індивідуального та надіндивідуального духів, ступінь причетності до метафізичних цінностей, сформованого через недосконалість людського буття. Водночас представники цього наукового підходу відмовляються від дослідження субстанціональної форми як способу осмислення абсолютних сутностей унаслідок розвитку неоплатонізму та впливу християнства.

У межах релігійної філософії духовність постає результатом відповідного досвіду особистості, її прагненням до комунікації з Богом, адже лише залученість до божественного духу є умовою становлення духовності. Натомість раціоналістична традиція інтерпретації духовності, започаткована представниками німецької класичної філософії, акцентує увагу на житті самої людини, заразом знівельовуючи категорію божественного, що є формальною та абстрактною, оскільки першопочатком усього постає особистість та її когнітивні процеси, без яких становлення духовності неможливе.

Сучасна постколоніальна зарубіжна філософія формує некласичну методологію соціального пізнання, у якій вагому роль відіграє буденне знання, натомість вітчизняна – досліджує категорію духовності крізь призму відмови від прорадянських ідей щодо ототожнення духовності з відображенням реалій,

за якої особистість починають вважати активним учасником творчих процесів і дій. Під час аналізу генези понять «дух» і «духовність» науковці послуговуються методами інтерпретації, діалогу та культурного посередництва, що є складовою частиною соціально-культурної герменевтики. Окрім цього, не втрачає актуальності питання осмислення взаємозв'язку матеріального та духовного, спроби простежити динаміку розвитку й становлення духовності в межах конкретної культурно-історичної епохи і дослідити її функціональні можливості для самопізнання, самореалізації та саморефлексії особистості, конструювання біхевіористичних тактик останньої.

Зміна уявлень про феномени «поза тілесністю» у літературі, що мають на меті реалізацію духовного задоволення особистості, нині пов'язана зі свідомим уникненням авторами властивостей і характеристик посттоталітарної пам'яті. Широка вибірка художніх текстів дала змогу не просто проаналізувати в них гедоністичні інтенції, а й простежити поступову відмову від рецидиву травматичної пам'яті (Сергій Жадан) на користь імпліцитному зображенню позатілесних гедоністичних практик (Христя Венгринюк). Причиною такого явища є формування нової генерації письменників, чия свідомість позбавлена дискурсу тоталітаризму.

Проведене дослідження дає підстави виокремити чіткі гедоністичні маркери для пошуку позатілесних форм задоволення. Це, зокрема, робота, хобі, свідомий вибір соціальної ролі, мистецькі практики, кохання, почуття ностальгії та віра в Бога. Згадані форми духовного задоволення не є універсальними ознаками наявності гедоністичних інтенцій у художньому тексті, оскільки під час аналізу необхідно враховувати сюжет та стилістику твору, розвиток чи трансформацію біхевіористичних тактик героїв, приналежність відповідних морально-етичних норм як до тих, що усталені у суспільстві, лише входять до його культурного простору чи є аберацією. Водночас ряд гедоністичних маркерів на позначення позатілесних форм задоволень має потенцію до розростання, що залежить від особливостей культурно-історичного періоду та модифікацій форм соціальної поведінки.

Особливої уваги та майбутніх досліджень в літературознавстві потребує розуміння віри в Бога як базального компоненту формування гедоністичного орієнтиру, за якого відбувається найповніша реалізація духовних потреб особистості та її свідоме знівелювання власного тіла, що постає в свідомості людини лише фізичною оболонкою. Так, віра в Бога може проявити себе у трьох умовних векторах біхевіористичної тактики особистості, коли:

- 1) особа – споглядач, Бог – діяч;
- 2) особа – діяч, Бог – споглядач;
- 3) особа та Бог – суб'єкти свідомої співпраці.

Самоаналіз, духовне очищення та спокута гріхів, осмислений пошук божественного начала становлять основу переосмислення особистістю понять «задоволення» та «щастя», які через її некоректні усвідомлення та способи втілення можуть створити ілюзорне сприйняття дійсності й знівелювати морально-етичні цінності. Реалізація будь-якого з означених векторів за своєю суттю універсальна, адже здатна принести задоволення у формі спокою чи свободи не тільки у вимірі земного світу, а й завдяки смерті як способу звільнитися від тягаря гріхів і, пройшовши духовне очищення, опинитися в іншому житті, а точніше – позатілесному вимірі. Натомість Бог стає медіатором не тільки між двома світами, але й між минулим та майбутнім життям людини. Результат медіації – можливість існувати в гармонії та щасті – залежить лише від дій самої людини, її думок і духовної сили.

Задля художньої реалізації позатілесних гедоністичних практик у сучасній українській прозі автори активно послуговуються поліфункціональною природою психологізму як способу передавання відповідними естетичними ресурсами і стилістичними прийомами особливостей внутрішнього світу персонажів, їх мислительних процесів, характеротворення й поведінкових тактик. Одним із ефективних механізмів зображення психоемоційного стану особистості як реакції на сьогоденні реалії та формування поведінкової стратегії, спрямованої на ескапізм та задоволення духовних потреб стає іронізація, котра не лише надає сюжету трагікомічного



постмодерного ефекту, а й допомагає здійснити переоцінку морально-етичних норм і цінностей крізь призму штучного сконструйованого в свідомості людини міфу чи сформуванати концепт-образ імпліцитного Я-персонажа та змодельовати ситуацію, за якої герой художнього твору ідентифікуватиме себе із «дзеркальним» відображенням.

Не менш вагому роль у процесі художньої реалізації позатілесних практик задоволення у новітніх прозових творах відіграють і особливості нарації. Зокрема, проведене дослідження дало змогу зробити висновок, що уведені в канву твору гомодієгетичний наратор та фрагменти «поточу свідомості» увиразнюють індивідуалізацію розповіді, надаючи додаткові інтерпретаційні поля як для читачів, так і для літературознавців, що завдяки пошуку необхідних для аналізу тексту маркерів і гедоністичних орієнтирів, базальним компонентом яких стає дух і духовність, здатні вибудовувати модель відповідного персонажа-гедоніка й простежити прикметні риси становлення його духовних цінностей та потреб, що залежно від одержаного досвіду чи соціокультурного впливу зазнаватимуть перманентних трансформацій або, навпаки, перебуватимуть у стані невизначеності й відповідно стагнації. Зазначимо, що постмодерне розуміння нарації не обмежується канонічною типологією й може зазнавати новаторських змін, що знайдуть своє відображення в сюжеті твору (наприклад, уведений до тексту концепт таємниці може стати текстоутворюючим елементом, мета якого – каталізувати розвиток подій та продемонструвати складність і особистісну багатогранність духовних процесів самореалізації й самоідентифікації головного героя твору).

Водночас діалогізація художнього тексту співвідносить характери персонажів з їх мовленням, створює прагматичний фон для формування читацьких вражень, сприяє розвитку сюжету та виконує характеротворчу функцію, розбудовуючи розгалужену систему біхевіористичних тактик героїв, що спрямовані на змалювання становлення стійкого розуміння позатілесного задоволення в свідомості особистості, навіть якщо воно не відповідає канонічно усталеним в соціумі морально-етичним нормам і правилам. Емоційно-

збарвлена й обценна лексика надає додаткову інформацію про психоемоційний стан персонажів та їх особливості сприйняття дійсності.

Хронотоп як сумарно-позначальна форма реалізації психологізму дає змогу визначити закріплені в свідомості особистості локуси, що корелюють з практикою одержання духовного задоволення, очищення й становлення, а також приємною ностальгією за минулим. Часові й просторові координати мають потенцію до трансформації поведінки людини, її настрою, цінностей, бажань чи намірів, пошуку нових способів і шляхів реалізації позатілесних гедоністичних практик.

## ВИСНОВКИ

Осмилення гедонізму як морально-філософської доктрини та світоглядної позиції особистості зазнає перманентних трансформаційних процесів, зумовлених реаліями конкретного культурно-історичного періоду, духовним розвитком суспільства та моделюванням динамічної системи ціннісних орієнтирів особистості. Канонічні, закладені з античних часів, уявлення про гедоністичні практики як про універсалії людського буття, що в абсолюті не мають потенції до здорового функціонування в побуті й сприяють деструктивним явищам в свідомості особистості та її біхевіористичних тактиках, сформувавши негативне ставлення до гедонізму як життєвої стратегії, внаслідок чого останній нині й досі залишається поза увагою митців і науковців.

Каталізатором актуалізації досліджень практик задоволення стає суспільство та його відповідні запити до сфери мистецтва, інтенсивність яких найбільше спостерігається в межах масової культури. Проведене нами дослідження свідчить про існування імпліцитної кореляції між запитами читачів та їх реалізацією у межах сучасної української літератури, оскільки виявлення гедоністичних інтенцій в новітній прозі можливе лише за наявності та використання необхідної для цього інтерпретаційної моделі. Базальним компонентом такої моделі стає зміна теоретичної матриці постколоніальних студій та їх понятійно-категорійного апарату, за якого висхідними точками постколоніального літературознавства стають не лише питання націоналізму, орієнталізму, саморепрезентації, культурної ідентичності та мультикультурної особистості, а й питання самореалізації людини, її духовних і тілесних потреб та відповідних пошуків їх задоволення, що в контексті розвитку суспільства не ототожнюються із банальним забезпеченням індивідом власної життєдіяльності, а мають на меті сформувати чітку поліваріативну систему тілесних і позатілесних практик задоволення.

Складність входження гедонізму як морально-етичної доктрини та світоглядної позиції до сфери української літератури пов'язана насамперед із

активним функціонуванням соцреалізму в межах мистецьких практик як єдино можливого методу зображення дійсності й формуванням специфічного, унормованого державною владою пласту літератури. Герої художніх творів соціалістичного реалізму стають носіями ідеологічних установок правлячої партії, що прагнуть створити інший, «новий» світ і суспільство, сформувати в свідомості останнього міф щодо ідеального майбутнього, першоосновою якого стає відданість ідейному простору влади, безпеляційне виконання їх установок, відмова від інтересу до саморозвитку та дослідження власної індивідуальності тощо. Так, в умовах політичного й культурного вектору розвитку Радянського Союзу будь-які гедоністичні інтенції не мали жодної потенції реалізувати себе в побуті чи мистецькій сфері. Водночас варто наголосити, що хоч розпад СРСР каталізував формування нових літературознавчих досліджень, пов'язаних із аналізом дихотомії категорій «колонія – імперія» та їх взаємовпливів одна на одну, але низка інших актуальних для повноцінного розвитку українських постколоніальних студій питань досі залишається поза межами інтересів науковців. Зокрема, осмислення літературознавцями колоніального, неокolonіального, антиколоніального та постколоніального дискурсів в українському культурному просторі звузило дослідження до єдиного напрямку аналізу означеного явища, зокрема вивчення формування й становлення означених явищ крізь призму активного функціонування на теренах України російського колоніалізму. Такий підхід зумовив побудову інтерпретаційної моделі, за якої художній текст розглядається літературознавцями як вмістилище колоніального досвіду та посттоталітарної травми. Пошук відповідних дескрипторів в межах прозових практик дає змогу простежити наявність і функціонування цих явищ як в українській постмодерній прозі, так і в свідомості суспільства загалом, але водночас знівельовує психологічну складову, залишає поза межами досліджень людину, чиї біхевіористичні тактики тісно корелюють з реаліями та є унікальною реакцією на них. Саме тому модель поведінки особистості може стати додатковим способом інтерпретації художнього тексту крізь призму

постколоніальної практики, що надасть можливість повноцінно дослідити реалізацію в творі колоніального досвіду в тісному взаємозв'язку із механізмами соціального реагування на нього, базальними компонентами якого стають гедоністичні інтенції.

З огляду на це важливим стає усвідомлення соцреалізму та постмодернізму не просто як мистецьких напрямів, а як літературних стратегій, що не існують автономно одна від одної та корелюють з різними філософськими течіями, морально-етичним доктринами тощо. Якщо соцреалізм мав на меті заповнити фіаско соціалістичних ідей на суспільно-політичному рівні та за допомогою тотальної естетизації побудувати ілюзорне, фіктивне життя суспільства, витворити прийнятні для встановленої ідеології світоглядні концепції, то постмодернізм став реакцією на його штучно кодифіковані культурні норми й детабулював низку важливих для духовного розвитку суспільства тем і питань. Постмодерністи здійснюють переоцінку системи життєвих світоглядних позицій, піддають сумніву сьогодення, минуле та майбутнє, деконструюють усталені принципи і норми, наголошують на важливості нонконформістських тенденцій, поєднують взаємопротилежні ідеї та істини. Проведений компоративний аналіз генези й становлення соцреалізму і постмодернізму свідчить про їх спільний базис – досягнення конкретних цілей та виконання необхідних завдань в культурному просторі, що мають на меті не просто вплинути на духовний розвиток особистості, а зробити з неї зручного для держави й погідливого виконавця чи, навпаки, мотивувати особистість до саморефлексії, раціонального осмислення буття, зосередження на власних духовних і фізичних потребах, зокрема й практиках задоволення. Так, гедонізм у межах постмодернізму реалізує себе як літературна стратегія, за якої відбувається процес формування новітньої прози посттоталітарної доби, котра розвінчує усталені соцреалізмом міфи щодо ролі та місця людини в соціумі, а також її єдино можливої біхевіористичної тактики.

Хоч і соцреалізм, і постмодернізм доцільно вважати літературними мейнстримами, але перший означений деструктивним впливом, оскільки

деформував уявлення про гедонізм, уподібнивши його до філософської максими, що в межах рецептивної естетики сприймалася як універсальний життєвий принцип, нездатний сприяти духовному розвитку особистості. Зміна уявлень щодо гедоністичних орієнтирів відбулася лише після розпаду СРСР і поступової відмови від функціонування в культурному просторі та побуті ідеологічно унормованих категорій «прийнятне – неприйнятне». Імплицитну реалізацію біхевіористичних тактик гедоністично орієнтованих особистостей і відповідно свідомий пошук соціумом механізмів одержання задоволення починаємо спостерігати саме у художніх текстах українських письменників-постмодерністів, що вдаються до зображення фізичної та/або духовної насолоди у категоріях тілесних і позатілесних гедоністичних практик.

Дослідження гедонізму як посттоталітарної літературної стратегії та способів її втілення в новітній українській прозі має на меті й побудову інакшої для постколоніальних студій моделі інтерпретації літературних творів. Вона, зокрема, передбачає пошук дескрипторів і маркерів на позначення феноменів тілесного й позатілесного механізмів реалізації задоволення як каталізаторів формування біхевіористичної тактики гедоністично орієнтованого персонажа. Так, проведене дослідження дало змогу визначити основні форми тілесного й позатілесного способів задоволення та засобів їх реалізації у межах новітньої української прози. Варто зазначити, що в умовах розвитку масової культури вже традиційні для суспільства види задоволення (вживання алкогольних напоїв і страв, сексуальний потяг, робота) зазнали трансформацій, пов'язаних насамперед із першопричиною їх виникнення, появою нових способів втілення, зміною морально-етичних норм і принципів. Найяскравіше така тенденція спостерігається у зображенні авторами тілесних задоволень, що через глибинний взаємозв'язок з підсвідомістю людини, її життєвим досвідом та ескапічною основою більше не прирівнюються до категорій звичайних фізіологічних потреб, а становлять окремий клас біхевіористичних тактик індивіда.

Так, наприклад, пошук дескрипторів на позначення тілесних гедоністичних практик у романах Софії Андрухович «Фелікс Австрія» та Ярослави Литвин «Рік розпусти Клауса Отто Баха» дозволив виокремити розгалужену систему гастичних інтенцій, за яких їжа в сюжеті твору стає повноцінною смислотворчою компонентою, котра формує повноцінне уявлення про модель поведінки гедоністично орієнтованого персонажа та причини її виникнення. Зображені в художніх текстах їжа та процеси її приготування допомогли розкрити як культурний код, так і характери героїв, зокрема питання їх саморепрезентації та самореалізації, каталізації емоційно-чуттєвої сфери та доместикації чужої національної ментальності внаслідок екстраполяції почуттів з обожнюваного об'єкта на все його соціокультурне середовище. Подібну ситуацію спостерігаємо і у випадку зображення гедоністичної практики вживання спиртних напоїв в оповіданні Катерини Бабкіної «Ми ніколи про це не говоримо» та романах Анатолія Дністрового «Дрозофіла над томом Канта», Сергій Жадана «Депеш Мод», Ярослави Литвин «Рік розпусти Клауса Отто Баха», де алкоголь перестає бути способом деструкції свідомості та короткотривалої інфантильної втечі від гнітючої реальності, натомість стає носієм культурних цінностей. Зокрема, алкоголь сприяє навичками активної комунікації, демонструє гостинні наміри, закладає фундамент для розвитку дружніх чи ділових взаємин, забезпечує можливість виходу із екзистенційного вакууму, актуалізує приємні спогади та позитивні емоції.

Суттєвих змін зазнало й зображення постмодерністами сексу як однієї із найпоширеніших практик тілесного задоволення. Така трансформація передусім зумовлена розвитком сучасного суспільства, що переосмислює природу й функціональне навантаження сексу, відмовляючись від його канонічного сприйняття як стандартизованого фізіологічного акту. Пошуки нових емоцій і вражень, дослідження власних сексуальних потягів і бажань актуалізують тему сексуального фетишизму, який не завжди є формою парафілії, а може слугувати проєкцією гедоністичного світосприйняття індивіда та форми біхевіористичної тактики, каталізатор якої закладений у життєвому

досвіді особистості. Так, наприклад, дослідження сексуального фетишизму в романі Ярослави Литвин «Рік розпусти Клауса Отто Баха» дало підстави розглядати його як один із виявів сексуального потягу, що існує в межах психофізіологічної норми, оскільки своїми витокami сягає дитинства, а не пов'язаний із руйнівними впливами соціуму ззовні, й піддається позитивному корегуванню.

Водночас трансформація уявлень про позатілесні гедоністичні практики у літературі зумовлена поступовою відмовою авторів від зображення наслідків посттоталітарної травми чи її спорадичних вкраплень у канву сюжету. Підставою для такого висновку стала широка вибірка художніх текстів, що дала змогу простежити знівелювання рецидиву травматичної пам'яті (роман Сергія Жадана «Депеш Мод») на користь імпліцитному зображенню позатілесних гедоністичних практик (збірка оповідань Христі Венгринюк «Народжуватися і помирати взутими»). Однією з причин такого явища є формування нової генерації письменників, чия свідомість позбавлена дискурсу тоталітаризму.

Також проведене дослідження надало змогу виокремити чіткі гедоністичні маркери/дескриптори для пошуку позатілесних форм задоволення. Це, зокрема, духовний саморозвиток (образ Сані Жида в романі Люко Дашвар «На запах м'яса»), робота, хобі, свідомий вибір соціальної ролі (романи Софії Андрухович «Фелікс Австрія» та Люко Дашвар «На запах м'яса»), мистецькі практики (романи Софії Андрухович «Фелікс Австрія» та Анатолія Дністрового «Дрозофіла над томом Канта», оповідання Олени Черніньки «Селфі в Парижі»), кохання (романи Софії Андрухович «Фелікс Австрія» та Люко Дашвар «На запах м'яса», оповідання Лариси Денисенко «Я не хотіла бути Богом»), почуття ностальгії (романи Сергія Жадана «Депеш Мод» та Євгенії Кузнецової «Спитайте Мієчку») й віра в Бога (оповідання Христі Венгринюк «Діліло», «Повінь», «Про Бога і про любов», «Пустеля», «Чуфут-Кале» та «Шлях Лукаша»). Зазначимо, що такі форми духовного задоволення не є прямим свідченням наявності й функціонування



гедоністичних інтенцій в межах художнього тексту. Для об'єктивного аналізу необхідно враховувати сюжетні колізії, динамічні зміни чи стагнацію поведінкових тактик героїв, а також генезу морально-етичних норм і правил, зокрема простежити, чи вони є канонічними у культурному просторі суспільства, лише починають входити до вжитку й потребують переосмислення та адаптації чи взагалі є аберацією.

Повноцінно позатілесні практики задоволення реалізують себе в межах християнського гедонізму, за якого усвідомлення власного тіла лише як фізичної оболонки та віра в Бога, що проявляє себе у ролі активного діяча, спостерігача або суб'єкта свідомої співпраці, стають найвищою формою задоволення духовних потреб особистості. Самоаналіз, духовне очищення та спокута гріхів, осмислений пошук божественного начала відкривають шлях до самопізнання і саморозвитку, де Бог як медіатор між двома світами й різними часовими площинами здатен допомогти чи направити, проте результат, а саме можливість досягнути духовного спокою та гармонії, залежатиме лише від дій людини та рівня їх осмисленості.

Аналіз художньо-естетичних ресурсів новітніх українських прозових практик продемонстрував, що вагоме значення для реалізації гедоністичних моделей «тілесності» в сучасній українській прозі відіграє хронотоп. Проведене дослідження крізь призму дискурсу гедонізму дало змогу переосмислити поняття топосу як місця розгортання сенсів (у нашій дисертації – топосу задоволення), а локусу як конкретного просторового образу, що з ним тісно взаємопов'язаний. Так, аналіз хронотопу як основного засобу художньої реалізації гедоністичної моделі «тілесності» у новітній українській прозі свідчить про потенцію до трансформації поведінкової тактики людини, за якої вона адаптується до нового простору, але не відмовляється від установлених для себе форм задоволень; вплив простору на емоційно-чуттєву сферу, пошук гармонійного співіснування тілесного та духовного начал; не обов'язкову кореляцію локуса з суб'єктивно сформованою на стигмах настановою індивіда про усвідомлення такого місця як вмістилища імпліцитних гедоністичних

потенцій; здатність отримати задоволення лише за умови його природного та об'єктивного формування; пошук особистістю нових механізмів одержання непролонгованих задоволень.

Реалізація позатілесних гедоністичних практик у сучасній українській прозі відбувається також за дієвого включення до тексту психологізму, що відображає психоемоційний стан особистості як реакцію на реалії та допомагає простежити формування поведінкової стратегії, спрямованої на ескапізм та задоволення духовних потреб. Одним із найбільш поширених прийомів стає іронізація, що зображає переоцінку морально-етичних норм і цінностей крізь призму штучного сконструйованого в свідомості людини міфу чи становлення концепт-образу імпліцитного Я-персонажа та моделювання ситуації, за якої герой художнього твору ідентифікуватиме себе із «дзеркальним» відображенням.

Окрім цього, проведене дослідження дало змогу визначити кореляцію втіленого в художньому тексті типу нарації із реалізованими автором видами позатілесних задоволень. Так, наприклад, уведений до твору гомодієгетичний наратор не лише індивідуалізує розповідь, а й моделює додаткові інтерпретаційні поля, що містять необхідні для аналізу гедоністичних інтенцій дескриптори. Саме вони дають змогу сформуванню цілісного аналізу персонажа-гедоніка, простежити прикметні риси становлення його духовних цінностей та потреб, їх зміну, постійність або невизначеність.

Так само важливим прийомом для дослідження гедоністично орієнтованого персонажа стає діалогізація, яка створює прагматичний фон для формування читацьких вражень, сприяє розвитку сюжету та виконує характеротворчу функцію, розбудовуючи розгалужену систему біхевіористичних тактик героїв, що спрямовані на змалювання становлення стійкого розуміння позатілесного задоволення в свідомості особистості, навіть якщо воно не відповідає канонічно усталеним в соціумі морально-етичним нормам і правилам.

Водночас хронотоп як сумарно-позначальна форма реалізації психологізму дає змогу визначити закріплені в свідомості особистості локуси, що корелюють з практикою одержання духовного задоволення, очищення й становлення, а також приємною ностальгією за минулим. Часові й просторові координати мають потенцію до трансформації поведінки людини, її настрою, цінностей, бажань чи намірів, пошуку нових способів і шляхів реалізації позатілесних гедоністичних практик.

Проведене дослідження є важливим початком формування літературознавчої дискусії, оскільки раніше гедонізм як літературна стратегія, повноцінна компонента аналізу художнього тексту, базова складова людського буття та світоглядна позиція залишався поза сферою інтересів науковців. Викладені в дисертації тези й висновки мають на меті актуалізувати в культурних колах і наукових осередках інтерес до гедоністичних інтенцій, без яких нині неможливо уявити культурно-історичний розвиток суспільства. Саме гедонізм стає життєдайною основою свідомості кожного громадянина, що перебуває в кризовій ситуації. Важливість усвідомлення цієї думки стане можливістю для літературознавців переосмислити вже популярні твори масової літератури, надати їм додаткової інтерпретації та реактуалізувати в соціумі потребу до їх прочитання, а також підготувати теоретичну базу для аналізу майбутніх художніх текстів, що гіпотетично будуть означені новою, спільною для всіх українців незалежно від віку, статі, віросповідання та світоглядних позицій формою посттоталітарної пам'яті. Аналіз постмодерністами сьогоденних реалій сприятиме появі творів, що комбінуватимуть в собі безапеляційну гостру емоційну компоненту, раціональну складову, саморефлексію, екстраполяцію власного досвіду й суб'єктивної думки на масового читача та формування кризь призму воєнного життя і його наслідків нового покоління українців, свідомих своєї історії й культури. Означені явища в культурному просторі, попри їх громадянську та морально-етичну цінність, несуть і потенційну загрозу, оскільки представляють собою крайні життєві та мистецькі позиції. Балансом між ними може послугувати саме гедонізм, за

якого головні герої творів сприйматимуться читачами не лише як носії травматичного й деструктивного досвіду, а й як особистості, що змогли подолати життєві труднощі за допомогою буденних гедоністичних практик. Водночас реалізація описаного вище механізму аналізу художніх текстів можлива лише за умови деканонізації літературознавчих методів і прийомів, відмови від стигм та стереотипів і свідомого зацікавлення цінностями й нормами західного світу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Жіночий простір : Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. Київ : Факт, 2003. 320 с.
2. Айзенбарт Л. М. Поетика: проблема тлумачення терміна. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна.* 2015. Вип. 54. С. 142–145.
3. Айраксинен Т. Щастя. Відверте і чітке бачення щасті і того, чому у нас його немає. Львів : Видавництво Анетти Антоненко ; Київ : Ніка-Центр, 2017. 208 с.
4. Акулова Н. Ю. Літературознавчий дискурс категорії «Поетика». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки.* 2013. Вип. 33. С. 15–20.
5. Андрухович С. Фелікс Австрія. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 288 с.
6. Апресян Р. Г. Идея морали и базовые нормативно-этические программы. Москва : Институт философии, 1995. 353 с.
7. Арістотель. Нікомахова етика / пер. з давньогрец. В. Ставнюк. Київ : «Аквілон-Плюс», 2002. 480 с.
8. Арто А. Театр і його Двійник / пер. з франц. Р. Осадчука. Київ : Видавництво Жупанського, 2021, 280 с.
9. Багацька Л. «Коронація слова»: чи спинять нові лауреати навалу російського масліту? URL: <http://smoloskyp.org.ua/eftmenu-188/690-2010-06-22-17-56-34.html> (дата звернення: 20.09.2020).
10. Барабанова О. А. Гедоністичні штрихи української екзистенційної літератури першої половини ХХ століття. *Science and Education a New Dimension. Philology.* 2015. № 39. С. 14–17.
11. Барабаш М. М. Ідентичність прихованого «я»-персонажа в сучасній українській прозі. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська*

- академія»]. Серія : Філологія. Літературознавство. 2011. Т. 168, Вип. 156. С. 5–9.*
12. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
  13. Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 378–384.
  14. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / пер. з франц. М. Філь. Львів : Бібліотека журналу «І», 2016. 281 с.
  15. Барташева Г. І. Взаємодія невербальних та вербальних компонентів ситуації комунікативного домінування в англomовному дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2004. 23 с.
  16. Батай Ж. Історія еротизму / пер. з франц. І. Рябчія. Київ : Видавництво Анетти Антоненко, 2021. 176 с.
  17. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики.* Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
  18. Бгабга Г. Націєрозповідність. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 559–562.
  19. Белімова Т. В. Образ села в романах Марії Матіос і Люко Дашвар. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки.* 2015. № 2. С. 15–19.
  20. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. Москва : Республика, 1994. 480 с.
  21. Белінська І. Д. Концепт природи в поезії Вільяма Блейка та Федора Тютчева : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2011. 182 с.
  22. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки : монографія. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.

23. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / пер. з франц. Л. Кононовича. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=2266> (дата звернення: 05.06.2020).
24. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з франц. В. Ховхуна. Київ : Основи, 2004. 230 с.
25. Боклах Д. Ю. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, локусів, хронотопу міста та їх реалізація у міському тексті художнього твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. 2016. Вип. 74 С. 249–257.
26. Бондаренко А. Українська еліта: патогенез самотності. *Слово і час*. 1998. № 11. С. 42–45.
27. Борев Ю. Художественный процесс (проблемы теории и методологии). *Методология анализа литературного процесса*. Москва, 1989. С. 4–30.
28. Брагінець Н. В. Концепти душа і серце в національно-мовних картинах світу: на прикладі української, російської та англійської мов. *Наукові записки НаУКМА : Філологічні науки*, 2004. Т. 34. С. 21–25.
29. Брега Л. О. Гендерний аспект української постмодерної літератури в сучасних наукових літературознавчих студіях. *Література в контексті культури*. 2011. Вип. 21(2). С. 54–61.
30. Бродюк Ю. М. Генеза терміна «поетика» крізь призму сучасного літературознавства. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2013. № 2(2). С. 135–140.
31. Будний В. Порівняльне літературознавство. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
32. Быховская И. М. Телесность как социокультурный феномен. *Культурология. XX век : словарь* / гл. ред. С. Я. Левит. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. С. 464–467.
33. Васільєва О. Духовність та духовний світ особистості. *Українське релігієзнавство*. 2003. № 27–28. С. 14–22.

34. Васюріна А. О. Соціально-естетичний аналіз масової музичної культури : дис. ... канд. філософ. наук : спец. 09.00.08; Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 1996. 183 с.
35. Венгринюк Х. Народжуватися і померати взутими. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 128 с.
36. Войткович В. М. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
37. Волошук Л. Типологічні моделі образів у сучасному українському бестселері. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 48–51.
38. Галич О., Назарець В., Васильєв В. Теорія літератури : підручник. Київ : Либідь, 2001. 487 с.
39. Гелен. А. О систематике антропологии. *Проблема человека в западной философии*. Москва : Прогресс, 1988. С. 151–201.
40. Герасименко Н. Популярна література кінця ХХ – початку ХХІ ст. Тернопіль : Джура, 2010. 264 с.
41. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. Київ : Критика, 2005. 528 с.
42. Гнатюк О. Тверезість романтиків, наївність реалістів і європейські поривання більшовиків, або Де двоє чубляться, там третій радіє. *Український гуманітарний огляд*. 2012. Вип. 16–17. С. 208–220.
43. Голобородько Я. Артеграунд : український літературний істеблішмент : збірка статей. Київ : Факт, 2006. 160 с.
44. Голобородько Я. Ю. *New Ukrainian Alternative* (Знакові тексти межів'я ХХ – ХХІ століть). Харків : Вид. Група «Основа», 2005. 116 с.
45. Гомілко О. Глобальні трансформації людської тілесності. *Людина і культура в умовах глобалізації : збірник наукових статей*. Київ : ПАРАПАН, 2003. С. 129–136.
46. Гомілко О. Ідеї тілесності у західній метафізичній традиції. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2003. Т. 21. С. 19–25.
47. Горак Г. І. Філософія : курс лекцій. Київ : Вілбор, 1997. 272 с.



48. Горболіс Л. М. Художня парадигма моралі в прозі українських письменників кінця ХІХ-початку ХХ ст. (народнорелігійний аспект) : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2004. 409 с.
49. Грабович Т. Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. Київ : Основи, 1997. С. 14–22.
50. Гребенюк Т. Таємниця як рушій романної дії: «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 2. С. 97–101.
51. Гройс Б. Полуторний стиль: соцреалізм между модернізмом и постмодернізмом. *Соцреалистический канон* / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. С. 109–118.
52. Гундорова Т. Кітч і література: травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
53. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 264 с.
54. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової та А. Матусяк. Київ : Лауріус, 2015. С. 26–44.
55. Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура. *Сучасність*. 2004. № 6. С. 52–66.
56. Гундорова Т. Соцреалізм: між модерном і авангардом. *Слово і Час*. 2008. № 4. С. 14–21.
57. Гурдуз К. О., Пінігіна Ю. Г. Засоби творення характерів у романі Люко Дашвар «На запах м'яса». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2017. Вип. 76. С. 194–197.
58. Гутнікова Т. Ю. Іронія як маркер постмодерного тексту (на прикладі романів Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Іздрика, О. Ульяненка). ЛНУ імені Тараса Шевченка. № 3 (214). 2011. Ч. II. С. 109–115.

59. Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес. Київ : Академвидав, 2008. 352 с.
60. Даниліна О. В. Концепт «Місто» у прозових текстах Сергія Жадана. *Актуальні проблеми слов'янської філології Серія : Лінгвістика та літературознавство*. Бердянськ : БДПУ, 2010. Вип. XXIII. Ч. I. С. 347–354.
61. Дашвар Л. На запах м'яса. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. 368 с.
62. Дерріда Ж. Письмо та відмінність. Київ : Основи, 2004. 602 с.
63. Дністровий А. Дрозофіла над томом Канта. Львів : ЛА «Піраміда», 2010. 148 с.
64. Довженко О. Жадан for the masses. *Дзеркало тижня*. 2004. № 47 (522). С. 18.
65. Енциклопедія сучасної України. *Інститут енциклопедичних знань України*. URL : [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=28948](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=28948) (дата звернення: 20.02.2020).
66. Етика Стародавньої Греції. Методичні вказівки до вивчення дисципліни «Етика та естетика» / уклад. М. Д. Прищак, М. Г. Харьков. Вінниця : ВНТУ, 2016. 43 с.
67. Єкельчик С. Імперія пам'яті: російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ : Критика, 2008. 304 с.
68. Єфименко О. Я. Історія українського народу. Харків : Держвидав України, 1922. 164 с.
69. Жадан В. Б. Гедонизм и аскетизм современной культуре. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали наукової конференції молодих вчених*. Харків : ХДАК, 2004. С. 19.
70. Жадан В. Б. Становлення етики гедонізму в античній філософії. *Культура України*. 2014. Вип. 46. С. 127–135.
71. Жадан В. Б. Универсальные признаки гедонизма и аскетизма. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури та філософія науки*. 2005. № 708. С. 56–62.

72. Жадан В.Б. Феномен гедонизма как культурный концепт. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури і філософія науки*. 2014. № 1092. Вип. 50. С. 5–11.
73. Жадан С. Дешеш Мод. Харків : Фоліо, 2006. 229 с.
74. Загороднюк В. Художній потенціал поліфункціонального діалогічного мовлення у романі «Мати все» Люко Дашвар. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Лінгвістика*. Херсон : ХДУ. Вип. 26. С. 89–94.
75. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.
76. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : посібник. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.
77. Зварич І. М. Екзистенційна та гуманістична психологія : навчальний посібник / за наук. ред. В. Г. Панка. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2019. 496 с.
78. Іванишин П. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : монографія. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2005. 308 с.
79. Іванишин П. Українське літературознавство постколоніального періоду : монографія. Київ : ВЦ «Академія», 2014. 192 с.
80. Ільїна Ю. Ю. До питання проблеми розкриття духовності особистості. *Вісник Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія «Психологія»*. 2013. Вип. 46. Частина II. С. 116–125.
81. Історія української культури : курс лекцій / під загал. ред. С. О. Костилевої. Київ : ІВЦ «Видавництво «Політехніка», 2010. 334 с.
82. Іщенко О. М. Гастика як маркер ідентифікації міжкультурного середовища. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 32. С. 193–198.

83. Кайдаш А. М. Фемінікон мовомислення Люко Дашвар. *Література та культура Полісся*. 2016. Вип. 84. С. 194–198.
84. Касьянов Г. В. Теорії нації та націоналізму. Київ : Либідь, 1999. 352 с.
85. Кислюк К., Кучер О. Релігієзнавство : підручник для студентів вузів. Київ : Кондор, 2005. 636 с.
86. Клочек Г. Енергія художнього слова : збірник статей. Кіровоград : Редакційно-видавничий відділ Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка, 2007. 448 с.
87. Кобилко Н. А. Міфологема «дорога» в українському літературному дискурсі (на матеріалі творів химерної прози): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Бердянськ, 2017. 23 с.
88. Кобилко Н. Міфологеми дому й дороги як структурні складові творення жіночих образів в українській химерній прозі. *Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska*. 2018. Sectio FF. Vol XXXVI. P. 95–103.
89. Ковалева Г. П. Категорія «духовність» в філософії Н. А. Бердяєва. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2013. № 22. С. 179–189.
90. Ковалів Ю. І. Апологія гедонізму в ліриці Максима Рильського. *Літературознавчі студії. Збірник наукових праць*. 2012. Вип. 34. С. 116–122.
91. Ковач-Петрушенко А. Американський та європейський постмодернізм: своєрідність та характерні риси. *Проблеми гуманітарних наук. Серія : Філологія*. 2017. Вип. 37. С. 94–104.
92. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика. Київ : Фоліант, 2006. 336 с.
93. Кодак М. П. Поетика як система. Київ : Дніпро, 1988. 158 с.
94. Конквест Р. Роздуми над сплюндрованим століттям. Київ : Основи, 2003. 371 с.
95. Копейцева Л. П., Міц К. С. Теоретичні аспекти дослідження часопростору у вітчизняному та зарубіжному літературознавчому дискурсі. *Мова*.

*Свідомість. Концепт: зб. наук. праць.* Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2016. Вип. 6. С. 161–164.

96. Копистянська Н. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті). *Слов'янські літератури: Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів.* Київ, 1998. С. 57–74. URL: <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11891> (дата звернення: 16.10.2020).
97. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство.* 2010. Вип. XXIII. Ч. 1. С. 388–395.
98. Король Д. О. Вступ до історичної танатології : навчальний посібник. Київ : НаУКМА, 2015. 280 с.
99. Косяк В. А. Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції : автореф. дис... канд. д-ра філософ. наук : 09.00.04. Київ, 2006. 36 с.
100. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. Київ : Наукова думка, 1988. 126 с.
101. Кремень В. Г. Філософія: мислителі, ідеї, концепції. Київ : Книга, 2005. 528 с.
102. Крымский С. Б. Контуры духовности: новые контексты идентификации. *Вопросы философии.* 1992. № 12. С. 21–28.
103. Кузнєцова Є. Спитайте Мієчку. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 272 с.
104. Куцепал С. В. Ідентичність модерна і постмодерна. Філософські обрії. 2007. № 17. С. 3–15.
105. Куцепал С. В. Поняття «хаос» у постмодерній філософії. *Вісник Львівського університету. Серія: філософські науки.* 2005. Вип. 8. С. 93–100.
106. Куцепал С. В. Постмодернізм – зваблива та нерозкрита таємниця. *Філософські обрії.* 2009. № 21. С. 3–14.

107. Куцепал С. В. Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом «пост»: монографія. Київ : Видавництво ПАРАПАН, 2004. 234 с.
108. Кучера Т. Релігієзнавство : навчальний посібник. Київ : КНЕУ, 2016. 95 с.
109. Кучма І. Л. Канон тіла в західноєвропейській культурі. *Magisterium. Культурологія*. 2000. Вип. 5. С. 41–49.
110. Кушнірова Т. В. Наративні стратегії у романних формах кінця ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Полтава : Видавництво «Сімон», 2018. 124 с.
111. Лебединцева Н. Тіло як генераційний маркер в українській поезії другої половини ХХ — початку ХХІ сторіччя. *Постколоніалізм. Генерації. Культура* / за ред. Т. Гундорової та А. Матусяк. Київ : Лаурис, 2015. С. 268–281.
112. Левків К. Дещо про «Діалог між Сходом і Заходом» та політику : іронічна інтерпретація у прозі Сергія Жадана. *Studia Methodologica*. Тернопіль : ТНПУ імені В. Гнатюка, 2011. Вип. 33. С. 123–129.
113. Левчук Л. Психологія: історія, теорія, мистецька практика : навчальний посібник. Київ : Либідь, 2002. 255 с.
114. Лесин В. М. Літературознавчі терміни : довідник. Київ : Радянська школа, 1985. 251 с.
115. Лешан В. Основи релігієзнавства. Чернівці : Рута, 2005. 304 с.
116. Литвин Я. Рік розпусти Клауса Отто Баха. Харків : Вид-во «Ранок» : Фабула, 2021. 272 с.
117. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
118. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
119. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

120. Лосев А. Дух. *Философская энциклопедия*. Москва : Советская энциклопедия, 1962. Т. 2. С. 82–85.
121. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва : Просвещение, 1988. 352 с.
122. Лотман Ю. М. Миф – имя – культура. *Ученые записки Тартусского университета: труды по знаковым системам*. Тарту, 1973. Вып. 308. С. 282–305.
123. Майстренко Л. В. Любов Земна і любов Небесна у «Бенкеті» Платона. *Гуманітарний вісник Черкаського державного технологічного університету*. 2004. Ч. 8. С. 80–84.
124. Макович Х. Я., Вербицька Л. О., Капітан Н. О. Словник термінів і понять з риторики. Львів, 2016. 140 с.
125. Медведева Н. С. Проблема співвідношення тілесності і соціальності в людині і суспільстві : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Київ, 2005. 24 с. URL: <http://www.disslib.org/problema-spivvidnoshennja-tilesnosta-sotsialnosti-v-ljudyni-i-suspilstvi.html> (дата звернення: 22.03.2020).
126. Мельник Я. В мені уже народжується Бог. *Вітчизна*. 1990. № 10. С. 157–160.
127. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / пер. з О. Йосипенко, С. Йосипенка. Київ : Український центр духовної культури, 2001. 552 с.
128. Міллет К. Сексуальна політика. Київ : Основи, 1998. 619 с.
129. Моренець В. Голос у пустелі. *Слово і час*. 2006. № 4. С. 80–83.
130. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм. *Література. Теорія. Методологія* / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької ; пер. з польс. С. Яковенка. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. 363 с.
131. Мукгерджі Арун П. Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 562.

132. Муха О. Я. Категорія тіла в історико-філософській традиції раннього західноєвропейського Середньовіччя : автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.05. Львів, 2007. 22 с.
133. Муха О. Я. Трансформації людської тілесності у ХХІ сторіччі: на шляху до «тіла майбутнього». *Соціогуманітарні проблеми людини*. 2010. № 5. С. 60–68.
134. Ніцше Ф. Повне зібрання творів. Том 1. Львів : Астролябія, 2004. 769 с.
135. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / пер. з нім. А. Онишко, П. Тарашук. Київ : Основи : Дніпро, 1993. 413 с. URL: <http://maxima-library.org/component/maxlib/b/405342?format=read>
136. Озарко Г. До питання взаємодії категорії композиції та прагматики художнього тексту. *Лінгвістика тексту. Прагматика*. С. 84–88. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/22040/1/Binder1-84-88.pdf> (дата звернення: 20.12.2021).
137. Онікієнко І. М. Кітч в жанровій структурі роману С. Жадана «Депеш мод». *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки*. 2015. № 2. С. 207–211.
138. О перестройке литературно-художественных организаций : постановление Политбюро ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. URL : <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm> (дата звернення: 17.04.2019).
139. Павленко Ю. Ранні форми релігії та архетипічна структура архаїчної моделі світу. *Культурологічні студії*. Київ : Видавничий дім «KM Akademia», 1996. № 1. С. 163–192.
140. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
141. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Основи, 2002. 679 с.
142. Павлишин М. Канон та іконостас : літературно-критичні статті. Київ : Час, 1997. 448 с.
143. Павлов В., Лебедев В. Словник найбільш уживаних термінів з філософії, логіки, етики, естетики та релігієзнавства. Харків : УкрДУЗТ, 2019. 160 с.



144. Панова О. Ю. Психологизм художественной литературы как отражение внутреннего мира человека (теоретический аспект). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Бердянськ, 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. С. 312–320.
145. Панченко А. М. Топика и культурная дистанция. *Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения*. Москва : 1986. С. 236–251.
146. Підпригора С. В. Іронічний дискурс в повісті «Депеш мод» С. Жадана. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки*. 2013. Вип. 4.12. С. 190–194.
147. Поршнева А. С. Изучение художественного пространства: стратегии и алгоритмы. *Иноязычный дискурс: проблемы интерпретаций и изучения: сборник научных трудов*. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2010. Вып. 2. С. 96–115.
148. Потапенко Я. О. Наукові студії про соціокультурні виміри соматичного буття людини (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.07. Переяслав-Хмельницький, 2012. 45 с.
149. Потапенко Я. О. Феномен тіла в концепціях постмодернізму: історичний вимір проблеми. *Схід*. 2011. № 7 (114). С. 136–140. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/handle/123456789/33902> (дата звернення: 11.04.2020).
150. Преподобний Іоан Дамаскин. Точний виклад православної віри / під ред. Святійшого Патріарха Київського і всієї Руси-України Філарета. Київ : Видавничий відділ УПЦ Київського патріархату, 2010. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyatoottsivski-tvory/ioan-damaskin-tochnyj-vyklad-pravoslavnojji-viry/> (дата звернення: 18.10.2020).
151. Пролеев С. В. Духовность и бытие человека. Київ : Наукова думка, 1992. 110 с.
152. Психологічна енциклопедія / автор-упорядник О. М. Степанов. Київ : Академвидав, 2006. 424 с.
153. Психологічний словник / за ред. В. І. Войтко. Київ : Вища школа, 1982. 215 с.

154. Пухонська О. Посттоталітарна пам'ять у сучасній літературній інтерпретації: українська версія. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 2. С. 214–218.
155. Пушонкова О. Візуальна мова у добу гедонізму : тексти і контексти. *Вісник Черкаського університету*. 2014. № 11. С. 86–91.
156. Рассадина С. А. К вопросу о символических основаниях способности к удовольствию, философско-антропологический ракурс проблемы. *Вестник СПбГУ*. 2009. Сер. 6. Вып. 4. С. 213–220.
157. Рибалко І. В., Ткач Л. М. Літературознавчий аспект категорії «топос» на прикладі української літератури fin de siècle. *Молодий вчений*. 2015. № 1(16). С. 186–189.
158. Романенко О. Семіосфера української масової літератури: Текст. Читач. Епоха. Київ : Приватний видавець Якубець А.В., 2014. 364 с.
159. Россі П. Їсти. Потреба, бажання, одержимість / пер. з італ. Л. Котляр. Львів : Видавництво Анетти Антоненко ; Київ : Ніка-Центр, 2018. 152 с.
160. Рябчук М. Постколоніальний синдром. Спостереження. Київ : К.І.С., 2011. С. 22.
161. Сабадуха В. О. Поняття «дух», «духовність» і «особистість»: філософський зміст та взаємозв'язок. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2017. Вип. 68. С. 98–110.
162. Савчин М. В. Духовний потенціал людини. Івано-Франківськ : Видавництво «Плай» Прикарпатського університету, 2001. 203 с.
163. Савчин М. В. Християнське духовне виховання і самовиховання. *Проблеми сучасної психології*. 2010. Вип. 10. С. 689–699.
164. Саїд Е. Культура й імперіалізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
165. Саїд Е. Орієнталізм. Київ : Основи, 2011. 511 с.
166. Самчук З. Повернення епохи Realpolitik: принцип задоволення проти принципу реалізму. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2018. Вип. 2. С. 61–89.

167. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології / пер. з франц. В. Лях, П. Таращук. Київ : Основи, 2001. 854 с.
168. Свириденко О. Опозиція село / місто в організації художнього простору прози Люко Дашвар. *Теоретична і дидактична філологія*. 2015. Вип. 20. С. 89–98.
169. Селфі в Парижі : збірка оповідань / упоряд. О. Ренн. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 136 с.
170. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2004. 135 с.
171. Сінченко О., Гавриловська М. Постколоніальні дослідження : український вимір. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції*. 2014. № 3. С. 109–113.
172. Січкач О. М. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу). *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Луганськ : Видавництво ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2010. № 4 (191). С. 35–43.
173. Синявский А. Что такое социалистический реализм. 1957. URL: <http://www.agitclub.ru/museum/satira/samiz/fen04.htm> (дата звернення: 19.12.2019).
174. Словник-довідник психіатричних термінів : навчальний посібник для студентів / за ред. Г. Кожина, Г. Самардакова, В. Коростій. Харків : ХНМУ, 2012. 162 с.
175. Словник UA. *Портал української мови та культури*. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?sword=%CC%C5%C9%CD%D1%D2%D0%B2%C#:~:text=%D0%9C%D0%95%D0%99%D0%9D%D0%A1%D0%A2%D0%A0%D0%86%D0%9C%2C%20%2D%D0%B0%2C,%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%97%2C%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%BE%D1%97%2C%20%D1%96%D0%BD>; <https://slovnyk.ua/index.php?sword=%D0%BB%D0%BE%D0%BA%D1%83%D1%81> (дата звернення: 06.02.2020; 13.20.2021).

176. Співак Г. Ч. Чи може підпорядковане промовляти? *Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 540–543.
177. Степаненко І. В. Духовність і душевність: категоріальні контури і функціональні можливості. *Гуманітарний часопис*. 2005. № 1. С. 5–12.
178. Степаненко І. В. Концептуалізація духовності у контексті постметафізичних імплікацій у філософії свідомості/духу. *Практична філософія*. 2011. № 4. С. 103–109.
179. Стеценко Л. Л. Гедонізм: моделі теоретичної реконструкції. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія. Політологія*. 2013. Вип. 4. С. 57–60.
180. Сучасний тлумачний словник української мови: 65 000 слів / за заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В.В. Дубічинського. Харків : ВД «ШКОЛА», 2006. 1008 с.
181. Таксіль Л. Священний вертеп. Київ : Політвидав України, 1985. 544 с.
182. Тарутина Е. И. Философия телесности и повседневность. *Вестник Амурского государственного университета*. 2014. Вып. 66. С. 11–15.
183. Теория литературы : в 4 т. / под. ред. Ю. Б. Борева. Москва : Наследие, 2001. Т. 4 : Литературный процесс. 624 с.
184. Тихолаз А. Г. Утилітаризм Джеремі Бентама та витоки англійського правового позитивізму. *Наукові записки НаУКМА*. 2001. Т. 19: Спеціальний випуск, Ч. 1. С. 99–107.
185. Тлостанова М. В. Мейнстрим. *Западноє літературознавство ХХ століття: енцикл.* / гл. ред. Е. А. Цурганова. Москва, 2004. С. 246–247.
186. Томпсон Е. Трубадури імперії : Російська література і колоніалізм. Київ : Основи, 2006. 368 с. URL: <http://history.org.ua/LiberUA/966-500-265-1/966-500-265-1.pdf> (дата звернення: 12.08.2019).
187. Топоров В. Н. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва : Наука, 1983. С. 227–284.
188. Тофтул М. Г. Етика : підручник для вузів. Київ : Академія, 2011. 437 с.

189. Турунен А. Дух сп'яніння. Алкоголь: Історія звичаїв уживання алкогольних напоїв / пер. з фінськ. І. Малевич. Львів : Видавництво Анетти Антоненко ; Київ : Ніка-Центр, 2019. 248 с.
190. Фанон Ф. Гнані і голодні. Київ : «Вперед», 2016. 227 с.
191. Федик О. В. Сексологія : словник-довідник. Івано-Франківськ : НАІР, 2012. 228 с.
192. Федорів У. Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Львів, 2016. 227 с.
193. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. 432 с.
194. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарук. Київ : Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України : Абрис, 2002. 742 с.
195. Франк С. Душа человека: Опыт введения в философскую психологию. Реальность и человек / сост. П. В. Алексеев. Москва : Республика, 1997. С. 4–207.
196. Франкл В. Людина в пошуках справжнього сенсу. Харків : Клуб Сімейного дозвілля, 2016. 160 с.
197. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками / пер. з нім. П. Тарашука. Київ : Основи, 1998. 714 с.
198. Фройд З. Три нариси з теорії сексуальності. *Психологія і суспільство*. 2008. № 4. С. 45–91.
199. Фуко М. Наглядати й карати / пер. з франц. П. Тарашука. Київ : Основи, 1998. 392 с.
200. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : «Высшая школа», 2004. 405 с.
201. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.
202. Харчук Р. Сучасна українська проза : постмодерний період : навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.

203. Цветус-Сальхова Т. Э. Дистинкция понятий «тело» и «телесность» в культурологических исследованиях. *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*. 2010. № 13. С. 10–16.
204. Цибулько О. Ностальгія та пустота: «Депеш мод» С. Жадана у контексті альтернативних художніх систем. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 297–300.
205. Шаповал І. А. Семантико-прагматичні параметри оптатива в українській та англійській мовах : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.17. Львів, 2021. 266 с.
206. Шаф О. В. Біблійний дискурс у творчості Сергія Жадана: концептуальність та функціональність. *Український смисл*. 2012. № 1. С. 267–275.
207. Шерстюк Н. О. Хронотоп як літературознавча категорія: генеза, еволюція, дискурс. *Філологічні науки*. Полтава, 2018. Вип. 28. С. 56–61.
208. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. Київ : Факт, 2004. 496 с.
209. Шпиталь А. Проблема вибору в сучасній літературі. *Радянське літературознавство*. 1980. № 11. С. 25–36.
210. Штейнбук Ф. Пролегомени до студій тілесної топосфери. *Теоретична і дидактична філологія*. Переяслав-Хмельницький : ПХ ДПУ, 2014. Вип. 18. С. 286–294.
211. Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози. Київ, 1998. 317 с.
212. Юридичний словник онлайн : веб-сайт. URL: <https://kodeksy.com.ua/dictionary/r/robota.htm> (дата звернення: 13.10.2020).
213. Юнг К. Г. Аналітична психологія. Київ : Вид. «Центр учбової літератури», 2022. 250 с.
214. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Астролябія, 2012. 588 с.

215. Юрчук О. Міфологізація радянського минулого в українському сучасному повсякденні (за романом «Депеш Мод» С. Жадана). *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*. 2012. Вип. XXVI. Ч. 2. С. 201–208.
216. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія. Київ : ВЦ «Академія», 2013. 224 с.
217. Adler A. *The Practice and Theory of Individual Psychology*. London : Routledge & Kegan Paul, 1929. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.188513/mode/2up> (дата звернення: 07.11.2020).
218. Aristotle. *De Anima* / ed. by R. D. Hicks. Cambridge : Cambridge University Press, 1907. P. 52–63.
219. Bachelard G. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1942. 267 p.
220. Bachelard G. *The poetics of space*. New York : Penguin books. 2014. 268 p.
221. Bataille G. *La Part maudite*. Paris : Editions de Minuit, 1949. 231 p.
222. Baudrillard J. *La société de consommation*. Denoel, 1970. 301 p. URL: [https://monoskop.org/images/b/b2/BAUDRILLARD\\_Jean\\_-\\_1970\\_-\\_La\\_soci%C3%A9t%C3%A9\\_de\\_consommation.pdf](https://monoskop.org/images/b/b2/BAUDRILLARD_Jean_-_1970_-_La_soci%C3%A9t%C3%A9_de_consommation.pdf) (дата звернення: 11.09.2020).
223. Bentham J. *Introduction to the Principles of Morals and Legislation*. Kitchener : Batoche Books, 2000. URL: <https://socialsciences.mcmaster.ca/econ/ugcm/3ll3/bentham/morals.pdf> (дата звернення: 11.11.2019).
224. Bergson H. *Matiere et memoire*. Paris : Librairie Felix Alcan, 1896. 279 p. URL: [https://philo-labo.fr/fichiers/Bergson%20\(Henri\)%20-%20Mati%C3%A8re%20et%20m%C3%A9moire%20\(Grenoble\).pdf](https://philo-labo.fr/fichiers/Bergson%20(Henri)%20-%20Mati%C3%A8re%20et%20m%C3%A9moire%20(Grenoble).pdf) (дата звернення: 08.12.2019).
225. Binet A. *Le fétichisme dans l'amour*. 1887. P. 143–274. URL: [https://books.google.com.ua/books/about/Le\\_f%C3%A9tichisme\\_dans\\_l\\_amour.html?id=bHрMBzTWbhQC&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books/about/Le_f%C3%A9tichisme_dans_l_amour.html?id=bHрMBzTWbhQC&redir_esc=y) (дата звернення: 21.12.2021).

226. Bhabha H. Nation and Narration. London : Routledge, 2008. 334 p.
227. Bhabha H. The Location of Culture. London : Routledge, 1994. 408 p.
228. Brosses Ch. D. Du Culte Des Dieux Fétiches. 1760. 302 p. URL: <https://archive.org/details/ducultedesdieux00brogoog/page/n15/mode/2up?ref=ol&view=theater> (дата звернення: 02.12.2021).
229. Buber M. Two types of faith. New York : The Macmillan Company, 1951. 190 p. URL: <https://archive.org/details/twotypesoffaith012042mbp/page/n9/mode/2up> (дата звернення: 03.02.2021).
230. Bulbeck Ch. Re-orienting western feminisms : women's diversity in a postcolonial world. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1998. 270 p.
231. Carter E. Howells and the Age of Realism. Philadelphia and New. York: J. B. Lippincott Company, New York, 1954. 307 p.
232. Fanon F. Peau noire, masques blancs. Paris: Éditions du Seuil, 1952. URL: [https://monoskop.org/File:Fanon\\_Frantz\\_Peau\\_noire\\_masques\\_blancs\\_1952.pdf](https://monoskop.org/File:Fanon_Frantz_Peau_noire_masques_blancs_1952.pdf) (дата звернення: 21.04.2019).
233. Foucault M. The Will to Truth. Routledge, 1980. 254 p.
234. Freud S. Civilization and Its Discontents. Norton, 2005. 192 p.
235. Gehlen A. Studien zur Anthropologie und Soziologie. Neuwied-Berlin : Hermann Luchterhand Verlag, 1963. 355 pp.
236. Guillemette L., Lévesque C. La Narratologie. Signo. URL: <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> (дата звернення: 18.06.2020).
237. Hall E. The Hidden Dimension. Garden Park, New York : Anchor Books, 1969. 217 p.
238. Hartmann N. Das Problem des geistigen Seins. Berlin und Leipzig : Walter de Gruyter & Co, 1933. 496 s.



239. Hegel G. Lectures on the Philosophy of Religion / ed. by E. B. Speirs and J. B. Sanderson. London : Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co., 1895. Vol. 2. 347 p.
240. Hegel G. The Philosophy of Nature. 33 p. URL: [http://www.naturalthinker.net/trl/texts/Hegel,G.W.F/Hegel,\\_G.W.F.\\_-\\_Philosophy\\_Of\\_Nature.pdf](http://www.naturalthinker.net/trl/texts/Hegel,G.W.F/Hegel,_G.W.F._-_Philosophy_Of_Nature.pdf) (дата звернення: 17.09.2019).
241. Husserl E. Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology. Routledge, 2012. 378 p.
242. Hutcheson F. An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue. Glasgow, 1772. URL: <https://oll.libertyfund.org/title/leidhold-an-inquiry-into-the-original-of-our-ideas-of-beauty-and-virtue-1726-2004> (дата звернення: 21.11.2019).
243. Jung C. G. Man and His Symbols. New York : Dell Publishing Co., 1968. 415 p.
244. Kant I. Critique of Pure Reason. Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 785 p.
245. Les cours & conferences de Gille Deleuze. URL: <http://www.letterrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/1214-05-73.htm> (дата звернення: 18.12.2020).
246. Maslow Abraham. A Theory of Human Motivation. *Psychological Review*. 1943. V. 50. No. 4. P. 370–396.
247. Mathenson C. Reading Lacan's *Écrits*: From 'The Freudian Thing' to 'Remarks on Daniel Lagache'. 2019. P. 131–162. URL: [https://www.researchgate.net/publication/336323287\\_The\\_Instance\\_of\\_the\\_Letter\\_in\\_the\\_Unconscious\\_or\\_Reason\\_Since\\_Freud](https://www.researchgate.net/publication/336323287_The_Instance_of_the_Letter_in_the_Unconscious_or_Reason_Since_Freud) (дата звернення: 11.01.2020).
248. Mill J. S. Utilitarianism. *The Collected Works of J. S. Mill. Vol. X. Essays on Ethics, Religion and Society* / J. M. Robson ed. Toronto and London : University of Toronto Press and Routledge & Kegan Paul, 1969. P. 203–259.
249. Money J. Paraphilias: Phyletic Origins of Erotosexual Dysfunction. *International Journal of Mental Health*. 1981. Vol. 10, No. 2/3. P. 75–109.

250. Możejko E. Realizm socjalistyczny: Teoria. Rozwój. Upadek. Kraków : Universitas, 2001. 314 s.
251. Nance J.-L. Corpus. New York : Fordham University Press, 2008. 177 p. URL: [http://pdf-objects.com/files/INDICES-nancy\\_corpus.pdf](http://pdf-objects.com/files/INDICES-nancy_corpus.pdf) (дата звернення: 14.12.2020).
252. New World Encyclopedia. URL: <https://www.newworldencyclopedia.org/entry/hedonism> (дата звернення: 13.08.2019).
253. Nietzsche F. The Antichrist, 2016. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/19322> (дата звернення: 18.11.2020).
254. Piper J. Desiring God : Meditations of a Christian Hedonist. Multnomah, 2011. 368 p.
255. Plato: Complete work / ed. by J. M. Cooper. Indianapolis, Cambridge : Hackett Publishing Company, 1997. 1808 p.
256. Plessner H. Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie. Berlin, New York : De Gruyter, 1975. 412 p.
257. Ritzer G. Sociological Theory. New York : McGraw-Hill, 2014. P. 404–405, 412.
258. Rotter J. B. Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement. *Psychological Monographs: General and Applied*. 1966. Vol. 80. Issue 1. P. 1–28.
259. Scheler M. Zur Phänomenologie und Metaphysik der Freiheit. Francke, 1957. 177 p.
260. Sharova T., Sharov S., Ohulchanska O. Zemlianska A. The Key Features and Periodization of Socialist Realism in the Literary Context. *Journal of History Culture and Art*. 2020. Vol. 9. No. 4. P. 247–261. DOI: 10.7596/taksad.v9i4.2797
261. The Letters of David Hume / J. Y. T. Greig (ed.). Oxford University Press, 1932. Vol. 1: 1727–1765. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.46405/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 17.11.2019).

262. Torop P. The textual issues of meaning-making in theatre and film: a semiotic introduction. *Cognition, communication, discourse*. 2019. No. 19. P. 20–28.
263. Tylor E. Primitive culture. London : John Murray, Albemarle Street, 1801. URL: [https://archive.org/details/cihm\\_49592/page/n7/mode/2up?ref=ol&view=th eater](https://archive.org/details/cihm_49592/page/n7/mode/2up?ref=ol&view=th eater) (дата звернення:10.03.2020).
264. Valla L. On Pleasure / De Voluptate. Abaris Books, 1979. 417 p.
265. Wolf A. Spinoza's Short Treatise on God, Man, and His Well-Being. New York : Russell & Russell Inc, 1963. P. 118–126.