

## ОБРАЗИ ТІЛА В ІСТОРІОГРАФІЧНІЙ МЕТАЛІТЕРАТУРІ

*У статті аналізуються соматичні моделі, які актуалізуються у постмодерністських історичних романах, присвячених епохі Ренесансу і вікторіанства. Тілесність як категорія культури почала осмислюватися лише у XX ст. і стала об'єктом багатьох інтердисциплінарних студій. Метою статті є спроба дослідити, як саме дискурс тілесності функціонує в історіографічній металітературі. Предметом є чотири романи британських прозаїків кінця XX ст.: «Ден Лено і Голем з Лаймхауса» (1994) П. Акройда, «Морфо Євгенія» (1992) А. Байетт, «Якої статі вишня?» (1989) Дж. Вінтерсон та «Реставрація» Р. Трімейн (1991).*

*The article analyzes corporeal models actualized in postmodern historical novels about Renaissance and Victorian epochs. Corporeality as a category of culture was comprehended only in the XX-th century and became the object of many interdistiplinary studies. The aim of the article is to show how the somatic code functions in historiographic metafiction. The paper centers on four novels by British writers of late XX-th century: «Dan Leno and the Limehouse Golem» (1994) by P. Ackroyd, «Morpho Eugenia» (1992) by A.S. Byatt, «Sexing the Cherry» (1989) by J. Winterson and «Restoration: a Novel of 17-th Century England» (1991) by R. Tremain.*

У часи кризи новочасних епістемологічних засад раціональні засоби дослідження минулого, як-то документи, матеріальні артефакти тощо, поступово відходять на другий план, і набирає впливу вивчення історії за допомогою дослідження тих пластів, що випали з кола раціоцентричного бачення. В історіографічній металітературі ця тенденція художньо оформилася у вигляді активного розгоргання тілесного дискурсу. Як зазначають дослідники тілесності, її кордони не співпадають власне з тілом людини: «Включаючи його (тіло – Н.С.) в себе, начебто в якості свого ядра, тілесність людини охоплює більше простору... У вказаний простір включено явища свідомості – це традиції, упередження, плани, побажання, потреби і т.д. [5, с. 7]». При цьому культурне значення тіла і тілесних практик – історично змінна величина, що залежить від онтологічних та епістемологічних підвалин тієї чи іншої доби.

У добу Відродження відбувається «реабілітація» плоти, гротескна тілесність набирає позитивного, життєстверджувального звучання. Але поступово на перший план виходить канон індивідуального, завершеного, замкненого в собі тіла, основні функції якого, як-то сексуальність, хвороби, смерть, народження, існували за межами офіційно визнаної тілесної природи людини (див. концепцію М.М. Бахтіна). У квазіісторичних романах, присвячених епосі

пізнього Відродження, зустрічаємось як з гротескним тілом, так і з новим, класичним, яке саме тоді поступово набувало канонічності. Створюючи фікціональний образ тієї доби, письменники-постмодерністи часто висувають на перший план саме гротескний варіант тілесності. У ході зображення гротескного тіла основна увага звертається на анатомо-фізіологічні деталі, подані пародійно, гіперболізовано з наголосом на «непрстойних» частинах і функціях. Такою є Собачниця з роману Дж. Вінтерсон «Якої статі вишня?», описана прийомним сином Йорданом: «Вона витягла мене з води, прив'язала між своїх грудей, соски на яких випирали, неначе горіхи [11, с. 10]», чи подана в автохарактеристиці протагоністки: «Наскільки я бридка? Мій ніс плаский, брови дуже густі. У мене декілька зубів, та й ті погані, чорні й поламані. В дитинстві у мене була віспа, і сліди від неї на обличчі неначе печери, в яких може поміститися муха. ...Коли Йордан був малим, я садовила його на долоню, як цуценя, піднімала до обличчя і дозволяла діставати мух із моїх шрамів [11, с. 24-25]» (відкрите тіло у концепції М.М. Бахтіна). Тіло основного героя і оповідача в «Реставрації» Р. Трімейн теж є частково гротесковим: «Подивіться на мене. Коли я не ношу перуку, то здається, що своїм виглядом виражаю зневагу до чистоти. Мосе волосся (те, що від нього залишилося) пісочного

кольору і стирчить, неначе щетина на кабані; мої вуха різного розміру; чоло рябе... У мене великий живіт, увесь у ластовинні... [10, с. 3]».

З огляду на те, що вінтерсонівська Собачниця насправді існує лише в мареннях про минуле безіменної протагоністки площини сучасності, гротескова тілесна форма, в якій бачить себе освічена жінка-хімік кінця ХХ ст., заслуговує на увагу. Акцентуацію тілесної форми легко пояснити – завдячуючи своїм гігантським розмірам, наша сучасниця в іпостасі гротескової Собачниці могла правити правосуддя в минулому і увяйти можливість цього в теперішньому. Гнів з приводу екологічного дисбалансу вивільняє осучаснену Собачницю-хіміка від обмежень, накладених на неї культурними і суспільними рамками: «Коли я позбавилася зайвої ваги, то виявилася щось дивне: вага залишилася в моєму розумові. У мене було друге я, яке було величезним і могутнім... Вона (жінка – Н.С.) була мою святою, тією, котру я кликала, коли прослизала через щілини в підлозі чи коли повільно танула на вулиці. Коли я її кликала, мої м'язи набухали, а регіт клекодав у горлі [11, с. 125]».

Однак ми можемо спостерігати й відхід від гротесковості. Згідно з М. Бахтіним, з усіх рис людського обличчя суттєву роль відіграють лише рот і ніс, причому останній як замітник фалосу [1, с. 351]. Ніс Мерівела (роман «Реставрація») не випирає: «...я не задоволений моїм пласким носом [10, с. 4]» чи «...мій ніс надзвичайно плаский, неначе мене вдарили при народженні, і, звичайно ж, моя перука не може замаскувати його, хоч би як низько я її не носив [там само, с. 3]». Позбавивши Мерівела цієї випуклої частини тіла, авторка тим самим підкреслює невдачі, що переслідують протагоніста у його стосунках з жінками.

У романі Дж. Вінтерсон «Якої статі вишня?» зберігається рельєф гротескового тіла, проте відбувається трансформація в гендерному плані: виступає не ніс як символ фалосу, чоловічого начала, а ті частини тіла, що виступають у жінок, – соски розміром з горіх, клітор завбільшки із апельсин. Здоровенний живіт як символ плодючості не підкреслюється жодного разу, оскільки Собачниця не може мати дітей. Окрім гендерних змін, у романі переосмислюється й стереотипне історичне сприйняття пуритан як ненависників плоті – авторка наділяє їх випуклим, яскраво видимим на обличчі носом: «...на нього можна було повісити капелюха [11, с. 26]» і посилює асоціації сценами у публічного дому за участю круглоголових.

Новий канон тілесності, характерний, за Бахтіним, для останніх чотирьох століть, певною мірою уособлено у фігурі Йордана. Це – «...повністю готове, завершене, строго відмежоване, замкнуте, показане зовні, несмішне й індивідуально-виразне тіло [1, с. 355]». Сексуальний потяг, народження, смерть, як і зображення статевих органів, черева тощо не відіграють у його описі вирішальної ролі. Собачниця виловила його з Темзи немовлям і назвала за річкою, в якій приймав хрещення Христос. Таким іменем Дж. Вінтерсон немовби

позбавляє Йордана всякої тілесності, натякаючи на його божу подобу. Читачеві не показують, як росте Йордан, лише побіжно згадується: «коли він був малим», «коли він був хлопчиком [11, с. 64]». Під час хвороби Йордана зазвичай словесно розкута Собачниця згадує лише лихоманку, описує загальний стан, уникаючи прямих посилань на хворе тіло.

Події «Реставрації» Р. Трімейн занурюють читача у часи, що дали назву роману, – II половина XVII ст. Віддаючи данину традиціям доби, авторка зберегла елементи гротесковості при змалюванні образу головного героя, роблячи акцент не лише на тілі, а й на одязі як елементі тілесності. К.П. Естес вважає: «В архетипній психології одяг уособлює зовнішню присутність. Це маска, яку людина показує світові. Заховавши душу під вдалим маскарадом, і жінки, і чоловіки можуть являти світові майже досконалу персону, майже досконалий фасад [8, с. 55]».

Через перенасичення тексту яскравими кольорами, які супроводжують зображення Мерівелла-блязня, створюється ефект карнавальності. Для його посилення авторка подає сцени бенкетів. Апофеоз карнавальності настає в день весілля Мерівела з коханкою короля: яскраве вбрання, бенкет, п'яні гості, всі – від придворних до селян. «Я з нетерпінням чекав, коли вдягнуся в мій весільний одяг...: прекрасна біла шовкова сорочка, пурпуровий пояс, жовті в білу смужку бриджі, білі панчохи, черевики багряного кольору, з золотими пряжками, темний парчевий камзол, пурпуровий з чорним капелюх з таким розкішним плюмажем, що здалеку здавалось, неначе на голові в мене трьохоцоголовий корабель [10, с. 22]».

Можна чи не з впевненістю визначити момент переродження карнавальності на маскарадність – шлюбна ніч, коли король зайняв місце головного героя, а останній швиденько перевдягався у суміжній кімнаті: «Я вдягнув маску. Вона ще сильніше приплюснула мій ніс, а прорізи для очей були такими маленькими, що я почувався, як кінь у шорах... я на хвильку пожалкував про бриджі в жовту смужку і кричущий камзол. Вони так точно виражали Мерівелову суть [10, с. 30]». Маску він одягнув, щоб продовжувати невпізнаним бенкетувати на власному весіллі. А. Грінштейн, порівнюючи маску в карнавальній і маскарадній культурах, вважає, що в першій вона була уособленням можливості зміни, тимчасового перебування в іншому образі, а в маскарадній «...стає інструментом і способом приховання істинного обличчя та справжньої сутності, засобом обману [3, с. 7]».

На початку другої частини роману кольори дещо притуплюються і поступово втрачають свою яскравість і кричущість. Мерівел не дає бенкетів, їсть наодинці, він почав одягатися в костюми переважно сірого кольору, в будинку тиша і спокій. Такі прийоми є частиною комплексу засобів, за допомогою яких авторка показує перехід від карнавальності до стриманості і аскетизму. Герой починає працювати в притулку для божевільних. Разом з його власною реставрацією відбувається

«реставрація» кольорів, одягу: «...ось яким ви можете мене тепер побачити: коли я працюю, на мені чорні вовняні штани і чорна вовняна сорочка, від якої боляче моїм соскам. Поверх цього я вдягаю шкіряний фартух, дуже важкий, довжиною до колін [10, с. 203]».

Карнавальність, ренесансна розкутість зникли разом з животом Мерівела. Натомість прийшли аскетичні мовчазні трапези з молитвами, про які до цього не згадувалося, лікарняний бруд, кров, блювотні відходи. Тілесність позбавляється будь-якої сексуальної конотації, перед нами тіло, представлене з медичної точки зору. Воно або хворе – тіло, яке треба лікувати: відкушений язик, рани на сідницях, шрами на чолі. Або ж це мертве тіло, яке розтинають: «Для медицини референцією тіла виступає *труп*. Інакше мовлячи, труп становить собою ідеальний, скрайній вияв тіла в його стосунку до системи медицини [2, с. 191]». Дуже часто, коли Мерівел дивиться на живу людину, йому здається, що він бачить, як хробаки поїдають її плоть після смерті. Для нього, очевидно, людське тіло одразу ж означало кінцевий результат його існування.

У притулку для божевільних він стикнувся зі справді мертвим тілом, коли робив розтин трупа. Не хробаки, а мухи були першими комахами над мертвим тілом старої жінки. Під час «анатомічної операції» Мерівелові спало на думку: «Чи не вражає вас жахлива, але вірна думка, що у чоловіків у цьому світі і в цей час є багато чого, що може слугувати еквівалентом грошей, у той час, як жінки можуть запропонувати лише своє тіло, і коли ця валюта розтрачена, ким вони б не були, вони залежать від чистієї милості [10, с. 258]». Герой розуміє, що тіло, особливо жіноче, набуває знакової цінності, залучається до процесу, функціонування та стратегія якого, на думку Бодріяра, такі самі, як у політичній економії [2, с. 167].

Повне переродження («реставрація» тіла як ще одна інтерпретація назви роману) відбувається, коли наратор помічає зміни свого тіла: «Оскільки у мене не було жодного люстерка..., я не звертав уваги на свою зовнішність... Я дуже сильно схуднув... Я сів на один із стільців... і намагався *прочитати* моє змінене обличчя, як читають по руці...» [10, с. 356]. Повністю роздягнувшись, Мерівел розглядає в дзеркалі «частини своєї анатомії – язик, під пахвами, соски, ніс, пах і коліна» [там само]. З медичної точки зору нічого не змінилося – він цілком здоровий. Але його гротескне тіло перетворилося на класичне. Разом з ним зникли розкутість, вільність у поведженні. Отже, в романі «Реставрація» концепт гротескного тіла поступово змінюється класичним індивідуальним, з акцентуацією його знакової цінності і підкресленням баченням з медичної точки зору.

Соматичний код у ретровікторіанських романах проаналізуємо на прикладі твору П. Акройда «Ден Лено і Голем з Лаймхауса» та діалогії «Ангели і комахи» А. Байетт. Зовнішній бік вікторіанської культури позначений асексуальністю, антитілесністю, романтизацією та сентименталізацією міжстатевих

стосунків. Прихована і стримувана тілесність у романі «Ден Лено і Голем з Лаймхауса» існує в натяках, окремих мазках, її вміщено в театральний дискурс, вона позначена рамками вікторіанської ригідності. Жорстока сексуальна репресія є причиною перетворення протагоністки роману на маніячку, яка пояснює, чому вона розчленовує свої жертви. Зі сповіді Елізабет ми дізнаємося, що її мати була повією, котра «виправилася» на релігійну фанатичку: «...вона ніколи мене не любила... Я була гірким плодом її матки, зовнішнім виявом її внутрішньої зіпсутості, знаком її хіті і символом її падіння... Вона примусила мене спокутувати її сором. ...У мене між ногами є місце, яке мати ненавиділа і проклинала – коли я була маленькою, вона сильно мене там щипала чи колола голкою для того, щоб привчити мене, що то є місце болю і покарання» [6, с. 11-13]. Біль супроводжував протагоністку все її дитинство – вона лагодила вітрила, і її руки були сколоті голками. При змалюванні головної героїні читацька увага акцентується на руках – «великі руки, жодна жінка не повинна мати такі великі руки» чи «такі подерті, в шрамах». Коли вона починає виходити на сцену у театральному костюмі, то вдягає рукавички: «Я знала, якими дивними виглядали мої руки, такі великі і вкриті шрамами, тому вдягнула білі рукавички, для того щоб підкреслити їхній розмір. Я піднімала перед собою руки і говорила, зітхаючи: «Погляньте на ці бридкі бавовняні рукавички!» [6, с. 105].

На думку Ж. Бодріяра, «оголеність та неоголеність стають елементами структурної опозиції й таким чином сприяють *позначанню* фетиша» [2, с. 168]. Як приклад фетиша дослідник наводить панчошу. В романі П. Акройда такою річчю, фетишем є сорочка повішеної Елізабет, її рукавички, коли вона виступала на сцені: вдягнувши свої руки, вона визначила їх як ерекційні, виділила зі свого тіла. Звичайно, акт акцентуації рук можна розглядати як прояв вікторіанської моралі – нагальну необхідність прикрити голу шкіру. Однак виходячи з думки Ж. Бодріяра, що у фетишизмі бажання здійснюється через заклинання кастрації й потягу до смерті [2, с. 167], більш вірогідним поясненням постійного підкреслення рук протагоністки є натяки, що саме цими руками вона вбила більше десятка людей.

Посаджена в клітку (хоча б і позолочену) патріархальним суспільством, вікторіанська жінка шукала полегшення від своїх страждань через насолоду, віднайдену в наркотичній залежності, аномальних сексуальних бажаннях та маніакальній одержимості. Протагоністка роману П. Акройда віднайшла цю насолоду в холоднокровному плануванні вбивства невинних людей. Простудіювавши книги з хірургії, Елізабет досить «творчо» підійшла до практичної частини. Життя для колишньої актриси стає симулякром театру, де вона розігрує есе Т. Де Квінсі «Вбивство як одне з витончених мистецтв». У своїх спробах правильно – за медичними законами – різати людей Елізабет нагадує різника, котрого Ж. Бодріяр наводить як приклад

майстерності і довершеності у власному мистецтві: «Це пречудовий взірць аналізу, його разуючої операційності, якщо подолати цілісний, субстанційний, непрозорий погляд на об'єкт..., подолати анатомічну візію тіла як цілісної споруди, котру можна чикрижити, як бог на душу покладе, споруди, зовнішній вигляд котрої поєднує в собі кістки, м'ясо і внутрішні органи...» [2, с. 202-203].

Протагоністка роману подолати цей тривіальний погляд на людське тіло. Показовим є опис того, що вона зробила з Соломоном Вейлом, єврейським вченим-каббалістом (у поданому нижче уривку вважаємо за необхідне при перекладі зберігати чоловічий рід дієслів, оскільки він є частиною розділу «Щоденник Джона Крі», згідно з авторським задумом, нібито написаного чоловіком Елізабет): «Я дістав дерев'яний молоток і, перед тим, як він закричав, вдарив його. ...він ще не був мертвим; від крові з його відкритої рани намок старий килим... Я зняв з нього темний халат і бавовняну білизну; біля його ліжка стояла миска з водою, і я поштиво вимив його своєю хусточкою. Потім я дістав ножа і почав працювати. Тіло є справжньою «*mapamundi*» зі своїми власними територіями і континентами, своїми річками волокон і океанами плоті... Він ще був живий, і важко дихав, коли я його різав – я думаю, він дихав від задоволення, що його дух піднімався з відкритої форми» [6, с. 86]. Своєрідна географія тіла, про яку згадується у романі, – це парафраз ренесансної ідеї тотожності і зустрічаємо, наприклад, у Дж. Донна в його елегії «Шлях кохання», де згадуються щокі-півкулі, ніс-меридіан, мис-підборіддя і протока між грудьми [4, с. 47-49]. Однак маніячка травестує цю ідею, спалює її через руйнування тіла, а, отже, і самого світу.

На зв'язок між проблемою болю і влади вказує американська дослідниця Е. Скеррі: «Що допомагає при переході від абсолютного болю до фікції абсолютної влади, так це нав'язливе, самоусвідомлене виставлення посередника. На найпростішому рівні цей посередник і є зброєю» [9, с. 27]. Посередники – зброя чи рана – в контексті тортур асоціативно застосовуються для вираження болю. В романі П. Акройда цей фізичний стан переданий не з точки зору жертви, а з точки зору маніячки Елізабет. Вона є посередником, її руки, а не ніж чи молоток, згадувані побіжно, – це виставлена зброя. «Хоча той, хто катує, володарює над тим, кого він катує, як у фізичному, так і в вербальному планах, повне володіння вимагає, щоб фізичні відчуття катованого і вербальні можливості ката зростали, отже ув'язнений перетворюється на величезне тіло без голоса, а кат на голос, що розширюється в просторі... за повної відсутності тіла» [9, с. 57]. Схожу картину спостерігаємо, читаючи підроблений щоденник Джона Крі: жертви маніяка існують лише через посередництво його голосу в його ж розповіді, переважно вони мало що встигають сказати, лише важко дихають чи стогнуть від болю, набираючи чітких тілесних обрисів. Справжній кат, Елізабет, для оточуючих існує в образі жорстокого чоловіка,

тобто вона позбавлена власної тілесної оболонки, її тіло виконує лише необхідні рухи, у той час, як за допомогою голосу її власний простір значно розширився, зводячи простір жертви до кімнати, столу чи сходів на набережній Темзи.

Протест проти кайданів вікторіанського лицемірства та репресованості в цьому романі має агресивний і жорстокий характер: «...будь-яка смерть чи насильство, котра виходить з-під монополії держави, має підірвний характер – це знаменує собою скасування самої влади. Звідси випливає й отой чар, яким притягують до себе знамениті убивці, бандити і всі інші маргінальні типи, по суті він збігається з чарівливим впливом, який справляють на нас мистецькі витвори... Причаровує лише те, що не обмінюється в площині цінностей: секс, божевільня, смерть, насильство...» [2, с. 287]. Вміщення історії Джека-потрошителя в контекст театру показує нам «інше» вікторіанство – нічні вулиці, мюзикхоли, маргінальних особистостей і порушення рамок звичної стриманості.

Основну сюжетну лінію першого роману діалогії А. Байетт «Ангели і комахи» створює закоханість і розвиток взаємин вченого-ентомолога Вільяма Адамсона й аристократки Євгенії Алабастер. Протягом більшої частини тексту акцентується «білизна», «непорочність», «цнотливість» Євгенії: «Тюль і тарлатан оточили її непорочні білі плечі і бюст... Проста нитка білосніжних перлів на білосніжній шиї вирзнялася ледь помітним мерехтінням. Її горда оголеність була недоторканною» [7, с. 6]. Адамсон порівнює її з білою лілеєю, з метеликом *Morpho Eugenia* атласно-білого забарвлення. Коли ж підкреслюються інші, чуттєві, риси зовнішності Євгенії, такі як «вологий погляд», «прозорі сині очі», «рожевий язик, який облизує пухкі вуста», то авторка інкорпорує ці елементи у текстову тканину таким чином, щоб акцентувати страх Вільяма «заплямувати», «забруднити» її своїми знаннями про тілесну природу взаємин чоловіка і жінки, які він отримав у Бразилії: «...він відчув, що його думки забруднюють її, що він занадто покритий плямами і грязюкою, щоб думати про неї...» [7, с. 31]. Кульмінація в процесі обожествляння нареченої наступає для Адамсона в день весілля: паралельно зі спогляданням «невинності» Євгенії, її мармурових плечей, «блідого, як віск, обличчя», «...його все нагальніше і похмуріше заповняв страх осквернити її, як у вірші земля забруднила сніг. Він поєднався перед богом з нею, не будучи чистим. ...вона така ніжна, така біла, незаплямована, недоторканна... Коли повільно наближався до неї, то лякався власного бридкого досвіду...» [7, с. 68]. Поворотний момент у сюжеті наступає через три роки після весілля. Адамсон без попередження заходить до її кімнати, коли всі вважають, що він поїхав верхи по околицях. Авторка, руйнуючи вікторіанські умовності, подає досить відверту сцену інцесту між братом і сестрою. Зв'язок, що тривав майже з дитинства, пофарбував білизну протагоністки у червоний колір сорому.

Роман А. Байетт просякнутий дарвіністськими ідеями, яскраво вираженими в паралелях між

людським і комашиним суспільствами. «Робочі» мурахи – це прислуга в будинку Алабастерів, «робоче» тіло колонії. Фізична праця позбавлена вікторіанської ідеалізованості, як, наприклад, у романі Т. Гарді «Гесс з роду Д'Ербервіллів», де автор у 14 розділі, в сцені жнив зображує приємну втому, налагодженість рухів, яскравий схід сонця. У неовікторіанській «Морфо Євгенії» розуміння фізичної праці наближається до потрактування цього виду діяльності американською дослідницею Е. Скеррі: «...в багатьох мовах є одне слово, яке є близьким синонімічно до слова «біль»..., і це слово «робота». ...в нашій традиції релігійного і філософського аналізу це слово постійно вміщується поряд з фізичними стражданнями...» [9, с. 169]. Прислуга в романі «Одержимість» позбавлена імені, мовчазна, в чорному одязі, бліда, згорблена. Це «тарганячий ельф», судомийка, котру Вільям зустрів на кухні о пів на шосту ранку, пізніше буде згадано її ім'я, Емі: «...маленька у чорному вбранні і очіпку, зі шваброю і двома великими відрами... Вона була майже дитиною... Він відчув слабкий неприємний запах з її роту. Дівчинка підняла відра, і м'язи на її худенькій шиї над слабкими плечима напружилися, а спина згорбилася» [7, с. 74-75]. Такою ж худою, з жилими руками є годувальниця молодшого покоління Алабастерів. «Робоче» тіло подане скупими мазками, розсипаними в тексті натяками на соціальний дарвінізм епохи.

Таким чином, в історіографічній металітературі, що центрується на добі Відродження, наперед

висуваються два канони тіла в культурі, концептуалізовані М. Бахтіним. Конструювання образів персонажів відбувається у рамках гротескного тіла, однак зі зміщенням акцентів у гендерному чи історичному планах, виділенням одягу як елементу тілесності. Романи просякнуті духом карнавальності, яка поступово трансформується на маскарадність. Автори, граючи з культурою Ренесансу, використовують основну концепцію тіла, притаманну світосприйняттю тієї доби (реалізм плоти), проте посилюють її – біль, рани, каліцтво, чи наголошують на тих її аспектах, які стали об'єктом культурного осмислення лише у пізніші епохи.

З творів вимальовується картина того, як у XVII ст. поступово набирали ваги новий канон тілесності й підвалини нової епістемі – небажання бачити природні прояви тіла, що пізніше стало основою амбівалентної вікторіанської моралі. Центральними темами ретровікторіанських романів є секс і смерть, феномени, приховані в їхніх попередниках XIX ст. і акцентовані сьогодні. Протест проти кайданів вікторіанського святенництва у текстах має агресивний і жорстокий характер, як опір маскулінізованам рамкам репресивного суспільства. Вікторіанська мораль воліла мати справу з такою жіночністю, що жорстоко обмежена законом або ж з власне біологією жінки – її репродуктивною функцією.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Бодрияр Ж. Символический обмен та смерть. – Львів: Кальварія, 2004. – 376 с.
3. Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад в художественной литературе. – Самара: Изд-во СГАКИ, 1998. – 120 с.
4. Донн Дж. Избранное. – М.: Моск. рабочий, 1994. – 147 с.
5. Киященко Л.П. О границах телесности человека // Телесность человека: междисциплинарные исследования. – М.: Философское общество СССР, 1991. – С. 7-12.
6. Ackroyd P. Dan Leno and the Limehouse Golem. – L.: Minerva, 1995. – 282 p.
7. Byatt A.S. Morpho Eugenia// Angels & Insects. – L.: Vintage, 1995. – P. 1-160.
8. Estes C.P. Women who run with the wolves. – N.-Y.: Ballantine Books, 1992. – 520 p.
9. Scarry E. The Body In Pain: The Making and Unmaking Of the World. – N.-Y.: Oxford University Press, 1985. – 385 p.
10. Tremain R. Restoration: a Novel of 17-th Century England. – N.-Y. etc.: Penguin books, 1991. – 371 p.
11. Winterson J. Sexing the Cherry. – L.: Vintage, 2001. – 144 p.