

# РОЛЬ ТІЛА У РИТУАЛАХ ПЕРЕХОДУ В РОМАНІ РОСИ МОНТЕРО «ІСТОРІЯ ПРОЗОРОГО КОРОЛЯ»

*Особливістю стилю роману «Історія прозорого короля» сучасної іспанської письменниці Роси Монтеро є широка парадигма використання метафори тіла у застосуванні до суспільства, свідомості, творчості, художнього твору тощо. На шляху самовдосконалення героїня роману проходить низку ритуалів переходу, невід'ємним учасником яких виступає тіло як універсальний інструмент взаємодії зі світом. Досвід усвідомлення власного тіла не лише як засобу самозахисту та виживання, а й як інструменту формування своєї ідентичності дозволив самотній кріпосній селянці не просто вижити в безжалісну середньовічну епоху, а й перетворитися на вчителя, філософа, письменницю. Ритуали переходу уможливають рух героїні крізь соціальні прошарки, що виписані у тексті крізь призму метафори тіла.*

*The wide paradigm of the usage of the body as metaphor regarding society, consciousness, creativity and works of art is the stylistic peculiarity of the novel *The History of the Transparent King* by Rosa Montero, a modern Spanish writer. On the way to self-improvement the main character of the novel undergoes a number of transition rituals where the body becomes an important instrument of the intercourse between the world and the person. The realization of the fact that the body is not only a means of self-defense and surviving but also an instrument of the identity formation helped this lonely serf not only to survive in a ruthless medieval epoch but also to turn into the teacher, the philosopher and the writer. The rituals of transition make possible the movement of the heroine through different social layers which are described in the text through the metaphor of the body.*

**Актуальність** даної розвідки визначається необхідністю заповнити лакуни науково-інформаційного поля українського літературознавства, зумовлені браком критичного аналізу творів сучасних іспанських письменниць. Дана стаття є частиною нашого дисертаційного дослідження, один з розділів якого буде присвячений аналізу ритуалів ініціації в прозі видатної іспанської романістки Роси Монтеро.

Роса Монтеро народилася у Мадриді 1951 року, має журналістську та психологічну освіту. Її журналістська та літературна діяльність відзначена 12 преміями, серед яких Національна премія з журналістики 1980 року, премія Родрігес Сантамарія за визначні досягнення в професійній діяльності 2005 року, Весняна літературна премія 1997 року за роман «Дочка людоджера» (*La hija del caníbal*, 1997), премія за кращий роман 2004 року «Місцева божевільна» (*La loca de la casa*, 1993) та інші. Окрім дев'яти романів, Роса Монтеро є авторкою

шести збірок оповідань, чотирьох збірок казок та оповідань для дітей, восьми збірок публіцистичних робіт та двох сценаріїв (один з яких був відмічений телевізійною премією Аргентини 1988 року як кращий іноземний серіал). «Широко відома в журналістському і літературному світі, Роса Монтеро плідна письменниця, здатна бентежити і смішити своєю добірною, стильною, поліфонічною прозою» [8, с. 1], пише про неї канадська дослідниця сучасної іспанської літератури Міріам Осоріо. Своє останнє дослідження Осоріо присвятила вивченню динаміки категорій статі й роду, їхньому зв'язку, взаємозалежності й незвичайній мінливості у повсякденному житті героїні останнього роману Роси Монтеро «Історія прозорого короля».

Саме цей твір продовжує попередній успіх письменниці. Роман «Історія прозорого короля» (*Historia del Rey Transparente*, 2005) набув широкого визнання, за рік був перевиданий вдруге, відмічений

премією «Кращий роман року» 2006 та третій рік поспіль очолює списки найпопулярніших книжок Іспанії. У ньому Монтеро вміло поєднує історію з середньовічною традицією пригодницьких романів про короля Артура, використовуючи свою майстерність, щоб створити захоплюючу суміш історичного, фантастичного, філософського та побутового роману. Особливістю стилю Роси Монтеро є широка парадигма використання метафори тіла у застосуванні до суспільства, свідомості, творчості, художнього твору тощо.

Твори Роси Монтеро перекладено англійською, французькою, німецькою та італійською мовами. У 2006 році з'явився перший переклад російською мовою роману «Дочка людоджера» (*La hija del caníbal*). На жаль, жоден з романів цієї популярної письменниці не був перекладений українською мовою. Саме тому *метою* нашого дослідження є введення у вітчизняний науковий обіг основних концепцій останнього роману цієї іспанської письменниці. За відсутності альтернативи, всі цитати з тексту роману подаються у нашому перекладі.

Дія роману розгортається у Середньовіччі (орієнтовно XI-XII ст.), проте реальні історичні події (два Христові походи 1095 та 1212 років, героїчна блокада фортеці Монтсегур 1244 року) та ціла плеяда історичних осіб (Ричард Левове Серце, королева Леонор, Марія Французька, Абельяр та Елоїза та інші) описані у романі в анахронічному порядку, що визнає сама авторка у післямові до роману. Доцільність такого прийому Роса Монтеро пояснює бажанням якнайпереконливіше передати атмосферу «безперервної бурхливої смуги, що кочувала шляхами середньовічної Європи» [6, с. 589]. Події майже двох століть вміщуються в двадцятирічний термін подорожі героїні. Книга наповнена темпоральними стрибками, в ній зустрічаються люди, які мали різницю у віці майже 200 років тому не можна вважати цей твір суто історичним романом. Середньовіччя вдало використано авторкою як тло для висвітлення загальнолюдських та загальноісторичних проблем.

У своїх коментарях письменниця зізнається, що завжди захоплювалася історією, і Середньовіччя цікавило її найбільше. Серед провідних медієвістів, ідеї яких Монтеро розгортає у художніх метафорах у своїх творах, вона називає Жана Маркаля, Анн Бренон, Андреа Ароматіко, Жоржа Дюбі, Барбару Тухман, Джона Стейнбека [6, с. 591]. Особливу шану письменниця виказує дослідженням Жака Ле Гоффа. Саме тому ми вважаємо за доцільне обрати твори цього видатного історика теоретичною основою для аналізу тексту роману у ході нашої розвідки.

Основним сюжетним мотивом «Історії прозорого короля», є мотив *великого шляху*, який за визначенням В. Топорова відтворює «в міфопоетичній і релігійній моделях світу образ зв'язку між поміченими точками» [5, с. 352]. Головна героїня представленого роману, Леола, середньовічна дівчина, яка змушена тікати з рідного села, перевдягнувшись у лицарські лати, щоб врятувати своє життя. Від першої особи

вона розповідає, як їй, самотній кріпосній селянці, вдалося не лише вижити, а й перетворитися на вчителя, філософа-письменницю в епоху кровопролитних хрестових походів, що розривали Францію XII століття. Здійснивши 25 річну подорож, описану в романі, Леола завершує свій шлях, повернувшись у рідні місця абсолютно іншою людиною. Жінка-протагоніст зазнає низку кардинальних перетворень, що повністю змінюють її ідентичність: зовнішність, соціальний статус, спосіб життя та світогляд. Роль тіла у цих перетвореннях і є *предметом* нашого дослідження.

Тіло – універсальний інструмент, що його має кожна людина, «екзистенційна опора всього існуючого, міра нерозривного зв'язку людини зі світом, те що вводить людину в її безпосереднє оточення» [4, с. 347]. Тіло виступає невід'ємним учасником ритуалу переходу.

За теорією англійського філософа Е. Ліча, загальною рисою всіх ритуалів переходу є «трехступенева структурна організація» [3, с. 96]. Автор виділяє такі три етапи у ході ритуалу переходу: *відділення, існування поза часом та долучення*. Метою першого етапу перетворення є *вилучення* людини, яка піддається ініціації, з її природного середовища або стану, «відділення її від її первісної ролі» [3, с. 96]. Щодо способів реалізації першого етапу ритуалу перетворення, вони можуть бути різноманітними: герой може зняти з себе свій звичайний «старий» одяг, або змити бруд зі свого тіла, зрізати/збрить волосся. Можуть бути проведені маніпуляції з жертвовими предметами, або тваринами або прямування об'єкта ініціації у ритуальній процесії від початкового до кінцевого пункту. Таким чином, після здійснення ритуальних дій першого етапу, людина переходить у проміжний стан, опиняється поза соціальним статусом, поза часом. Вона перестає належати до жодної визнаної категорії. Період маргінального *існування «поза часом»*, що виконує роль другого етапу ритуалу перетворення, може тривати від однієї миті до декількох місяців, або навіть років (пустельне життя ченця перед рукопокладенням). На героя можуть бути накладені обмеження в їжі (піст), в одязі (траур вдовиці), у можливості пересування та спілкування з іншими людьми (усамітнення). Нарешті, на третьому етапі ритуалу перетворення, об'єкт ініціації *долучається* до свого нового «нормального» життя. Маніпуляції долучення часто відтворюють дії першого етапу ритуалу переходу у зворотньому порядку. Таким чином, ритуал переходу несе в собі неприховану символіку серії смертей/народжень, що мають не лінійний (кінцевий), а циклічний (безкінечний) характер.

Роман «Історія прозорого короля» починається і завершується низкою бінарних опозицій. «Я *жінка* і я *пищу*. Я *плебейка* і я *вмію читати*. Я народилася *рабинєю* і я *вільна*. Я бачила дива в своєму житті. Я робила дива в своєму житті» [6, с. 9] заявляє Леола у перших і останніх рядках своєї оповіді. Дві опозиційні тріади жінка-плебейка-рабиня v.s. пишу – вмію читати – вільна визначають основний

філософський задум роману. Аби перетнути прірву, яка відділяє перший зазначений статус від другого, героїня рухається тернистим шляхом змін, перетворень, смертей та нових ініціацій. Перешкоди, що ускладнюють просування героїні до сакрального центру її шляху, продукуються реаліями середньовічного світу та особливостями середньовічної свідомості дівчини, і відтак можуть бути подолані лише за допомогою дива. На шляху до свободи, до свого Граалю, Леола зрікається жіночого тіла отож звільняється від тягара нелюдської фізичної праці, залежності від чоловіка, підлеглого положення – а водночас втрачає можливість реалізувати свою материнську роль. Її нездійснене материнство заміщується можливістю долучитися до творчості як моменту екзистенційної свободи: «Я пишу. Це найбільша моя перемога, моє завоювання, дар, яким я пишаюся найбільше... сьогодні це моя єдина зброя» [6, с. 9]. Пізнання істини зробило героїню вільною.

Проходячи обряди ініціації Леола сходинка за сходинкою, просувається до кінцевої мети свого шляху, яка «виражена предметно (дім – храм або дім – інше царство) або через зміну статусу персонажа, що досяг кінця шляху, нерідко і його зовнішнього вигляду» [5, с. 353]. Символічним є кінець великого шляху героїні, який у романі не співпадає з його сакральним центром. Леола приймає отруйний еліксир зі смаком материнського молока, запахом квітів і кольором полум'я (символами відродження), щоб прокинутися в Авалоні, містичній країні гармонії та щастя. На останній сходинці своєї подорожі жінка відчуває себе задоволеною «у своєму жіночому вбранні і геть розписаному шрами тїлі» [6, с. 568].

Напрямок життєвого шляху Леоли визначається вертикальним вектором, що веде її крізь соціальні страти середньовічного суспільства. Метафора *тіла* у застосуванні до суспільства почала використовуватися в епоху античності і була переосмислена в епоху середньовіччя. Деякі частини тіла й органи набували нових символічних значень, або зовсім втрачали їх [2, с. 28]. Героїня починає свій шлях з *рівня ніг* метафоричного тіла суспільства, що символізують землеробів, які знаходяться найближче до землі у найнижчому положенні, але складають опору і забезпечують рух усьому тілу суспільства. На наступному етапі свого шляху дівчина змушена рятуватися від смерті, переодягнувшись в лицарський одяг. Символічним є те, що першими вона взуває чоботи (починає з *ніг*), потім вкриває латами *груди, плечі і руки*, що в метафоричному сенсі означає наступний прошарок середньовічного суспільства – воїнів, тих хто захищає та підтримує життєдайні сили організму – *голову і серце*. Останніми Леола вдягає рукавички лицаря – перевдягає руки, що символізує найцінніше її досягнення – зміну знаряддя праці – ярма на зброю, а зброї на перо і чорнило. На своєму життєвому шляху дівчині доводиться долучитися до королівського двору (у метафоричному розумінні *серця тіла*). І навіть, побувати у бібліотеці монастиря (метафоричних

*очей тіла*) – місті виключно для обраних, тих хто молиться, уособлюючи *голову* метафоричного тіла суспільства. Саме бібліотека стає центром сакрального шляху Леоли, адже тут вона знаходить ковчег з трьома найбільш значущими книгами у своєму житті.

Перші спогади Леоли охоплюють той період її життя, коли вона, 15-річна кріпосна селянка, разом зі своїм батьком і братом виорюють висушену спекою землю, намагаючись прогудуватися і вижити в умовах постійної міжусобної війни. Їх життя і праця подібні до праці свійських тварин. Символічним є те, що на одному полі посів межує з битвою. Крізь призму середньовічної свідомості закономірним видається амбівалентне сприйняття землі як утробы, що народжує плоди і як могили, що вміщує прах померлих та всотує їхню кров, служить щоб «ховати і той же час засівати і знімати врожай» за М. Бахтінін [1, с. 208]. Саме в такому сенсі Леола згадує часи своєї юності «день за днем, поки ми шкрябаємо невдячну шкіру землі, вони (воїни) поливають сусіднє поле своєю кров'ю» [6, с. 11]. Цей перший період життя дівчини визначимо як початок її шляху, як її первинний (природний) стан.

Страх смерті від рук розлучених переможених воїнів або щасливих переможців примушує землеробів покинути незоране поле. Леола використовує несподівані хвилини відпочинку в спекотний літній день для зустрічі зі своїм нареченим на березі ставка. Важливою складовою частиною первинного стану героїні ми вважаємо її тіло «здорове, молоде і незаймане» [6, с. 16]. Тіло героїні як чиста сторінка рукопису, позбавлене відбитків будь-якого досвіду, «життя вдягає наш попередній досвід у нові і доволі реальні шати буття» [6, с. 39]. Лише досвід важкої фізичної праці – рани від лямки ярма на плечі та солоний піт лишили свої відбитки на шкірі. Стомлена дівчина занурюється у ставок і залишає у воді «пил, піт і липучі спогади про кров вояків, весь цей біль і злість, ці тіла знівчені та розчленовані» [6, с. 16]. Вода виступає «джерелом всякого життя, вихідним станом всього суцього, еквівалентом первісного хаосу» [7, с. 240]. На відміну від річки, що могла б принести героїні надію на оновлення/зміни, стояча вода неглибокої «калюжки», як називає її Леола, обмежує будь-які прагнення дівчини, ще раз підкреслює її тваринний стан. Інше значення води – стихія зародження життя, плодючості, материнства, що виступає маркером єдино можливого горизонту очікування середньовічної дівчини-селянки. Відведені їй ролі робочої худоби та матері сприймаються героїнею не як неминучі, а як бажані: «Я хочу бути його *мелічкою*... Хочу *мати з ним дітей* і прожити гарне життя» [6, с. 18].

Знівчені та розчленовані тіла, якими «засіяне» поле у спогадах Леоли, на нашу думку, виступають тут у ролі ритуальних жертвних предметів або тварин, що посилює символіку відділення «частини від цілого, життя від його тілесної оболонки» [3, с. 17]. Багаторазове повторювання дій героїні, низка

її символічних смертей/народжень, просторове співпадіння початку і кінця її подорожі, її сприйняття світу «протягом якогось часу світ був дивом, потім повернулася темрява» [6, с. 9] дозволяє нам визначити час роману як циклічний. Захід сонця, символ закінчення дня (завершення певного періоду життя) і надії на новий світанок, перше що бачить Леола, вийшовши з води. Фіолетова стрічка, що вінчає горизонт – символ нездійсненності, втрати, пам'яті й вірності. Її потаємні мрії про далекі краї обмежені горизонтом нездійсненності.

Того ж дня воїни спалили рідне селище героїні, а всіх чоловіків забрали у солдати. Леола була викинута зі свого світу – самотня, бездомна, безвладна, розгублена, позбавлена будь-якої надії на виживання. Цей другий етап ритуалу переходу, «період поза часом», триває для героїні декілька днів. Середньовічна дівчина переживає момент повної відірваності від спільноти, її лякає беззахисність та уразливість, а також «відсутність теперішнього моменту (часу), самотність така абсолютна і оголена посеред ночі...» [6, с. 22] Сама героїня визнає, що ліс міг би надати їй кращого притулку, проте не наважується увійти у «цю огидну темряву, що загрожує своїми прадавніми тайнами» [6, с. 22]. Ліс, як і поле, відіграв важливу роль у житті середньовічної людини. В епоху раннього середньовіччя на теренах Середземномор'я культура місцевих землеробів протистояла, а згодом асимілювала з культурою варварських (германських) племен. Ж. Ле Гофф зазначає, що «простором землеробів виступало поле, простором варварів – ліс» [2, с. 132]. Моделлю харчування землеробів, яка згодом набула християнської сакральності, була тріада: злаки, виноградне вино й оливкова олія. На відміну від хліборобів варвари надавали перевагу м'ясу і ячмінному пиву, що незабаром стало символом варварської цивілізації. Так і Леола у скруті п'є пиво, символічно повертаючись до варварського тваринного стану, регресує у долучені до цивілізації. Таким чином, як показує авторка роману, ліс у свідомості середньовічної людини несе парадоксальне амбівалентне значення: з одного боку, він збагачує раціон землеробів, з іншого – у їх уяві – він є «осередком прадавніх варварських та поганських вірувань» [2, с. 132]. На межі лісу й поля Леола зустрічає знакову тварину – дикого кабана, «він став майже рівним Великій Матері Землі, що їй поклонялися середземноморські народи» [2, с. 132]. Тваринний жах, який викликає в дівчині близька присутність цього хижого звіра, змушує її померти для існування «поза часом» «думаю я вмерла, чи хочу вмерти» (гра іспанських слів *geo/quieto*) [6, с. 23] і відродитися для життя у новому статусі. Невипадково символіка смерті повторюється двічі: полум'я винищує зовнішній світ минулого дівчини, а пекельний жах випалює минуле з її серця, з її ідентичної сутності «страх може винищувати страх» [6, с. 23].

Виконуючи обряд третього етапу ритуалу переходу, дівчина вбирається в обладунки одного з убитих лицарів і повністю зрікається своєї жіночої

природи, зрізавши своє волосся наче «смертельно пораненого звіра» [6, с. 26]. Алюзія на жертвоприношення через ритуальне вбивство тварини, підкреслює незворотність перетворення.

Рішення Леоли переховуватися у лицарських латах уможливорює її безперешкодне пересування у просторі, але не надає героїні відчуття захищеності та впевненості, яких вона потребує. Чоловічий одяг, як маркер її вільного статусу, виконує роль мушлі для її слабкого тіла. Лише оволодіння мистецтвом бою змушує героїню усвідомити своє тіло як засіб, який дозволяє їй навчитися вправлятися зі зброєю, і від якого повністю залежить її виживання.

Відважна дівчина наражається на смертельну небезпеку – бути спаленою, як відьма, за те що носить чоловічий одяг. У середньовічній панівній ідеології маски, грим і перевдягання пов'язувалися з проявом одержимості нечистими силами і засуджувалися. Тіло в епоху Середньовіччя осмислювалося парадоксально: з одного боку концептуальна знаковість тіла людини була негативною, з іншого – образ стражденного Тіла Христового популяризувався. Статус тіла був дуже низьким, людина мала сприймати своє тіло як ворога, як «огидне вмістилище душі» за словами Папи Григорія Великого [2, с. 132] і спрямовувати всі свої зусилля на його упокорення. Саме фізична недосконалість жіночого тіла стала фундаментом для ідеологічного обґрунтування її підлеглого статусу в середньовічному суспільстві. Жінка як істота фізично слабша за чоловіка, яка мала недосконале тіло, могла тільки коритися чоловікові. Такий фізіологічний прояв жіночого тіла, як менструальна кровотеча сприяв тому, що безжалісне середньовічне суспільство не любило крові. Пролити кров вважалося гріховним. З метою запобігання гріховному кровопролиттю був навіть установлений регламент ведення війни, що відображено в одному з епізодів роману «Історія прозорого короля». Монахи не могли брати зброю до рук. Саме тому тіло монаха, на відміну від тіла воїна мало бути здоровим, не покаліченим, без шрамів. У зв'язку з тим, що в епоху масштабних кровопролитних війн, страшних хвороб та епідемій, важкої фізичної праці та одночасного недостатнього харчування селян, які складали приблизно 80-90 % всього населення, більше шансів досягти почесного віку мали монахи, які мешкали в монастирях і вели більш-менш спокійний та здоровий спосіб життя, і могли розраховувати на медичну допомогу. Саме тому образ старого чоловіка дорівнює у середньовічній свідомості образу мудрого, досвідченого монаха, який викликає повагу і довіру. Що стосується старої жінки, то її сиве волосся і зморшкувате обличчя викликають негативні асоціації. Жінка, яка вже втратила свою біологічну цінність для продовження роду і якимось чином змогла врятуватися від смертельних негараздів того дня, вимальовувалася в термінах «*vetula*» – маленька стара, що завжди приносить нещастя. Їх завжди підозрювали у зв'язках з нечистою силою, а згодом

відверто почали вважати їх могутніми чаклунками (звідси рідний з дитинства образ Баби-Яги).

Ритуали переходу уможливають рух героїні крізь соціальні прошарки «відповідні церемонії мають подвійну функцію: вони засвідчують зміну статусу і магичним шляхом реалізують цю зміну» [3, с. 17]. Цікавою є аналогія подорожі Леолі зі шляхом цивілізації, що проходить середньовічна

Європа: від землеробства, через військову справу до формування та освоєння аристократичних манер. У фіналі свого шляху, ґрунтуючись на обізнаності в античній філософії, літературі та мовах героїня сама стає вчителем, митцем, письменницею (пише свій життєпис, мріє написати енциклопедію). Особливістю стилю Роси Монтеро є широка парадигма використання метафори тіла у застосуванні до

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – М.: Наука, 1965. – 356 с.
2. Гофф Ж.Л., Трюон Н. История тела в средние века / Жак Ле Гофф, Никола Трюон; [Пер. с фр. Е. Лебедевой]. – Текст, 2008. – 188 с.
3. Лич Эдмунд. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. Пер. с англ. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 142 с.
4. Марсель, Г. Метафизический дневник / Габриэль-Оноре Марсель; [пер. с фр. В. Ю. Быстрова]. – СПб.: Наука, 2005. – 592 с.
5. Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издат. группа «Прогресс»-«Культура», 1995. – С. 575-622.
6. Топоров В.Н. Путь / Владимир Николаевич Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М., 1980. – Т. 2. – С. 352-353.
7. Montero, Rosa. Historia del rey transparente / Rosa Montero. – Punto de lectura, S.L., 2006. – 591 p.
8. Osorio M. Sexo y género en Historia del rey transparente de Rosa Montero / Myriam Osorio // Ciberletras. Journal of literary criticism and culture, № 19, July 2008. – <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>. – 20 p.