

УДК 821

## ТРАНСГЕНДЕРНІСТЬ ЯК МИСТЕЦТВО В РОМАНІ Д. ЕБЕРСГОФФА «ДІВЧИНА З ДАНІЇ»

Ганна Сергіївна Рикова

orcid.id 0000-0002-7951-5984

rykov@bigmir.net

кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії та історії світової літератури імені  
проф. В.І.Фесенко

Київський національний лінгвістичний університет

**Анотація.** Статтю присвячено аналізу полівекторної природи трансгендерності крізь призму інтермедіальності на матеріалі роману Д. Еберсгоффа «Дівчина з Данії». Робиться спроба ретельного розгляду специфіки функціонування та взаємодії різноманітних соматичних кодів замовчування / оприлюднення гендерної ідентичності (голос, одяг, портрет, техніки авангардного мистецтва, простір тощо) з опертям на теорію перформативності та прекарності гендеру Дж. Батлер. В результаті дослідження виявлено, яким чином відбувається зміна гендерної та соціальної ролей головного персонажа роману Е. Вегенера, разом з переозначенням його гендерної ідентичності. Крім того, окреслено функції художнього світогляду та мистецьких стратегій Європи 1929 – 1931 рр. в процесі трансгендерної трансформації.

**Ключові слова:** трансгендерність, інтермедіальність, гендерна ідентичність, живописний портрет, перформативність гендеру, прекарність гендеру, Девід Еберсгофф.

Сучасний світ невпинно трансформується й все нахабніше випробовує людину на міць. Контури гендеру, статі та ідентичності втрачають свою чіткість й очевидність, набувши все більшої гнучкості, хиткості та розпорошеності. Так на початку ХХ століття, 1931 року, світова спільнота дізнається історію данського митця Ейнара Магнуса Андреаса Вегенера, що став першою в світі людиною-трансгендером і пройшов низку операцій по зміні статі, перетворившись на жінку. В результаті проведених операцій, Ейнар отримує офіційний дозвіл на розлучення й право взяти собі нове ім'я – Лілі Ельбе. Пізніше цього ж року Лілі видає автобіографічні історії про життя й навіть встигає написати власний некролог, адже наприкінці року помирає внаслідок післяопераційної інфекції й зупинки серця.

2000 року американський письменник Девід Еберсгофф бере за основу це перетворення Е. Вегенера для свого дебютного роману «Дівчина з Данії» («The Danish Girl»), звернувшись до щоденників й листів Лілі Ельби. Д. Еберсгофф підкреслює, що пише свій роман заради дослідження «інтимної атмосфери, що характеризувала незвичайний шлюб» Ейнара та його дружини Герди [2, с. 391]. Хоча, як зазначає автор, сама історія з викладеними деталями місця, часу, мови та побу-

ту, – лише плід авторської уяви. Метою цієї розвідки є аналітичне потрактування полівекторної природи трансгендерності з огляду на різні її прояви, пов'язані насамперед з інтермедіальним виміром, цариною мистецтва. Вслід за теорією перформативності та прекарності гендеру Дж. Батлер [1] спробуємо глибше дослідити особливості функціонування, ре-конфігурації та взаємодії кодів замовчування / оприлюднення гендерної ідентичності (за Г. Урбахом [4]), разом зі змінами у так званому трансгендерному ланцюзі, тобто процесі соматичного, й що є більш вагомим ідентифікаційного перетворення Ейнара у Лілі. Звернемо увагу на те, яким чином зображено поступове зникнення Ейнара як чоловіка і митця та появу / отілеснення Лілі як жінки та об'єкта мистецтва, а також Герди Вегенер – портретиста із упізнаваним художнім стилем, відомим у Європі початку ХХ століття; те, яку роль відіграє в цьому процесі трансгендерної трансформації художній світогляд Ейнара, а також мистецькі стратегії тогочасної Європи (1929 - 1931 рр.). І, звісно, в який спосіб мистецтво стає тим медіатором, що уможливорює творення нової ідентичності, нового тіла задовго до хірургічних втручань.

Одна з ключових для нашого дослідження категорій гендерної трансгресії в першу чергу фокусу-

ється на тому процесі переходу, ба навіть виходу за межі гендерної ідентичності, активно розпочато на початку ХХ століття. Каталізатором цього процесу звісно стали історичні та соціо- / геополітичні зрушення, насамперед стрімкий технічний та науковий прогрес разом з подіями Першої світової війни. Все це вивело ідентифікаційну кризу на якісно новий щабель, актуалізувавши більше питань, аніж відповідей. Внаслідок цих та інших процесів загострюється ще одна виняткова за своєю суттю й значенням проблема – розмежування категорій «гендерної ролі» та «гендерної ідентичності» [3, с. 111], шляхи вирішення якої спробуємо окреслити на матеріалі роману Д.Еберсгоффа «Дівчина з Данії».

Трансгендерне тіло як тіло інтермедіальне. Історія перетворення починається з прохання дружини Ейнара Вегенера Грети позувати в образі жінки для завершення портрету Анни Фонсмарк, мецо-сопрано Данської королівської опери. Для остаточного перевтілення Грета просить Ейнара приміряти сукню Анни й надягнути панчохи та черевики, що стають знаковими атрибутами майбутньої гендерної ролі Ейнара. Різноманітне «вбрання людини відображає репертуар способів її самопрезентації» й тому є важливим, що гендерна трансгресія Ейнара Вегенера починається з сукні й надалі підживлюється певними елементами гардеробу (на кшталт суконь, намист, капелюшків, черевиків, хустин тощо) [4, с. 56]. Власне дотик до сукні стає визначальним, важелем, що виштовхує назовні його приховані бажання. Образ сукні живе власним життям як тактильний каталізатор жіночності, що отілеснює гендерну флюїдність Ейнара: сукня як жінка, що спокушає чоловіка відчути жінку, й, зрештою, стати жінкою. «Було в цій сукні – у приглушеному блиску шовкової тканини, в мереживі корсета, в гачках-застібках на рукавах, у розстебнутому вигляді схожих на маленькі вуста, – щось таке, що викликало в Ейнара бажання торкнутись її» [2, с. 16]. Сукня-провокація водночас приховує, утаємничує його справжню сутність. Цей образ, що нав'язливо імітує своєрідний ідеал жіночого тіла, стає знаком промовистого мовчання або свого роду завуальованим викриттям гендерної ідентичності Ейнара. Водночас саме сукня слугує доказом недосконалості чоловічого тіла, що загострює бажання Ейнара позбутися або приховати ті його соматичні прояви, які видають в ньому чоловіка. Образ сукні перетікає в метафору літнього моря, яке занурювало Ейнара у приємні

спогади дитинства, «примарний світ мрій, де сукня Анни могла належати будь-кому, навіть йому» [2, с. 18]. Відтак, цей образ слугує таким собі порталом / порогом між таємницею та викриттям, бажаним й дійсним, чоловічим та жіночим. Запускається процес своєрідної об'єктивації Ейнара, коли «<...> лінія між тим, що я приховую, і тим, що я показую, зникає: я починаю бачити себе як іншого» й, водночас, себе справжнього [4, с. 64].

Процес перевдягання-перетворення Ейнара на Лілі завжди має досить утаємничений характер: Ейнар-Лілі наче ховається у своїй шафі й виринає з неї в новому, подеколи неочікуваному для своєї дружини, ще більш жіночному образі. Цей процес зазвичай зображено в променях світла, немов легкі дотики пензля, які підсилюють ефект утаємничення й, водночас, є суголосними тому мистецькому стилю, який використовує на своїх полотнах Ейнар. Герда, в свою чергу, завжди спантеличена, оскільки ніколи не знає, коли Лілі знов завітає, і чи повернеться до неї її чоловік. Цікаво, що ці перевдягання «вимикають» в душі Ейнара митця, він більше не пише картини, хоча є талановитим й досить успішним художником. Здається, що образ Лілі для Ейнара зрештою витісняє собою мистецтво.

Під час першого перевдягання Ейнара для портрету Анни в його голові дуже символічно виринає сама співачка в образі Кармен, лунає її голос «різкий і скорботний, дещо награний, що чомусь здавався чоловічим і жіночим водночас» [2, с. 13]. Акустичний реєстр стає своєрідним натяком-фіксацією початку трансформації гендерної ідентичності Ейнара. В такий спосіб оперний голос, голос і власне образ Кармен (*femme fatale* на межі жіночого та чоловічого), є водночас і звуковим унаочненням його ідентифікаційної кризи. Цікавою є та тілесна метафора срібного ланцюжка, який наче з'єднував кінчик диригентської палички із горлом (підборіддям) Анни, за допомогою якої сама співачка ілюструє те, звідки народжується її дивний голос. Срібний ланцюжок символізує той місток між прихованим та публічним, природним і бажаним, чоловічим та жіночим, що долатиме Ейнара в найближчому майбутньому.

На перетині тактильного та звукового самозанурення Ейнара твориться живописний образ Анни на портреті Грети, разом з яким перетворюється і він сам. Його тіло займає лімінальну позицію між суб'єктивним Я та об'єктом (в цьому випадку – мистецтва), за яким споглядають.

Б. Цеетнер зауважує: «<...> жінки бачать самих себе як тих, на кого дивляться. Через інкорпорований погляд іншого вони завжди є водночас і суб'єктом, і об'єктом у процесі власного усупільнення» [6, с. 130]. Чоловік в процесі споглядання традиційно займає роль того, хто дивиться та обирає об'єкт для спостереження. Так Ейнар робить перший крок до жіночої ідентичності, отримавши змогу побачити себе збоку саме в образі Лілі. Його трансгендерне самовідчуття підсилюється інтермедіальною акцентуацією (оперний образ Кармен, портрет Анни). З моменту першого, певною мірою вимушеного, позування для портрету Анни Ейнар поступово стає найбільш натхненою моделлю для портретів Грети, що нарешті приносить їй таку омріяну славу й виводить її як мисткиню із тіні відомого чоловіка. Таким чином, мистецтво стає тим межовим, пороговим простором (суголосно із «складкою» Ж. Дельоза), де відбувається увімкнення внутрішніх бажань Ейнара та Грети. У випадку Ейнара, це призводить до втрати суспільно прийнятної й визнаної ролі художника та чоловіка, але натомість він отримує внутрішньо комфортну жіночу ідентичність, яка розкриває всю його чуттєвість та глибину. Нагадаємо, що художник Е. Вегенер був відомим завдяки своїм пейзажам, на яких він зазвичай зображував болотисті місця з околиць Блютуса у похмурих сіро-зелених кольорах. Його картини були невеликого розміру, але завжди користувалися неабияким попитом серед поціновувачів мистецтва. Проте з появою Лілі бажання малювати у Ейнара зовсім зникає. Надзвичайна трансформація відбувається із нерозпроданими картинами Ейнара, які вже тепер перед Лілі розгортає Грета, аби вирішити, що з ними робити: «Вона розгорнула їх на дощатій підлозі, й Лілі здалося, що вона ніколи раніше їх не бачила. На більшості з них було зображене болото <...> це були маленькі красиві картини, і Грета продовжувала розгортати їх на підлозі, десять, потім двадцять, потім більше, наче килим із польових квітів, що цвітуть перед очима» [2, с. 366]. Картини Вегенера зазнали змін, відгукнувшись на перевтілення самого автора – із скручених сірих полотен з грубою обшивкою вони перетворилися на квітковий килим, так само як Ейнар став Лілі.

Перетворившись з митця, того, хто має владу творити, на об'єкт мистецтва, над яким ця влада здійснюється, Ейнар отримує можливість розв'язати внутрішню ідентифікаційну напругу. Саме так «тіло стає місцем боротьби за владу

в суспільстві», – владу над власним Я та правом бути самим собою [6, с. 132]. З «суб'єкта визнання», що перебуває в сфері перформативності гендеру (сюди відносимо суб'єкт, що діє під впливом норм та регламентів суспільства), Ейнар свідомо переходить в сферу дії так званої прекарності гендеру, що передбачає вихід за межі норм та регламентацій [1, с. 101]. Іншими словами, якщо ти народився хлопчиком, то маєш залишатися в цих унормованих гендерних межах і діяти відповідно до очікувань суспільства, тобто бути передбачуваним, зрозумілим, прочитуваним. Відповідно до теорії гендерної перформативності «норми діють через нас ще до того, як ми отримуємо можливість діяти взагалі, і коли ми таки вдаємося до певних дій, це є повторенням норм, які на нас впливають» [1, с. 99]. Тобто вибір певної гендерної ролі, а відтак і гендерно зумовленої ідентичності, відбувається задовго до усвідомленого вибору самої людини. На прикладі образу Ейнара-Лілі ми маємо змогу простежити як через гру практики замовчування та оприлюднення певних гендерних кодів поступово відбувається ре-конфігурація гендерної ідентичності як «<...> живого процесу переозначування, що постійно триває» [4, с. 61]. І це ідентифікаційне переозначення Ейнара відбувається всупереч суспільним нормам

Живописний портрет стає вагомим елементом романної канви. Портрети в творі зазвичай пов'язані з образом Грети Вегенер, дружини Ейнара, й наче тінь супроводжують усі її порухи, думки й вчинки. Портрети Грети можна умовно поділити на «до» та «після» появи образу Лілі. Вони мають багато функцій: є серед них другорядні (здебільшого, портрети «до»), не надто деталізовані, складаються скоріш у сукупний образ портрету як втілення невдалої спроби молодої художниці віднайти свій стиль, свою мистецьку ідентичність у гонитві за визнанням. До таких портретів, наприклад, можна віднести портрети на замовлення різних урядовців, бізнесменів та поважних людей міста – невиразні та посередні. «Картини Грети – величезного розміру й блискучі, оскільки були покриті лаком. Вони були настільки сяючими і важкими, що їх так і хотілося помити як вікна» [2, с. 81]. Метафора картини-вікна підсилює творчу порожнечу й знебарвленість полотен Грети. Цікаво, що незважаючи на вагу зображених осіб, її портрети виглядають зовсім сіро й одноманітно можливо тому, що не є результатом творчого натхнення. Досить дивно, але вони контрастують з

картинами самого Ейнара, на тлі яких виглядають зовсім тьмяними та «непроникними» [2, с. 82].

Інша група – це так звані емблематичні портрети, що слугують сюжетним каркасом роману. Серед емблематичних варто згадати про своєрідний портретний триптих: портрет Анни – портрет(и) Лілі – портрет лікаря Болка. Портрети Анни (про роль якого зазначено вище) та лікаря Болка мають статичний характер й слугують своєрідними інтенсифікаторами кардинальних змін, що відбуваються з Ейнаром. Портрет Анни – початок гендерного та ідентифікаційного перетворення, фіксація внутрішнього переродження Ейнара. Портрет лікаря Болка знаменує мить завершення процесу трансформації, власне вже на рівні фізіологічного тіла. Його зображенням Грета приймає важливе рішення й (пере-)довіряє подальшу долю Ейнара лікарю Болку. Портрет як дозвіл на рішучі дії має риси авангардного сюрреалістичного нарису. «В цю мить Грета вирішила, що їй варто намалювати професора Болка: квадратні лінії плечей, звисаючи руки, довгу шия, що виглядає з накрохмаленого коміра, зморшкувату й водночас ніжну шкіру навколо очей» [2, с. 305]. Фрагментований образ лікаря Болка на портреті, з акцентами на певних частинах тіла, є водночас чітким й розпливчастим. З одного боку – плечі, руки, шия, – все це наче свідчення фактичного існування людини, здатної втілити неймовірний для тогочасної медицини задум трансгендерного перевтілення. З іншого боку – читач не знає напевно як виглядає лікар Болк. Фрагменти-мазки його зовнішності більше викликають недовіру, так само як непевність у самої Грети, аніж дають завершений образ лікаря-унікума. Отже, його портрет це портрет-дозвіл й портрет-сумнів одночасно. Таким чином, два портрети Анни та Болка утворюють своєрідний фрейм, в який, немов у рамку замкнено образ Лілі.

Особливе місце в романі надається портретам Лілі. Саме вони роблять Герду Вегенер знаною художницею. Вона не втрачає жодної нагоди намалювати Лілі. Герда сама провокує Ейнара зникнути, перевтілюватися, заохочує його трансформацію, адже з кожним новим портретом Лілі вона краще розуміє себе як митця. «Все, чого вона хотіла, – це не перешкоджати його прагненням, але водночас нею заволоділо непереборне бажання сказати, що потрібно робити з Лілі. <...> вона побачила в очах Ейнара те, чого він сам не готовий був визнати» [2, с. 34-35]. В певний момент, межі

між портретами Лілі зникають і вони утворюють суцільний інтермедіальний простір, в якому їм обом (Лілі та Герді) вдається віднайти й зберегти власне Я.

В кожному новому портреті Герда виокремлює певну рису Лілі: брови наче пір'я голуба, провінційне обличчя із зворушливо ніжною верхньою губою, мокрі карі очі, гладеньке, наче порцелянова чашка, підборіддя, шия наче в дитини тощо. Всі ці риси оприявлені в різних художніх просторах – в полі, за столиком в кав'ярні, але ці ракурси скоріше приховують, утаємничують справжню Лілі, аніж розкривають її сутність. Цей художній стиль, як і у випадку з портретом лікаря Болка, відсилає нас до авангардного мистецтва, до сюрреалістичних фрагментів, чи то навіть до пуантилістичної техніки малювання, характерної для першої половини ХХ століття. Вибір цієї техніки співпадає з наративною стратегією роману і це має декілька пояснень: по-перше, через такий пуантилістичний наратив (через дрібну / крапкову деталь) автор поступово привчає читача та й самих Герду та Ейнара до появи образу Лілі; по-друге, така стратегія дає змогу уявити сам процес формування трансгендерної ідентичності, той самий процес постійного перекодування / переозначення, інколи стрибкоподібний, під час якого перемежовується замовчування та відкритість, маскулінне та фемінне.

Вслід за В.І. Фесенко згадаємо, що «<...> портрет вбирає в себе духовну іпостась людського ества», він здатен сакралізувати, виокремити та підняти живу істоту над «скінченністю екзистенції» [5, с. 136-137]. Саме такої видимої сакралізації набуває образ Лілі на портретах Герди. Мистецтво стає тим інструментом, за допомогою якого Грета намагається певним чином виправдати Ейнара, й, водночас, втримати та уберегти Лілі від розчарування у своєму виборі. В такий спосіб встановлюється символічний зв'язок між «практикою портрета та турботою про смерть: портрет схоплює образ, оберігає його від перспективи безперечного зникнення» [5, с. 136]. За допомогою портретів Герда вписує образ Лілі в темпоральний континуум життя, фіксує, наче стверджує її існування. Відтак, мистецтво стає тим простором, де гендерна ідентичність Лілі формується задовго до трансформацій її фізичного тіла.

Топографія гендерної трансгресії. Простір й подорож – невід'ємні складові процесу творення гендерної ідентичності Ейнара Вегенера. Просто-



рові пересування Ейнара та його дружини Грети нагадують перемирення довших і коротших ритмів пульсуючого серця. Цікаво, як великі міста (Копенгаген – Дрезден – Париж) спочатку переплітаються із невеличкими (передмістя Каліфорнії – Пасадена – Блютус) за рахунок флеш беків у дитинство Ейнара чи часи студентства Грети або її першого шлюбу. Потім зовсім стискаються до мікро-просторів Будинку вдів (дуже символічний простір, адже зрештою Грета стає вдовою фактично ще задовго до смерті Ейнара) чи то іспанського будинку, а то й номеру готелю, в яких зупиняються чи живуть Вегенери. Така ритмічна просторова плинність у свій спосіб фіксує, з одного боку, гендерну нестабільність Ейнара, з іншого – той процес трансформацій, витіснення й заміщення фемініним початком Лілі заскорузлого Ейнара. Важливо, що остаточний вибір гендерної ролі та ідентичності Ейнаром синхронізується із повер-

ненням до вихідної точки – місця знайомства, створення родини, а також самоусвідомлення Ейнара та Грети, – Копенгагена. Це надає завершеності фреймової структури роману, наче підвищивши читача знов до портрету, на якому зображена тепер вже не Анна, а нарешті сама Лілі.

Таким чином, трансгендерний вимір роману реалізується на декількох рівнях, найбільш репрезентативним з яких стає інтермедіальний. Саме цей ракурс дає змогу прослідкувати особливості формування / втілення трансгендерної ідентичності за допомогою різних кодів на кшталт метафори сукні (вестиментарний вимір), образу живописного портрету, використання елементів і технік авангардного (сюрреалізм та пуантилізм) мистецтва, просторового ритму тощо. Здійснено спробу пояснити, чому і за яких обставин гендер відкидає традиційні межі та набуває нових характеристик всупереч суспільним очікуванням та нормам.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батлер Дж. Перформативність, прекарність та сексуальна політика // Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. Антологія / Пер. з англ. та нім.; за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. – К.: Медуза, 2015. – С. 93–105
2. Еберсгофф Д. Дівчина з Данії / Пер. з англ. Т. Зотової. – К.: Видавнича група КМ-БУКС, 2016. – 400 с.
3. Кльоппель У. Гендер як проект? // Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. Антологія / Пер. з англ. та нім.; за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. – К.: Медуза, 2015. – С. 105–129
4. Урбах Г. Сховки, одяг, викриття // Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. Антологія / Пер. з англ. та нім.; за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. – К.: Медуза, 2015. – С. 55–69
5. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс: навч. посібник. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
6. Цеетнер Б. «Жінка на вагу» – Харчові розлади – Анорексія та булемія // Образ, тіло, порядок. Гендерні дослідження в міждисциплінарному спектрі. Антологія / Пер. з англ. та нім.; за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. – К.: Медуза, 2015. – С. 129–145

#### REFERENCES

1. Butler J. Performatyvnist', prekarnist' nf seksual'na polityka, Obraz, tilo, poryadok. Genderni doslidzhennya v mizhdyscyplynarnomu spektri. Antologia. [Performativity, Precarity and Sexual Politics]. In: Mischenko K., Shtretling S. (Ed.), Obraz, tilo, poryadok. Genderni doslidzhennya v mizhdyscyplynarnomu spektri. Antologia [Image, Body, Order. Gender Studies in Interdisciplinary Approach. Anthology]. Kyiv, Meduza, 2015, P. 93–105. (in Ukrainian)
2. Ebershoff D. Divchyna z Danii. [The Danish Girl], Kyiv, Vydavnycha hrupa KM-BOOKS, 2016, 400 p. (in Ukrainian)
3. Kloppel U. Gender yak proekt? Obraz, tilo, poryadok. Genderni doslidzhennya v mizhdyscyplynarnomu spektri. Antologia [Gender by Design?]. In: Mischenko K., Shtretling S. (Ed.), Obraz, tilo, poryadok. Genderni doslidzhennya v mizhdyscyplynarnomu spektri. Antologia. [Image, Body, Order. Gender Studies in Interdisciplinary Approach. Anthology]. Kyiv, Meduza, 2015, P. 105–129. (in Ukrainian)
4. Urbach H. Shovki, odyah, vykryttya Obraz, tilo, poryadok. Genderni doslidzhennya v mizhdyscyplynarnomu spektri. Antologia. [Closets, Clothes, disClosure]. In: Mischenko K., Shtretling S. (Ed.), Obraz, tilo, poryadok. Genderni doslidzhennya v mizhdyscyplynarnomu spektri. Antologia [Image, Body, Order. Gender Studies in Interdisciplinary Approach. Anthology]. Kyiv, Meduza, 2015, P. 55–69. (in Ukrainian)

5. Fesenko V. I. *Literatura I zhyvopys: intermedialnyi dyskurs: navch. posibnyk*. [Literature and Art: Intermediality Discourse: Manual]. Kyiv, Vyd. centr KNLU, 2014, 398 p. (in Ukrainian)
6. Zehetner B. “Zhinka na vahu» – Kharchovi rozlady – Anoreksiia ta bulemiia *Obraz, tilo, poryadok. Genderni doslidzhennya v mizhdyscyplynarnomu spektri*. Antologia. [“A Woman by Weight” – Food Disorders – Anorexia and Bulimia]. In: Mischenko K., Shtretling S. (Ed.), *Obraz, tilo, poryadok. Genderni doslidzhennya v mizhdyscyplynarnomu spektri*. Antologia [Image, Body, Order. Gender Studies in Interdisciplinary Approach. Anthology]. Kyiv, Meduza, 2015, P. 129–145. (in Ukrainian)

## TRANSGENDER IDENTITY AS ART IN D. EBERSHOFF’S *THE DANISH GIRL*

Hanna Rykova

orcid.id 0000-0002-7951-5984

rykov@bigmir.net

PhD (Philology), Associate Professor, Department of Theory and History of World Literature, Kyiv National Linguistic University

**Abstract.** *The article focuses on the analysis of transgender identity’s multidimensional nature through the prism of intermediality in the novel *The Danish Girl* by David Ebershoff. J. Butler’s gender performativity and precarity theory serves as the basis for detailed study of different concealing / promulgation somatic codes’ functioning and interaction (e.g. voice, clothes, portrait, space rhythm etc.). The analysis has revealed the ways the protagonist Einar Wegener’s gender and social roles together with the gender identity are transformed and re-articulated. His artistic vision as well as the avant-garde (surrealist / pointelism) techniques used by Wegener in his paintings transfer onto the narrative structure of the novel and substantially complement the decoding of transgender transformation process from both identity and corporal aspects.*

**Key words:** *transgender identity, intermediality, gender identity, portrait, gender performativity, gender precarity, David Ebershoff.*