

ЖИВЕ ТІЛО, МЕРТВЕ ТІЛО І НАПІВЖИВЕ: КУЛЬТУРНЕ ЗАМІЩЕННЯ І КОНСТРУЮВАННЯ ГЕНДЕРУ

У статті визначаються базові принципи трешу як оригінального і специфічного акту культурного виробництва, пов'язаного, зокрема, з виробництвом чуттєвого і репродукцією кліше. Естетична надлишковість трешу дозволяє проілюструвати конструювання гендеру щодо жарових конвенцій – позаяк маємо в обох випадках процедури перформативні. Стаття завдяки трешу стає можливим уявити. Виробництво гендеру в треші ґрунтується на ноа щодо педофільії і канібалізму, робота з останніми табу цивілізації сягає заборони на «однаковість» у культурі чоловічого і жіночого: отож, вона безпосередньо пов'язана із біологічним існуванням тіла. Сексуалізоване тіло в треші не є дискурсивною рамкою для обговорення якихось інших тем. Простежуємо фукіанську думку про дисциплінарні практики тіла, які стають місцем творення відповідних дискурсів, але доведено до «необхідного» щодо жанру гротеску. Здебільшого це утопічні проекти, що дозволяють уявити ідентичність, з якої можна вилучити гендерну складову. На матеріалі романів Михайлини Омели, Люби Клименко, Ярослава Мельника і трьох відповідних різновидів трешу – «готика», «порно», «слешер».

Ключові слова: гендер; тіло; українська література; кітч; треш; культурне виробництво; табу; ноа.

Треш має свої виразні комплексні ознаки. Тут наголошена невідповідність Великому Наративу, декларована відмова від гегемонії технічного прийому, спрощення мови, показове естетичне зниження, технічна безпорадність, що маркується як нарочитість і наїв, домагання «культового тексту» тощо. Якщо рефлексувати цей перелік, стає більш-менш очевидним, що треш виконує за нас соціальну і культурну роботу, яку б ми самі мусили робити та не робимо. Він *обґрунтовує амбівалентність нашого ставлення до нарочитої пошлості і фіксує насолоду, з цим пов'язану*. У такому контексті треш набуває відчутної аналогії з процесами і процедурами ігрової редукції домінуючого стилю; наближається отож до кітчу. Але треш як *оригінальний* акт культурного виробництва (або й культурної політики) не є спрощенням як таким, а ще й, либонь, заміщенням. Наразі важливо означити один із супровідних ефектів такого типу культурного заміщення: треш сягає незрівнянних успіхів у безпосередньому *виробництві чуттєвого*.

Очевидно, що реципієнт мусить добре знатися на конвенціях, які треш підриває, – інакше ані шок-ефект, ані ефект спокуси «працювати» не буде. Мені імпонує визначення трешу, якого притримується кінокритика: він є протоколом читання, котрий всотує те, що відкидає легітимна культура й у такий спосіб оприявнює ці проігноровані структури [9]. Власне йдеться про *уміння передавати кліше*, не зводячи їх до повторної рефлексії чи виробництва метамови.

Естетика і прагматика трешу не протистоїть отож естетичі й прагматичі «легітимних» стратів художньої літератури, хоч автори/споживачі його і посідають слабші позиції щодо розподілу символічного і культурного капіталу. Ця естетика/прагматика по відношенню до «старших» є лише *надлишковою*. Варто зараз нагадати визначення Фредерика Джеймсона щодо жанру як суспільного договору між автором і реципієнтом [14, с. 160]. У який же спосіб певні теми і техніки (отож репрезентації) закріплюються за «сміттевим» протоколом читання? Щодо трешу, важливо наголосити не очевидні конвенції, які виникають у результаті такого типу «суспільних домовленостей», а сам момент «переговорів». У першому випадку значущим є отримати інформацію, у другому – напрацювати її.

Конструювання гендеру в треші (припушу, спираючись на попередній аналіз відповідного корпусу) ґрунтується передусім на роботі з двома так званими останніми табу цивілізації – педофільії і канібалізму. Точніше – на знятті цих табу, ще точніше – на *ноа* щодо них. Поняттям «ноа» прислуговувався, до прикладу, Франц Штайнер, коли виникала потреба описати не порушення заборони, тобто, таке собі антитабу, небезпечну соціально поведінку, а щось поза дихотомією табу-антитабу. Ноа необхідне, аби означити ситуації, коли думка про заборону, про табу просто нерелевантна, не має підстав символічних (соціальні має!) [16, с. 36–38]. За позірним відкиданням мораль-

ної логіки у ноа щодо педофілії і канібалізму в треші оприявнюється бажання категоризувати Іншого, класифікувати його – і при цьому твориться ілюзія спокуси.

Пропоную розглянути три приклади відповідних культурних трешових технік («готика», «порно», «шлер») з сучасної української прози.

«Мертва кров» (2003) Михайлини Омели, декларована авторським підзаголовком як готичний роман, – історія вагітної вампірки-самогубці. Час і місце дії – Петербург початку ХХ ст., дієві особи – «срібна доба» російської поезії. Генеральська дочка Єлизавета втрачає цноту з тасмничим поетом Венчеславом, вагітніє і через бурхливу реакцію на те батька-генерала накладає на себе руки. Прокидається дівчина в морзі, коли її (мертву) гвалтує особистий патологоанатом імператорської родини. Він є її першою жертвою. Єлизавета харчується систематично і системно: професорками-лесбійками, покоївками-маніячками, пасторами-перелюбниками, гусарами-геями, кебменами-садистами, нищими нишпорками, жорстокими злодіями, поетками-кокаїнщицями та ін.

Паралельна лінія «Мертвої крові» – маг-вампір Венчеслав. Він уже володів тасмничим знанням на момент, коли вирішив не помирати до кінця, підстрелений на дуелі. Венчеслав – серійний шлюбний аферист: спокусив дочку учителя, заворожив багату спадкоємицю, а потім – свою пасербицю. Під час чергового вінчання він гине від хреста: вампірів може убити тільки істинне церковне обладнання – старого обряду.

Вампіри Омели – це очевидніше щодо чоловічих персонажів, а не жіночих – є створіннями не постстокерівськими, вони відтворюють трохи старшу за «Дракулу» традицію – лорда Рутвена («Вампір», Д. У. Полідорі, 1819). Рутвен наділений свого типу чарівністю, привабливістю, він жахає і спокушає; не має потворної іпостасі, як Дракула; його нічний спосіб життя – одна з примх, а не потреба. Перетворення на вампіра не вимагає укусу, обміну рідинами чи навіть взаємодії з іншим вампіром, воно є результатом містичного знання і волі помираючого – у цьому Михайлина Омела теж наслідує традицію Полідорі. Однак (ризикну припустити) будь-яка «вампірська традиція» [див.: 15; 7] у випадку «Мертвої крові» є чимсь на кшталт пережитків когерентного наративу, яких важко позбутися.

Полісмени, які розслідують злочини Єлизавети, збирають і аналізують біологічний матеріал: виблювану вампіркою кров (вона ще й булемічка), залишену на підлозі моргу сперму лікаря-некрофіла, відбитки пальців на срібному ножі, яким розрізали горлянку професорці. Художній час роману: 1900-і роки. Медично-судові експертизи: групи крові – 1910-і роки; сперми – 1984-й, дактилоскопія в Росії – 1912-й. Ці курйозні анахронізми є натомість цікавим свідченням. У треші будь-який спосіб є підходящим, щоб зафіксувати перехід від ідентичності як функції соціалізованої особистості до *ідентичності як набору біологічних показників*. Подібні «відбитки» тіла тут так само надлишкові: мертве тіло не має біологічних показників, та й самі вони ще не існують (як ДНК, скажімо). Але твориться принагідно парадокс. Мене як індивіда

визначає щось, про що я не маю жодного раціонального уявлення і до виробництва чого не маю безпосереднього стосунку. З відбитками пальців себе ототожнити вкрай важко, але уникнути цього ототожнення неможливо (навіть не-винайдення генетичної дактилоскопії – тут не перепона). Власне кажучи, перед нами не тільки дисциплінарні тіла, а й механізми конструювання гендерної ідентичності, де людське тіло є місцем, у якому реалізуються певні владні приписи.

Відтак: якщо *ідентичність визначається набором біологічних показників тіла, що не надається до контролю людини*, то мусить змінитися саме уявлення про контроль, отожд – і уявлення про етику в цілому. В цьому світлі «Мертвої крові» цілком послідовний. Вампірка-месниця (хоча б ще й несвідома) перетворює акт харчування на протидію [див.: 13] численним соціальним хворобам *fin de siècle*. Варто лише відзначити окремо одну з жертв «Мертвої крові»: чернець-гей-п'яниця-гвалтівник-наркоман. Це перетворює серію убивств «Мертвої крові» на *акт жертвоприношення з відповідним сакральним змістом*: колектив перетравлює чийось злу волю, яка спричинила смерть члену колективу. (Апеляція до поетів Срібної доби наводить на думку про обігрування архетипу Прекрасної Дами з перевагою, яка віддається тут топосу Ліліт; але то певно що не авторська інтенція).

Сперма і кров, які об'єктивують людське тіло, у Михайлини Омели поруч ще й тому, що мертве жіноче тіло і сексуально збуджене чоловіче тіло в її романі – тотожні явища, позаяк обидва – гротескні тіла, обмежені й несамодостатні у своїх функціях (потребують щонайменш плоти Іншого): «Прекрасне обличчя, витончені форми, біла оксамитова шкіра, яка ніби випромінювала сяйво. Він вдивлявся в обличчя дівчини, пестив її тіло пожадливими руками і намагався запам'ятати цю вроду на все життя, адже завтра красуні вже не буде у моргу. І раптом Лозинський відчув, що незнайомка відповідає на його пестоці. Її тіло почало рухатися йому назустріч, руки охопили його шию, і вона застогнала» [8, с. 6]. Сцена злягання показово відбувається в моргу, після оргазму обидва тіла – так само показово мертві (різного ступеню постмортальної активності). Морг тут, точніше: анатомічний театр, з якого історично почалося вивчення і «розповсюдження» людського тіла, маркує таке гротескне (напів)мертве людське тіло як *модель тіла взагалі*. Чому напів-? Бо за логікою мертве – це та характеристика, яка мусить виключати всі інші концепти сприйняття. Як-от гендерну приналежність. Але логіка заміщення інакша, отожд, іншою логікою (логікою доповнення, індукції) прислужуються і треші про живих мерців.

Михайлина Омела – літературна містифікація. У передньому слові до роману Світлана Короненко, журналістка, поетка «середньої ланки» 80-х, повідомляє: знайшла на горіщі занедбаного будинку старі зшитки, вичитала з них моторошну історію про опирів і нині вирішила її оприлюднити. Хід типовий для «жанру»: уже тут мають означитися рецептивні ґратки романів жаху – розповідач є безпосереднім свідком надприродних подій, що при цьому підтверджує правдоподібність того, що відбувалося, але сам розпові-

дач залишається оповідачем недостовірним і потребує посередництва «редактора». У передмові Короненко зазначає, що ім'я автора «Мертвої крові» в рукописі має два різновиди – Майкл і Михайлина; якої статі автор нотаток відтак не ясно. Надлишковий жест – містифікувати літературну гру ще й як гендерну. Нав'язлива установка пострадянської поп-культури: все, що може бути прочитане з позиції дихотомії статей, мусить бути прочитаним у такий спосіб.

Люба Клименко – вона написала, зокрема, і «Пор'ядну львівську пані» (2005) – теж літературна містифікація, творцем якої є так само авторка передмови до роману. В цьому випадку – популярна на початку 2000-х жінка-прозаїк Марина Гримич. Гримич у передмові, посилаючись на свій досвід авторитетного етнографа, визначає засади українського «соломіського» роману: апофатично – не порнографічний, не злий, не вульгарний; контекстуально – ритуалізований, евфемістичний, іронічний [5, с. 5–8]. Відповідно до цієї декларації «Львівська пані» Люби Клименко реалізує навіть не формули, тиражовані апріорі, а ті кліше, які Симон Дюрігн означував як *глобально популярне*.

У Львові живе бібліотекарка-архіваріус Пенелопа – їй десь під тридцять, має двох дітей і сексуально недієздатного чоловіка-бандуриста. За порадою лікаря (лікувалася від мігрені) вона заводить роман зі столичним істориком Одисеєм. Спочатку споглядає, як той займається сексом з її колегою, потім має з ним безпосередні контакти: відповідно до градацій софт-порно – петінг, оральний секс, вагінальний секс, анальний секс, лесбійська сцена і чоловік-споглядач, груповий секс». Двічі вона намагається порвати стосунки з Одисеєм. Уперше, коли постає питання про можливу вагітність, – дітей цей сценарій, зрозуміло, не передбачає. Вдруге, коли Пенелопа дізнається, що коханець покинув свою дружину і готовий до моногамних відносин із нею. Це, очевидно, чужорідні елементи для порно, реакція на них героїні «випереджає» шок/афект читацької рецепції від порушення конвенції.

Наприкінці роману бібліотекарка подорожує разом із коханцем, дітьми, чоловіком, якого передала у користування своїй подружці-партнерці – не нуклеарна, але родина. У цей момент з'являється лікар із зав'язки і констатує: його рецепт був виконаний і подіяв правильно. Ще одна спроба долучити «родинний сценарій» до сюжету про «виховання» сексуально активної жінки у такий спосіб закривається самою авторкою. Перетворення «пор'ядної львівської пані» на «пор'ядну львівську курву» [5, с. 81] благополучно завершено – художня доцільність (ідеться про критерій фікційності) роману підважена гармонізованими зачином і епілогом.

Еротизоване жіноче тіло, яке проходить всі етапи само-відкриття: «Ти – коханка від Бога. В тобі це закладено на генетичному рівні» [5, с. 65], зрештою, є в романі чимсь на кшталт акту автореференції. Еротична фантазія є легітимним способом висловлювання для жінки: в екстатичних практиках жінки говорять – свідчать, а не каються. Натомість конвенції порно в романі Люби Клименко стають чимсь типу елементів поп-арту: сексуальні сцени «Львівської

пані» змінюють масштаб і матеріал топосів порно, оголошуючи у такий спосіб технічний метод. А метод і топос тут наразі один – сексуально збуджене голе жіноче тіло. Сексуалізоване ж тіло в треші не є «риторикою» – дискурсивною рамкою для обговорення якихось інших тем; це насправді тіло як воно є.

Гламур – культура поверхових вражень повсякденного досвіду – постає об'єктом пародії у Люби Клименко на рівні з порно; але в обох випадках мусимо говорити і про пародичність, тобто принципи репрезентації жіночого у гламурі, у порно і м'якій еротичності «Львівської пані» ідентичні. У всіх випадках ідеться про потяг, який не можна задовольнити і який завжди чинить супротив реальності бажання; він своєрідно «провисає» між об'єктом і суб'єктом [12, с. 9–10]. Результатом «контакту» з гламуром у сучасному еротичному романі стає трансформація тіла на образ тіла, в котрому розбіжність образу тіла і власне тіла нівелюється за рахунок «прямого говоріння» жінки.

Найперший пункт, у якому тут взаємодіють установки софт-порно і гламуру на рівні пародії: сексуальна активність привілейованих (насамперед: проміскуїтет, потім: ексгібіціонізм). Усі герої Люби Клименко – свідомі галичани (так, як їх бачить провінціалка Люба Клименко), рафіновані інтелектуали (так, як їх оцінює науковка Марина Гримич). Злягання на актової книжці Львова XVI ст. і під пам'ятником Івана Франка (бо «Франко – мій улюблений поет» [5, с. 42]) через зворотню логіку оформлюють цю групу людей як соціально привілейованих (не активні, бо привілейовані, а привілейовані, бо активні). Сексі-бібліотекарка – це очевидне запозичення з порно, а от сексі-бандурист і сексі-аматор поезії Франка – уже ігрові моменти, що скеровують на сприйняття роману як пародійного (очевидно, що пародія – один зі способів долучитися до мейнстріму).

Конвенція масової культури, яка порушується романами Люби Клименко, – моралізм. Дидактична мета популярного роману (а саме: надати читачу сценарії адекватної соціалізації) реалізується зазвичай у комплекті заохочувальної насолоди – самолюбіванням, що супроводжує слідування моральній логіці. Руйнація родини у «Львівській пані» кореспондує з – також типовим для порнографічної прози – сюжетом розбещення незайманця (табу на педофілію читається достатньо чітко, якщо звернути увагу на страхи героїні щодо народження дитини від коханця). Цнота Пенелопа, – наголошує передмова, – це цнота старої діви. Але в романі є і буквальний цнотливець, чийм «неприродним» станом послідовно опікуються дві героїні роману; це юний горянин Місьо. Пенелопа і Кася проводять Місьо через уже знайомі етапи: спостерігач – учасник – ініціатор. На останній фазі еротичні стосунки з ним перериваються: сексуальна активність статево незрілого персонажа – єдина колізія в романі, яка оцінюється з позиції моралі, вона маркується як любовна зрада.

Перегляду в романі Люби Клименко підлягає насамперед *тіло як місце*, де відбуваються соціокультурні за своєю природою процеси конструювання гендеру і сексуальності. Теорія перформативності статі (Джудіт Батлер) тут, ясно, є вихідною гіпотезою, за-

лишаючись між тим метафорою культурного виробництва. Сексуальність/статевість тут – це *уявлення про по-дієве тіло плюс щось, що нам намагаються в цей час продати під маркою «маскулінність» і «фемінність»*. Маємо визначене поле діяльності насамперед популярної літератури, де ці процеси і наявні, і вкрай динамічні, позаяк «природність» сексуальності та «природність» гендеру тут не критикуються априорі. Комерціалізація гендеру – тема, якої в такому розкладі не уникнути. (Перший роман Люби Клименко був популярним настільки, щоб ця містифікація тривала ще кілька років).

Гібридні, зокрема, з погляду прагматики жанру, априорі суперечливі конструкції: філологічний роман про вампірів та іронічний порнографічний роман. Формульна «нечистота» цих романів вказує на те, що вони на культовість не претендують – навіть за розрядом «антиканону». Третій випадок, про який мені йдеться в розмові про український треш, – це заявка на культовий текст. Те, що для Люби Клименко – конкурентна гра на полі культурного виробництва, для Ярослава Мельника – боротьба за канон. Та все ще йдеться про треш: щодо нього культова цінність і повноцінна художня цінність – це суто і виключно опозиції.

Художній час роману Ярослава Мельника «Маша, або Постфашизм» (2016) – 3896 рік. Місце дії – планетарний Рейх. Нова система зветься постгуманізмом, свідомі та морально розвинені люди не чинять злочинів один проти одного – в цій системі просто відсутні каральні та судові інституції. Економіка країни тримається на сторах. Це людиноподібні тварини. За кілька століть селекції колишніх в'язнів нацистських концтаборів перетворили на рентабельну худобу, позбавлену одягу, уявлень про особисту гігієну і мови – за Мельником, це є безсумнівними атрибутами людини. «Людиноподібна тварина – це ще не людина. Визначення «людина» найменше базується на тілесній підставі. Людина – це насамперед громадянин Рейха, розумна культурна істота, котра має власність, у котрої є професія, сім'я. Людина – це те, що має статус людини» [6, с. 15]. Стори працюють на людей, а коли термін їхньої працездатності спливає, їх забивають і з'їдають – інституціалізовано у м'ясокомбінатах і кустарно на фермах і ранчо.

Маша – сторка, її власник – фермер-журналіст Діма. Перше ніж орієнтуватися на культурні шоки, що супроводжують акти зоофілії (бо Машу має за сексуальну партнерку не лише новатор Діма, а й його ретроград-син), згадаймо те незручне відчуття, яке виникає у нас, коли ми читаємо про середньовічні суди над тваринами. І звернемо увагу на зображення тварин у ранньому християнстві, коли автори, що відійшли від політеїзму, саме в худобі побачили вдалу ілюстрацію для боротьби людської душі проти грішних думок. Цей імпліцитно означений у романі контекст маркує *фізичне кохання до представниці іншого біологічного виду не як переступ, а саме як спротив*. Юна самиця стане людиною (почасти), але це ставання-людиною в процесі сексуальних стосунків з (іншою) людиною – тут щось типу висновку перед аргументацією. З живим тілом у романі Мельника обходяться так, наче

воно вже мертво, натомість голизна мертвого розчленованого тіла *сприймається виключно як подія, а не стан*.

Нагадаю відому цитату з Жана Бодрійяра: «Розмови про смерть викликають сміх – вимушений і непристойний. Розмова про секс не викликає навіть такої реакції: секс легальний, смерть порнографічна» [2, с. 321]. Це лише на позір парадокс. Тенденціям еротизації смерті в «слешері» відповідає сексуальне насилля у «порно». І пошлюся на влучні на часі спостереження Джорджо Агамбена про те, як фокусується камера на обличчі порно-акторки. Завдяки такому експресивному експонуванню оголеною стає та частина тіла, яку зазвичай нічим і не прикривають, – еротика відтак пронизує галузі їй не підвладні. Саме людське обличчя стає місцем нових форм еротизму [1, с. 136–138].

Постгуманізм (це синонім постфашизму), про який автору «Маші» йдеться, язичницький за своєю природою. Тут все має два прояви – чисте і нечисте; перше ми звикли оцінювати як величне, друге – як прокляте, але тут однозначних оцінок немає. Однаково сакралізованими є обидва елементи. Ковбаса з грудей молодих сторок, яку їсть Маша, і Діма, який публічно мочиться перед коханою і тільки так вона його відрізняє від інших оголених людських і людиноподібних тіл – явища одного порядку. Чисте поруч із нечистим не може зберегти рівновагу, але й нейтральними є речі тільки поза цією дихотомією: голод, скажімо, або сексуальний потяг. До речі, в одній із розвідок «Голосу Рейха» (газета, в якій співпрацює головний герой) згадують, що наприкінці 2090-х соціокультурні практики, за котрими могли б розрізнити людину і не-людину, свій сакральний статус втратили: «Поширеним («модним») вже було злягання при свідках (не кажучи вже про ходіння голим), сім'я, фактично, зникла, смерть перестала бути таємницею, і розвагою стало спостерігати – спочатку на екрані, а потім у спеціальних палатах – за останніми конвульсіями вмираючого» [6, с. 25]. Не-людині системно приписують якості, котрі звично атрибутують як суто людські – такий підхід вимагає афектованого читання. Щодо «Маші», йдеться про конвенційні рамки зображення не піднесеного, а *допустимого потворного* [Див.: 11].

На цих же умовах реалізуються й еротичні стосунки зі сторкою. Єдина доступна Дімі насолода пов'язана з відчуттям обов'язку (громадських обов'язків у новому Рейху не існує, тільки подружні – Діма у шлюбі нещасливий натомість). У Маші його приваблює покірність, відданість і осяйне кохання, котре не потребує доказів і підстав (фіксуємо відчутну мізогінічну риторіку). До прикладу, сторку щойно згвалтував молодий господар, а старий відшмагав за це до крові. Вона дивиться на нього повними ніжністю очима: «Мій голос, моє почуття були їй, напевно, дорожчі, ніж її самолюбство і фізичний біль. У сторів, звичайно, вона не могла навчитися нічого подібного. Але тоді виходить, що в неї людська – жіноча – душа. Тоді виходить, що вона не тварина? <...> Я був її розумом і її волею» [6, с. 66, 192]. У фіналі роману Герої потрапляють до табору, де вільно співіснують

люди і стори, які поступово вчаться говорити. І для Діми це нестерпно. Гола Маша, котра, знімаючи людський одяг, поступово перетворюється на тіло як «дисциплінарну поверхню», палко і мовчки (тут: добровільне мовчання підпорядкованого) віддається колишньому господарю; баланс відновлений.

Сексуальний потяг і харчовий голод, скеровані на Машу, – суто фізіологічні процедури, котрі поступово обростають значущими соціальними почуттями. Перед нами акт жертвоприношення, який має відбутися, щоб залишалися однаково сакралізованими чисті й нечисті сфери життя та, певно, щоб вони не змішувалися. Звернуся до міркувань фахівця з порно-стадіс: «Елементи порно <...> в літературі, безумовно, містять критичний потенціал, оскільки самим своїм фактом викривають зв'язок витісненого насилля і скомпрометованої сексуальності, водночас постаючи метафорою першого і алегорією другого» [10, с. 150]. Відчуття страху, пов'язані з сексом і смертю, при руйнації кордонів тіла замінюються насолодою, провинна поступається чистим знакам винуватості; самі смерть і секс, оголюючись, перестають існувати як *знаки*.

Говоримо у випадку трешу, певно, про актуалізацію фукіанського спостереження про дисциплінарні практики тіла, які стають місцем творення відповідних дискурсів. Натомість думка ця в процесах культурного заміщення доведена до «необхідного» (доцільного щодо рецепції) гротеску. Здебільшого треш презентує утопічні проекти, які дозволяють уявити ідентичність, з якої можна вилучити гендерну складову: янголи і демони статі не ймуть, мертве тіло не гендеризується. Прикметно, що в таких процедурах є можливим *стать уявити*. «Уявлена» у такий спосіб *стать* стосується *наочної розбіжності*, позаяк при ноа

завжди йдеться про репрезентації *тіла аномального* (еротизованого, модифікованого, хворого, напівмертвого тощо), відповідно до якого напрацьовуються певні конвенції в зображенні *тіла нормального*. Актуалізуються конвенції, у тому числі й щодо меж художньої умовності, отожд, проявляються і строгі «форми» жанрової прози.

Олена Гапова міркує про домінуючі цивілізаційні конструкції традиційної культури: «Суспільство настільки вороже до гомосексуальності саме тому, що в основі всієї культури, всієї соціальної ієрархії лежить табу на однаковість чоловіка і жінки, яке пригнічує в них обох будь-яку природну подібність» [3, с. 378]. Я хочу звернути в цій репліці увагу не на гомофобію, а акцентувати «табу на однаковість». Ноа, на роботі якого ґрунтуються процедури культурного заміщення, скероване якраз на цю конвенційну «заборону однаковості». Чому треш є винятковим матеріалом для критичного читання, коли мова заходить про перформативне відтворення гендеру/статі? Саме завдяки своїм недооціненим (буквально) потенціям: ретрансляції кліше і виробництву чуттєвого. Естетична надлишковість трешу зрештою скеровує розмову про конструювання гендеру до системи цінностей, до котрої воно первісно і належить (на правах висловлювання про *стать* за Д. Батлер і Р. Брайдотті, ціннісного відгуку за Д. фон Гільдебрантом, дискурсу за М. Фуко, слідом за Ж. Дерріда тощо). А саме: перформативна *стать* – суто похідна ідеалу, автономного щодо реальності [див.: 4], реальності тут: художньої не меншим ступенем, ніж поза-художньої реальності чи реальності як системи досвідів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агамбен Д. Нагота / Джорджо Агамбен. – М. : Грюндриссе, 2014. – 204 с.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Гапова Е. Гендерная проблематика в антропологии : [учебное пособие] / Елена Гапова // Введение в гендерные исследования. Часть 2 / Под ред. И. Жеребкиной. – Х. ; СПб. : ХІЦГІ ; Алетея, 2001. – С. 370–390.
4. Дюркгейм Э. Ценностные и «реальные» суждения / Эмиль Дюркгейм // Социологические исследования. – 1991. – № 2. – С. 106–114.
5. Клименко Люба. Пор'ядна львівська пані / Люба Клименко. – К. : Дуліби, 2005. – 124 с.
6. Мельник Я. Маша, або Постфашизм / Ярослав Мельник. – Л. : Видавництво Старого Лева, 2016. – 288 с.
7. Монд О. Л. Трансформация архетипа вампира в массовой культуре / О. Л. Монд // Сборники конференций НИЦ «Социосфера». – 2011. – № 9. – С. 228–242.
8. Омела Михайлина. Мертва кров / Михайлина Омела. – К. : Ярославів вал, 2003. – 222 с.
9. Хиллс М. По ту сторону паракинематографа: «Пятница, 13-е» как Иное трэша и легитимной кинокультуры / М. Хиллс // Логос. – 2014. – № 5. – С. 27–50.
10. Чубаров И. Порно как искусство насилия / Игорь Чубаров // Логос. – 2012. – № 6. – С. 141–156.
11. Bronfen E. Nur uber ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Asthetik / E. Bronfen. – Munchen : Konigshausen-Neumann, 2004. – 647 s.
12. Brown J. Glamour in six dimensions: modernism and the radiance of form / J. Brown. – N. Y., Ithaca : Cornell University Press, 2009. – 216 p.
13. Creed V. The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis / B. Creed. – London : Routledge, 1993. – 192 p.
14. Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act / F. Jameson. – N. Y., Ithaca : Cornell University Press, 1981. – 305 p.
15. McNally R.T., Florescu R. In Search of Dracula. The history of Dracula and Vampires / R. T. McNally, R. Florescu. – New York : Graphic Society, 1972. – 223 p.
16. Steiner F. Taboo / F. Steiner. – London : Cohen & West, 1956. – 154 p.

**ЖИВОЕ ТЕЛО, МЕРТВОЕ ТЕЛО И ПОЛУЖИВОЕ:
КУЛЬТУРНОЕ ЗАМЕЩЕНИЕ И КОНСТРУИРОВАНИЕ ГЕНДЕРА**

В статье определяются базовые принципы трэша как оригинального и специфического акта культурного производства, связанного, в частности, с производством чувственного и репродукцией клише. Эстетическая избыточность трэша позволяет проиллюстрировать конструирование гендера относительно жаровых конвенций – поскольку имеем в обоих случаях процедуры перформативные. Пол благодаря трэшу становится возможным вообразить. Производство гендера в трэше базируется на ноа касательно педофилии и каннибализма, работа с последними табу цивилизации достигает запрета на «одинаковость» в культуре мужского и женского: таким образом, она непосредственно связана с биологическим существованием тела. Сексуализированное тело в трэше не является дискурсивной рамкой для обсуждения каких-либо других тем. Прослеживаем фукианскую мысль о дисциплинарных практиках тела, которые становятся местом создания соответствующих дискурсов, но доведенную до «необходимого» для жанра гротеска. Преимущественно это утопические проекты, которые позволяют вообразить идентичность, из которой можно изъять гендерную составляющую. На материале романов Михайлины Омелы, Любы Клименко, Ярослава Мельника и трёх соответствующих разновидностей трэша – «готика», «порно», «слэшер».

Ключевые слова: гендер; тело; украинская литература; китч; трэш; культурное производство; табу; ноа.

G. Uliura,

*Senior researcher of T. Shevchenko Institute of Literature of the
National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine.*

**ALIVE BODY, DEAD BODY AND HALF-ALIVE BODY:
CULTURAL SUBSTITUTION AND CONSTRUCTION OF GENDER**

Trash has an indicative complex of features: accentuated incompliance with the Great Narrative, declared refusal from the hegemony of technical device, simplification of language, demonstrative aesthetic downplay, technical helplessness, which is labeled as deliberateness and «naïve writing», claims for «iconic text» etc. If one reflects upon this list, it becomes more or less obvious, that trash does for us our own social and cultural work, which we should be doing but aren't. It substantiates the ambivalence of our attitude towards ostentatious vulgarity and captures the pleasure that is linked to it. Trash, as an original act of culture production (even of culture policy) is not a simplification per se, but also a substitution. It is important to define one of the accompanying effects of this type of cultural substitution: trash achieves incompatible success in direct production of sensual. The construction of gender in trash is based, first of all, on the work with two so-called last taboos of the civilization – pedophilia and cannibalism. What seems at the first glance as throwing away of moral logic in noa, in regard to pedophilia and cannibalism, in trash visualises the desire to categorize the Other, classify it – and at that is created the illusion of seduction. In case of trash, we speak of the actualization of Foucault's observation on the disciplinary practices of the body, which becomes the place for creating corresponding discourses. This thought in the processes of cultural substitution is driven to the «necessary» (appropriate for the perception) grotesque. Mostly, trash presents utopian projects, which allow imagining identity from which the gender component can be extracted. Remarkably, that in such procedures it is possible to imagine sex. The «I imagined» sex relates to the obvious differences, as in noa it is always about the representation of abnormal body (eroticized, modified, sick, half-dead, etc.), according to which are elaborated the certain conventions in the description of normal body. Conventions are actualized also in regard to the borders of fictionconditionality, thus become visible also the strict «formulae» of genre prose.

Key words: gender; body; Ukrainian literature; kitsch; trash; cultural production; taboo; noa.