

ISSN 2411-3883

DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025



СУЧАСНІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

ВИПУСК 22

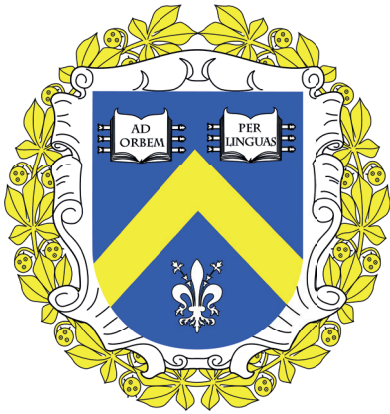
**ОДЯГ ЯК ТЕКСТ У ПРОСТОРИ
ВЕРБАЛЬНОЇ ТА ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**



Київ
Видавничий центр КНЛУ
2025

ISSN 2411-3883

DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025



CONTEMPORARY LITERARY STUDIES

Collection of Scholarly Articles

ISSUE 22

ATTIRE AS TEXT IN THE SPACE OF VERBAL AND VISUAL CULTURE



Kyiv
KNLU Publishing Center
2025

**Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ №10000 від 29.06.2005 року**

Збірник наукових праць “Сучасні літературознавчі студії” включено до категорії Б Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора, кандидата наук і доктора філософії у галузі “Філологічні науки. Спеціальність 035” (наказ Міністерства освіти і науки України від 23.12. 2022 № 1166)

Видання індексується: Index Copernicus <https://journals.indexcopernicus.com/search/details?id=43291&lang=pl>; Наукова періодика України (URAN) <http://journals.uran.ua/user>; Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/>; Google Scholar <https://scholar.google.com.ua/>.

*Друкується за рішенням вченої ради Київського національного лінгвістичного університету
(24 листопада 2025 року, протокол № 5)*

Сучасні літературознавчі студії. Світові діаспори: літературні і культурні проєкції: зб. наук. праць / гол. ред. Висоцька Н. О. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2025. Вип. 22. 70 с.

Тематичний науковий збірник містить статті з проблем літературознавства. Матеріали адресовані широкому колу філологів, викладачам, студентам, аспірантам гуманітарних факультетів, спеціалістам з історії літератури, всім, хто цікавиться проблемами новітніх методологічних підходів до літературознавчого аналізу тексту.

Редакційна колегія:

Головний редактор:

Висоцька Наталія Олександрівна – докторка філологічних наук, професорка, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2841-311X>

Члени редколегії:

Гайдаш Анна Владиславівна – докторка філологічних наук, доцентка, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Україна; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8200-2875>

Маценка Світлана Павлівна – докторка філологічних наук, професорка, Львівський національний університет імені Івана Франка, Україна; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

Миронова Наталя Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, Київський національний лінгвістичний університет, Київ, Україна; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9273-3863>

Степанова Анна Аркадіївна – доктор філологічних наук, професор, Університет імені Альфреда Нобеля, Дніпро, Україна; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1235-8029>

Шимчишин Марія Мирославівна – докторка філологічних наук, професорка, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4980-3296>

Штейнбук Фелікс Маратович – доктор філологічних наук, професор, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4852-815X>

Бжох Адам – заслужений професор, старший науковий співробітник Інституту світової літератури Академії наук Словацької республіки; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3943-3669>

Керкерінг Джек – доктор філософії, професор, Університет ім. Лойоли, Чикаго (США).

Відповідальний редактор:

Юлія Павленко – докторка філологічних наук, доцентка, Київський національний лінгвістичний університет, Україна; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4157-2550>

Адреса редакції:

03150, Україна, м. Київ-150, вул. Лабораторна, 5/17
Київський національний лінгвістичний університет, (корпус № 3), кім. 1009
тел.: +38 (044) 521-21-03. e-mail: svitlit1@gmail.com

Certificate of state registration of printed mass media
КБ No. 10000 dated June 29, 2005

The collection of scholarly articles “Contemporary Literary Studies” is included to category Б of the Index of scholarly professional publications of Ukraine in which the results of dissertations for obtaining the scientific degrees of Doctor, Candidate of Science, and Doctor of Philosophy in the field of “Philological of Science” are published.

(Decree of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated December 23, 2022 No. 1166)

The publication is indexed in: Index Copernicus <https://journals.indexcopernicus.com/search/details?id=%2043291&lang=pl>;
 Scientific periodics of Ukraine: (URAN) <http://journals.uran.ua/user>; The Vernadsky National Library of Ukraine: <http://www.irbisnbuv.gov.ua/>; Google Scholar <https://scholar.google.com.ua/>.

*The Issue printed by the decision of the Academic Council of Kyiv National Linguistics University
 (November 24, 2024, Protocol No. 5)*

Contemporary Literary Studies. World diasporas: fictional and cultural projections : collection of scholarly articles/ ed. N.O.Vysotska. Kyiv, KNLU Publishing Center, 2025. Issue 22. 70.

Focusing on different aspects of literature and literary studies, the volume contains essays addressing diverse subjects in a variety of national literary discourses. Its targeted audiences include philologists, teachers, undergraduate and postgraduate students majoring in humanities, and literary scholars, as well as public at large interested in the state-of-the-art methods of text analysis.

Editorial Board:

Editor-in-Chief:

Natalia Vysotska – Doctor of Philology, Professor, Kyiv National Linguistics University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2841-311X>

Editorial Board Members:

Anna Gaidash – Doctor of Philology, Associate Professor, Boris Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8200-2875>

Svitlana Macenka – Doctor of Philology, Professor, Ivan Franko Lviv National University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

Natalia Myronova – PhD in Philology, Assistant Professor, Kyiv National Linguistics University, Kyiv, Ukraine;
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9273-3863>

Anna Stepanova – Doctor of Philology, Professor, Alfred Nobel University, Dnipro, Ukraine;
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1235-8029>

Mariya Shymchyshyn – Doctor of Philology, Professor, Kyiv National Linguistics University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4980-3296>

Feliks Shteinbuk – Doctor of Philology, Professor, Kyiv National Linguistics University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4852-815X>

Adam Bžoch, CSc. – Distinguished professor, Senior research fellow, Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences (Slovak Republic); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3943-3669>

Jack Kerkering – PhD, Professor, Loyola University, Chicago (USA).

Managing Editor:

Yuliia Pavlenko – Doctor of Philology, Associate Professor, Kyiv National Linguistics University (Ukraine);
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4157-2550>

Address:

Ukraine Kyiv-150, Laboratorna Str., 5/17. Kyiv National Linguistic University,
 tel. +380 (44) 521-21-03. e-mail: svitlit1@gmail.com

ЗМІСТ

Юліанна ВІЩАК

РОЗІРВАТИ ШВИ ПОКОРИ: ОДЯГ І СВОБОДА
У РОМАНІ МАРГАРЕТ ЕТВУД «ОПОВІДЬ СЛУЖНИЦІ» 7

Jūratė LANDSBERGYTĖ BECHER

THE SENSE OF LIGHT IN THE CREATIVITY AND THE WAY OF LIFE
OF LITHUANIAN COMPOSER RAMŪNAS MOTIEKAITIS..... 15

Світлана МАЦЕНКА

МОДНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ Е. Т. А. ГОФМАНА 20

Guljamal MILIBAEVA, Yevhen REUTOV

SYMBOLISM OF JEWELRY IN TRADITIONAL KARAKALPAK COSTUME
IN THE CONTEXT OF HISTORICAL AND CULTURAL IDENTITY..... 29

Юлія ПАВЛЕНКО

ДИСКУРС МОДИ В СУЧАСНОМУ ФРАЦУЗЬКОМУ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ 35

Наталія ПОЛІЩУК

ТЕМА ПОВЕРНЕННЯ Й МОТИВ РІДНОГО ДОМУ В ІСПАНОМОВНОМУ
ОПОВІДАННІ «EL TREN A CASA» («ПОТЯГ ДОДОМУ»)
КАТЕРИНИ ФРІАС 41

Галина ПОМИЛУЙКО-НЕДАШКІВСЬКА

СУТАНА ЯК ВЕСТИМЕНТАРНИЙ КОД ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ
ЖОРЖА БЕРНАНОСА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ
«ЩОДЕННИК СІЛЬСЬКОГО СВЯЩЕННИКА» ТА ОДНОЙМЕННОЇ
КІНОАДАПТАЦІЇ РОБЕРА БРЕССОНА) 46

Ганна РИКОВА

СОМАТИЧНО-ВЕСТИМЕНТАРНИЙ КОД ЯК ВИМІР НАЦІОНАЛЬНОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ ВІРИ ЛИСЕНКО *ЖОВТІ ЧОБОТИ*
(YELLOW BOOTS, 1954) 55

Anhelina STOLITNIA

OLD WOMEN BEHIND THE SMOKESCREEN OF MEMORY:
LOOKING FOR AGED FEMALE CHARACTERS IN UKRAINIAN LITERATURE
ABOUT RUSSIAN-UKRAINIAN WAR 63

TABLE OF CONTENTS

Yulianna VISHCHAK

TO BREAK THE SEAMS OF OBEDIENCE: CLOTHING AND FREEDOM
IN MARGARET ATWOOD'S THE HANDMAID'S TALE 7

Jūratė LANDSBERGYTĖ BECHER

THE SENSE OF LIGHT IN THE CREATIVITY AND THE WAY
OF LIFE OF LITHUANIAN COMPOSER RAMŪNAS MOTIEKAITIS 15

Svitlana MACENKA

E.T.A. HOFFMANN'S FASHION COMPETENCY 20

Guljamal MILIBAEVA, Yevhen REUTOV

SYMBOLISM OF JEWELRY IN TRADITIONAL KARAKALPAK COSTUME
IN THE CONTEXT OF HISTORICAL AND CULTURAL IDENTITY 29

Yuliia PAVLENKO

THE DISCOURSE OF FASHION IN CONTEMPORARY
FRENCH LITERARY STUDIES 35

Nataliya POLISHCHUK

THE THEME OF RETURN AND THE MOTIF OF HOMECOMING
IN KATERYNA FRIAS' SHORT STORY «EL TREN A CASA» 41

Halyna POMYLUKO-NEDASHKIVSKA

CASSOCK AS A VESTIMENTARY CODE IN GEORGES BERNANOS'S
FICTION (BASED ON THE NOVEL "DIARY OF A COUNTRY PRIEST"
AND ROBERT BRESSON'S FILM ADAPTATION) 46

Hanna RYKOVA

SOMATIC AND VESTIMENTARY CODES FROM NATIONAL IDENTITY
PERSPECTIVE IN VIRA LYSENKO'S *YELLOW BOOTS* (1954)..... 55

Anhelina STOLITNIA

OLD WOMEN BEHIND THE SMOKESCREEN OF MEMORY:
LOOKING FOR AGED FEMALE CHARACTERS IN UKRAINIAN LITERATURE
ABOUT RUSSIAN-UKRAINIAN WAR 63

УДК 821.111(71).09 : 305-055.2
DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359620

Юліанна Віщак

аспірантка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

<https://orcid.org/0009-0009-9227-9750>

yu.vishchak@chnu.edu.ua

РОЗІРВАТИ ШВИ ПОКОРИ: ОДЯГ І СВОБОДА У РОМАНІ МАРГАРЕТ ЕТВУД «ОПОВІДЬ СЛУЖНИЦІ»

Анотація. У статті проаналізовано символічну функцію одягу в романі «Оповідь служниці» (1985) Маргарет Етвуд як інструменту дисциплінування та способу маніфестації опору. Розглянуто авторський опис встановленої у тоталітарному суспільстві сарторіальної ієрархії, що пригнічує особистість, водночас залишаючись простором для субверсії. Особлива увага приділяється взаємозв'язку між тілесністю, кольоровою диференціацією та формами бунту, які проявляються у способах носіння й переосмислення «уніформи» служниць. Дослідження спирається на інтерсекційний фемінізм та теорію перформативності, демонструючи, як мікрорезистенція через одяг постає частиною дискурсу боротьби за ідентичність і свободу.

Ключові слова: наукова фантастика, гендерні студії, антиутопія, перформативність.

Yulianna Vishchak

PhD Student at the Department of Foreign Literature and Literary Theory
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

<https://orcid.org/0009-0009-9227-9750>

yu.vishchak@chnu.edu.ua

TO BREAK THE SEAMS OF OBEDIENCE: CLOTHING AND FREEDOM IN MARGARET ATWOOD'S THE HANDMAID'S TALE

Abstract. The article analyzes the symbolic function of clothing in Margaret Atwood's novel *The Handmaid's Tale* (1985) as an instrument of discipline and a means of manifesting resistance. The author's description of the sartorial hierarchy established in a totalitarian society, which suppresses the individual while remaining a space for subversion, is examined. Particular attention is paid to the relationship between corporeality, color differentiation, and forms of rebellion that manifest themselves in the ways of wearing and reinterpreting the «uniform» of the handmaids. The study draws on intersectional feminism and performativity theory, demonstrating how micro-resistance through clothing becomes part of the discourse of the struggle for identity and freedom.

Keywords: science fiction, gender studies, dystopia, performativity.

Вступ. У гуманітарному дискурсі останніх десятиліть виразно спостерігається зростання інтересу до ролі візуального в конструюванні суспільно-культурної реальності. Осмислення піктурального нарративу в розрізі постструктуралізму, культурної антропології, гендерних студій засвідчує необхідність осмислення зображуваного не як ілюстративного або допоміжного, а, натомість, сенсового конструкту. Візуальність – у широкому розумінні як сукупність практик, пов'язаних зі сприйняттям, представленням, репрезентацією та видимістю, – дедалі частіше трактується не лише як естетична або перцептивна категорія, а як соціокультурний конструкт, вкорінений у політику, тілесність, гендер та ідентичність через художній образ – «категорію художності, завершений і семіотично виражений результат художнього пізнання», що може «функціонувати як персонаж, троп, знак й символ» (Тичиніна, Наместюк, 2023, с. 294).

У літературі зовнішній вигляд персонажів як перша й найочевидніша складова їх візуального опису набуває статусу специфічної знакової системи, яка транслює культурні коди, ієрархії, ймовірні суспільні стереотипи тощо. Одяг, зачіска, жестикуляція, характеристики тіла, – усе це перетворюється на місце інтерпретації, в якому зчитується приналежність до певної статі, класу, етнічної категорії або моральної позиції. Вигляд персонажів ніколи не є нейтральним: він вже вбудований в текстуальну систему хронотопу як складова сюжету або деталізація мотивацій героїв (головних чи другорядних). Шляхом накопичення таких деталей створюється цілісний портрет: «кожний окремий штрих, кожна окрема деталь, окремий крок персонажів виявляються їх зчепленням в єдиний функціонально діючий, аргументований конструкт» (Нікоряк, 2011, с. 200). Заразом, ці ж описи є частковою або повною ретрансляцією реальних соціальних конструктів, що підлягає оцінці, осуду чи захопленню, і, відповідно, стає простором дисциплінарного впливу. Тісний зв'язок одягу з літературними персонажами робить його засобом суспільного відтворення і, навпаки, самоформування (Cook, 2013, p. 1).

У сучасних феміністичних теоріях (зокрема, у працях М. Фуко, Дж. Батлер, С. Барткі, Ю. Крістевой тощо) зовнішність розглядається як категорія влади, що не лише репрезентує індивіда, а й формує його. Тобто, вигляд (тілесність, одяг, прикраси) – це не про відображення ідентичності, а її перформативне продукування у межах наявних дискурсивних практик. Саме через зовнішній вигляд – за Фуко – діє біовлада: тіло контролюється, оптимізується, втискається в норми (Foucault, 1975). Саме через зовнішність – за Батлер – гендер «відтворюється» через повторення санкціонованих візуальних актів (Butler, 1990, p. 43). Саме через тіло – за Барткі – встановлюються критерії «ідеальної» жінки, що змінюються з часом і залежать від культури (Bartky, 1990).

У цьому контексті одяг постає не лише функціональною або естетичною складовою зовнішності, а й дискурсивним інструментом, що одночасно дисциплінує та «кодує» тіло, визначає його прийнятність або загрозливість, розрізняє соціальні статуси й символізує владу. Одяг виступає «мовою», що транслює ідеологію: патрі-

архальну, класову, расову тощо. Водночас саме одяг окреслює можливі форми мікроспротиву – саботаж норм, іронізація ієрархій, інверсія значень тощо.

Так, візуальне – зокрема, зовнішність та одяг – у сучасному гуманітарному аналізі розуміється як інфраструктура влади, яка діє не репресивно у традиційному сенсі, а через поділ видимого і невидимого, прийняттого й неприйняттого, нормального й девіантного. У такому розрізі зовнішність жінки, в тому числі в художніх текстах, постає не просто описовою деталлю, але й ареною боротьби за право бути видимою.

Мета цієї наукової розвідки – з оперттям на концепції дисциплінарності влади Мішеля Фуко, теорію перформативності Джудіт Батлер та інтерсекційний фемінізм проаналізувати символічне значення одягу як засобу дисциплінування та його потенціал як простору для мікрорезистенції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення одягу як складової художнього тексту, соціального маркера й механізму влади активно розвивається у сучасному гуманітарному дискурсі, зокрема на перетині літературознавства, гендерних студій, культурології, психології тощо. У вимірі літературних студій особлива увага приділяється функції одягу як символу або оповідного інструменту. Зокрема, у колективній монографії «Мода і художня література: одяг у мистецтві та літературі в Англії часів Стюартів» («Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England») (Ribeiro, 2006) аналізується специфіка текстильної метафорики в художніх творах (гравюри, картини, поезія, есеї, проповіді тощо) у реалізації соціальної, політичної й навіть онтологічної функції.

Водночас у науковій статті «Одяг, вік і тіло: критичний огляд» («Clothing, age and the body: a critical review») (Twigg, 2007) аргументовано те, що одяг перетинається з трьома ключовими дискусіями в соціальній геронтології, що стосуються тіла, ідентичності й агентності. Такі студії зосереджені на тому, як одяг виконує дисциплінарну мету в межах біовлади: нормалізує тіло, встановлює «доречні» форми самопрезентації та структурує тіло як соціальний об'єкт. У контексті роману Етвуд це релевантно, адже тіло Фредової не належить їй. Воно – «репродуктивна посудина», контрольоване ззовні через вбрання, поведінку, просторову ізоляцію.

Дж. Батчелор в роботі «Одяг, страждання і бажання: одяг і жіноче тіло в літературі XVIII століття» («Dress, Distress and Desire: Clothing and the Female Body in Eighteenth-Century Literature») (Batchelor, 2005) об'єднує канонічні та неканонічні тексти, включаючи романи та «жіночі» журнали, щоб дослідити тиск, який зростання ринку моди чинило на уявлення про жіночу чесноту та пристойність. Х. Вігстон Сміт у праці «Жінки, робота та одяг у романі вісімнадцятого століття» («Women, Work, and Clothes in the Eighteenth-Century Novel») (Smith, 2013) розглядає складні зв'язки між романом XVIII століття та матеріальним світом. Замість того, щоб досліджувати трансформаційний потенціал одягу, воно відображає яскраву взаємодію роману зі звичайним одягом у його прагненні встановити нові способи артикуляції ідентичності.

К. Гант досліджує способи, якими одяг та текстиль можуть створювати «архів пам'яті» та стимулювати спогади не через стратегічну мнемоніку національних складових чи подій, а радше через випадкові взаємодії з текстилем у різних контекстах. Кожна така взаємодія розкриває історичну, культурну та особисту інформацію (Hunt, 2014).

Детально тему жіночого тіла та гендерної політики в контексті романів М. Етвуд описали Е. Соофастаї, С. А. Міренаят (Mirenyat, Soofastaei, 2015). Дослідження Ф. Толан «Маргарет Етвуд: фемінізм та художня література» («Margaret Atwood: Feminism and Fiction») (Tolan F., 2007) простежує вплив фемінізму на творчість Етвуд і одночасно описує моменти незгоди чи дискусії. Ф. Мічі та Х. Гджечі окреслюють символізм роману «Оповідь служниці» і, зокрема, те, як кольори, предмети та одяг передають складну ідентичність, переконання та боротьбу персонажів (Mici, Gjesci, 2024).

Українські дослідниці Ж. Горіна та К. Герасименко наголошують на значенні кольорів в контексті словесного живопису як художнього, допоміжного засобу передавання сюжету, підтекстів, настрою, характерів тощо (Горіна, Герасименко, 2023). Т. Шинкар у статті «Жіночі образи в романі М. Етвуд «Історія, розказана служницею» розглядає особливості жіночих образів в романі-дистопії, їхні статуси, ролі в суспільстві тощо (Шинкар, 2019). І. Подгурська й М. Сенюк аналізують основні християнські

мотиви в романі Етвуд. Особлива увага звертається на специфіку імплементації певних християнських мотивів: сурогатне материнство, мотив червоного і блакитного кольорів, мотив землі обітваної та насильницької мученицької смерті (Подгурська, Сенюк, 2022). І. Тимейчук описує засадничий концепт постколоніальної та феміністичної критики, дискурс «Іншого», що притаманний як творчості М. Етвуд так і жанру (Тимейчук, 2013).

На основі аналізованих праць формуємо такі гіпотези:

1. Одяг у романі М. Етвуд «Оповідь служниці» є не лише символом репресивного порядку, а й простором субверсії та інструментом відновлення суб'єктності.

2. Сарторіальна політика Гілеаду відображає механізми біовлади, що контролює не тільки зовнішність, а й соціальну поведінку, тілесність та пам'ять.

3. Попри жорстку уніфікацію зовнішніх характеристик, візуальні практики персонажів твору демонструють можливість мікро-резистенції, яка включає тілесну, візуальну та мовну складову.

Методологія дослідження. У розвідці використано комплексний підхід, що поєднує літературознавчий аналіз, інтерсекційний феміністичний підхід та теорію перформативності для вивчення символічної функції одягу як інструменту контролю та опору в романі «Оповідь служниці» М. Етвуд. Матеріалом для аналізу слугує текст роману (1985), а також його український переклад (2017) для виявлення нюансів смислової передачі та впливу мовної інтерпретації на сприйняття гендерно маркованих образів одягу. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні: текстуального аналізу, гендерних студій та феміністичної критики, антропологічного методу, герменевтики.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування.

Роман Маргарет Етвуд (нар.1939) «Оповідь служниці» (1985) є знаковим зразком феміністичної антиутопії, що демонструє механізми контролю та підкорення жінок у тоталітарному суспільстві Гілеаду. Лейтмотив роману – боротьба за збереження індивідуальності та людяності в умовах тоталітарного контролю. Через символіку одягу, пригнічення та мікроспротив, роман розкриває ідею того, що навіть у жор-

сткій системі влади завжди залишається простір для опору. Етвуд демонструє, у який спосіб репресивні механізми можуть регламентувати не лише тілесність, а й саму ідентичність, але водночас наголошує на тому, що підкорення ніколи не буває абсолютним. Це нарратив виживання, відновлення суб'єктності та сили навіть у найменших актах непокори.

Одяг у цьому контексті виступає не просто елементом зовнішнього вигляду чи характеристикою персонажів, а інструментом дисциплінарної влади, що регламентує гендерні ролі, закріплює суспільну ієрархію та встановлює кордони тілесності. У романі сарторіальна ієрархія виступає способом регламентації суспільного життя, закріплюючи владні відносини через кольорову кодифікацію та уніформність. Проте, навіть у межах цієї репресивної системи героїня знаходить способи опору, що підтверджує думку Мішеля Фуко про те, що влада завжди породжує спротив (Фуко, 1978, с.95). Він зазначає, що «дисципліна “творить” індивіда; вона – це специфічна техніка влади, яка розглядає індивідів одночасно як об'єкти так й інструменти свого впливу» (Фуко, 1975, с. 170). Отже, навіть найдрібніші форми непокори – усвідомлення проблеми, дослідження тілесності, внутрішні спогади – стають «фугасами» субверсії. Вони підтверджують, що дисциплінарна влада породжує спротив не тільки як реакцію, але як частину творення й розвитку суспільної думки.

Сюжет роману розгортається у теократичній державі Гілеад, що утворилась на території США після соціальної кризи. У центрі сюжету – історія Фредової, жінки, яка належить до касти Служниць – поневолених тоталітарною системою жінок, яких примусово використовують для репродукції в умовах тоталітарного режиму. У романі поєднано елементи феміністичної наукової фантастики, антиутопії та політичної алегорії, досліджено питання гендерного насильства, контролю над репродукцією, втрати ідентичності та механізмів державного терору. Через ретроспективний нарратив Фредова розкриває поступову деградацію демократичних інститутів та досвід виживання у репресивній системі.

У Гілеаді одяг виконує функцію маркера соціальної ієрархії та контролю. Кожна жіноча група має визначений колір одягу: дружини

Командорів носять синє – у західній культурі колір часто асоціюється з меланхолією. Причому, у текстах Мілана Кундери синій також є метафорою смерті, деградації та небуття (Zhao, Abdullah, & Qistina, 2024). У тексті роману «Оповідь служниці» дружини Командорів уособлюють владу, захищеність, але водночас ізольованість. Вони не беруть участі у репродукції, їхній соціальний статус не дає їм цілісного контролю над тілом чи діями. Символізм синього кольору в Етвуд відображає пасивність та регресивну поведінку дружин Командорів.

Служниці одягаються в червоне: *«Я встаю зі стільця, ступаю в сонце ногами в червоних черевиках із пласкою подошвою, призначеною не для танців, а тільки щоб уберегти спину. На ліжку лежать червоні рукавички. Одягаю їх – палець за пальцем. Усе, за винятком крил навколо обличчя, червоне: колір крові, що визначає нас. [...] Мені ніколи не личив червоний, не мій колір»* (Етвуд, 2017, с. 14). Головна героїня Фредова упродовж всієї історії розмірковує над формою та призначенням свого вбрання, паралельно згадуючи свободу вибору не лише в одязі, але й поведінці, навчанні, кар'єрі, стосунках. Символізм цього вбрання можна розглядати в межах кількох аспектів.

По-перше, біологічний та тілесний вимір – у Гілеаді служниці редукуються відповідно до своєї репродуктивної функції, а отже, червоний колір стає постійним нагадуванням про їхню біологічну «місію». Так, постійний «червоний» акцент перетворює тіло жінки на публічний об'єкт, що належить не їй самій, а державі. По-друге, соціально політичний вимір – червоний виконує функцію маркування. Яскравість кольору та впізнаваність одягу робить їх надміру видимими у просторі, що є формою дисципліни: унеможливорюється будь-яка приватність. По-третє, психологічний вимір – Фредова не сприймає червоний колір «як свій», що демонструє розрив між нав'язаною роллю та справжньою ідентичністю.

Серед різнобарвного дрес-коду подекуди можна зустріти жінок, котрі *«у тьмяно-зеленому кольорі Марф, деякі у смугастих сукнях, червоно-синьо-зелених, дешевих, убогих, що вказує на жінок бідніших чоловіків»* (Етвуд, 2017, с. 29). У цьому контексті одяг стає не лише гендерним, а й класовим маркером, що підтримує ба-

гаторівневу ієрархію влади. Смугастість суконь може вказувати на фрагментарність статусу й ідентичності, що підкреслює відсутність цілісної ролі в суспільній структурі.

Ця «кольорова дисципліна» відсилає до концепції Фуко про біополітику – контроль держави над тілесністю громадян через регулювання їхнього життя. Одяг стає способом кодифікації жіночих тіл, розширення влади держави на найінтимніші аспекти існування індивіда. Окрім кольорової диференціації, фасон суконь підсилює цей ефект: довгі, закриті наряди не лише приховують фізичні особливості жінок, а й обмежують їхню мобільність. «Крилаті» чепці, що закривають обличчя збоку, створюють ефект ізоляції, що нагадує архітектуру паноптикуму – системи нагляду.

У романі чоловіки одягнені переважно у монохромну, стриману форму, яка відображає дисципліну, владу та підпорядкування теократичному режиму. Етвуд навмисне не прописує для чоловічого зовнішнього вигляду чітку колірну диференціацію, переводячи акцент на їхній інституційний статус, а не тілесність. До прикладу, форма Вартових та Ока – силових структур, що підтримують гілеадську дисципліну позбавляє індивідуальності та робить тіло «продовженням режиму»: *«Двоє Очей у сірих костюмах вистрибують з подвійних дверей заду»* (Етвуд, 2017, с. 181).

У Командорів одяг підкреслює стриманість, серйозність, владу – чорні або темні костюми: *«Нарешті приходить Командор, який веде службу. Він коренастий, з лисіючою головою, має вигляд підстаркуватого футбольного тренера. Вбраний у форму, **тверезий чорний колір** з рядами значків та прикрас»* (Етвуд, 2017, с. 193). У світі, де жіночий одяг маркує контроль над тілом і функціями, чоловічий одяг відображає владу, позбавлену тілесного маркування. Вони можуть дозволити собі нейтральність, адже їхня ієрархічна позиція вже закріплена системою.

Теорія перформативності Джудіт Батлер дозволяє розглянути одяг як спосіб нав'язування певних соціальних ролей через повторення гендерних практик. Жінки у Гілеаді змушені підкорятися уніформі, яка регламентує не лише їхній зовнішній вигляд, а й поведінку. Одяг диктує правила жестів, постави та навіть способи мовчання: *«Я опускаю голову й повертаю-*

ся так, щоб білі крила сховали моє обличчя, іду далі» (Етвуд, 2017, с. 24).

Така репрезентація жінки як покірнього суб'єкта перегукується з феміністичною критикою патріархальних систем, у яких жіночі тіла розглядаються як пасивні об'єкти контролю. Одяг слугує засобом перформативного закріплення покори, тоді як його фактично насильницький примус відповідає дослідженням Фуко про те, що влада діє не через прямий примус, а через систему норм та очікувань.

Поступово, потрапляючи під вплив тоталітарних законів та норм, Фредова засуджує себе та інших жінок, котрі порушували правила і виправдовували «всякі речі, які могли статись»: *«Це про ті спектаклі, які жінки влаштовували самі з себе. Намашували себе олією, наче м'ясо на шампурі, оголювали спину й плечі на вулиці, привселюдно, і ноги, навіть без панчіх»* (Етвуд, 2017, с. 55). Жінка перебуває у постійному внутрішньому діалозі між своїм минулим життям і реальністю Гілеаду. Її пам'ять про свободу, вибір одягу, професію та можливість самовираження контрастує з теперішньою роллю Служниці. Це протиставлення створює напругу між її внутрішнім світом та зовнішнім примусом.

Прикметним є опис сцени із туристами з Японії: *«Я давно не бачила жінок у таких коротких спідницях. Вони ледве закривають коліна і відкривають ноги, наче голі в тоненьких панчохах, вульгарні черевики на високих підборах із реміньками прив'язані до ніг, наче витончені інструменти для тортур [...] Вони носять помаду, червону, яка окреслює вологі провалля їхніх ротів і схожа на малюнки на стінах туалетів колись раніше»* (Етвуд, 2017, с. 34). Фредова розуміє, що вона теж раніше так вдягалася – «то була свобода» (там само).

Етвуд майстерно оперує ретроспекцією, щоб показати те, як пам'ять стає формою опору. Фредова пригадує, що колись одягала джинси та читала книги, описує жінок, які носили блузки з гудзиками спереду, це натякало на ймовірність слова «розстібнути». Ці жінки могли бути роздягнені; або ж ні. Здавалося, вони можуть обирати (Етвуд, 2017, с. 30–33). Вона відчуває страх перед покаранням, але водночас її спогади про минуле підтримують її ідентичність.

Попри жорстку дисципліну, жінки шукають простір для опору – маленькі акти непокори, внутрішні взаємовідносини, виклики зовніш-

ньому вигляду демонструють субверсію через матеріальність. Фредова, наприклад, шукає способи відчувати свою тілесність, всупереч спробам Гілеаду її знеособити: крадькома дивиться в дзеркало (навіть якщо не впізнає колишню себе), розмірковує про тіло та ночі з чоловіком, згадує про вагітність та осмислює себе жінкою з емоціями, потребами та бажаннями, а не «пловите тіло».

Одяг також функціонує у якості коду спротиву в ширшому масштабі. Наприклад, епізод, де Командор збирає Фредову до готелю-борделю «У Єзавелі» (куди, до слова, втекла подруга Фредової Мойра, тим самим висловлюючи непокору режиму). Тут бачимо широкий опис сарторіальних складових: від спогадів про початки режиму: *«На Таймс-сквер палали вогнища, довкола них співав натовп, жінки вдячно махали руками [...] гарно підстрижені молодики з кам'яними обличчями жбурляли речі у вогонь, повні жмені шовку, нейлону, штучного хутра, жовто-зеленого, червоного, фіолетового; чорний атлас, золоте лама, блискуче срібло; трусики бікіні, прозорі ліфчики з рожевими атласними серцями, нашитими, щоб прикривати соски»* (Етвуд, 2017, с. 204) до спроби зламу цієї системи: *«Тоді знімаю саму сукню, натягаю вкриті блискітками шлейки на плечі. Є й туплі, лілові, на абсурдно високих підборах* (Етвуд, 2017, с. 205). *[...] Тут можна витріщатися, роздивлятися, мені не заважають білі крила. Голова без них здається дивовижно легкою, наче з неї зняли тягар чи позбавили її вмісту* (Етвуд, 2017, с. 208). Спалювання одягу і наступне його «повернення» у формі блискучих аксесуарів, яскравих кольорів – це метафора колективної пам'яті та спротиву проти забуття, актуалізована через матеріальні об'єкти. Цей епізод демонструє, що уніформа як інструмент влади має свої «прогалини» – одяг стає кодом субверсії, можливістю втечі від панівного дискурсу. Одяг Фредової в цьому епізоді – це символ втрати і надії, дуальність якої відображає складність жіночої долі в тоталітарному режимі Гілеаду.

Зрештою, одяг стає одним із матеріальних тригерів рефлексій на тему свободи вибору та самоідентифікації. Однак, через відкритий фінал роману ми можемо лише здогадуватись як склалась доля Фредової: *«Тож я роблю крок у темряву всередині; або ж – у світло»* (Етвуд, М., 2017, с. 256). Історичні коментарі, які слугують

фактично доповненням до основної історії зосереджені радше на ідентифікації осіб Гілеаду та логіки їхніх владних структур, ніж на засудженні чи осмисленні антиутопічної трагедії. І, даючи відповідь на фінальне запитання роману: «Так, питання є!».

Висновки. Одяг у романі «Оповідь служниці» функціонує не лише як маркер соціального статусу, але є також механізмом репресії та полем боротьби. Візуальна ієрархія Гілеаду відображає владу, проте навіть у межах цієї системи можливий спротив – через переосмислення концепції пам'яті, ризику спротиву, навіть усвідомлення свого статусу. Таким чином, роман Маргарет Етвуд демонструє складний діалектичний зв'язок між дисциплінарними механізмами та можливостями опору, що підкреслює значущість сарторіальної ідентичності у контексті тоталітарного суспільства. Дослідження цього аспекту відкриває ширші перспективи для аналізу текстів, де матеріальність одягу є частиною ширших соціокультурних та політичних механізмів влади.

Одяг у романі «Оповідь служниці» Маргарет Етвуд є потужним інструментом дисциплінарного контролю, що закріплює гендерну ієрархію та обмежує свободу жінок. Він слугує механізмом паноптичного нагляду, через який влада регламентує тілесність та соціальну поведінку. Однак, попри його потенціал як знаряддя пригноблення, одяг також виступає простором для мікрорезистенції, що дозволяє жінкам заявляти про свою суб'єктність. Аналіз сарторіальної політики антиутопічному контексті відкриває ширші перспективи розуміння взаємозв'язку між тілом, ідентичністю та владою.

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

ЛІТЕРАТУРА:

Batchelor, J. (2005). *Dress, Distress and Desire: Clothing and the Female Body in Eighteenth-Century Literature*. Springer.

- Bartky, L. S. (1990). *Femininity and Domination. Studies in the phenomenology of oppression*. New York and London : Routledge.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 222 p.
- Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Paris : Editions Gallimard.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality*. Pantheon Books: New York.
- Hunt, C. (2014). Worn clothes and textiles as archives of memory. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, Volume 5, Issue 2. P. 207–232. https://doi.org/10.1386/csfb.5.2.207_1
- Mici, F., & Gjeçi, H. (2024). Symbolism as a Key Element in Analyzing the Characters in The Handmaid's Tale by Margaret Atwood. December 2024 bjes. beder. edu. al, 103.
- Mirenayat, S. A., & Soofastaei, E. (2015). Female body and sexual politics in Margaret Atwood's selected novels. *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, 55, 154–159. <https://doi.org/10.18052/www.scipress.com/>
- Ribeiro, A. (2006). *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England*. New Haven: Yale University Press.
- Smith, Ch. W. (2013). *Women, Work, and Clothes in the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge University Press.
- Tolan, F. (2007). *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Costerus New Series, 170. Rodopi.
- Twigg, J. (2007). Clothing, age and the body: a critical review. *Ageing and Society*, 27(2): 285–305. <https://doi.org/10.1017/S0144686X06005794>
- Zhao, Q. & Abdullah, C., Qistina, A. (2024) Metaphorical meanings of color symbols in literature. *Chinese Semiotic Studies*, vol. 20, no. 4, pp. 625–646. <https://doi.org/10.1515/css-2024-2030>
- Горіна, Ж. Д. (2023). Формування візуальної культури колірною сприйняття під час вивчення художніх творів. *Лінгвістика й лінгводидактика: здобутки і перспективи розвитку* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих науковців (м. Одеса, 01-02 грудня 2023 р.) : зб. тез / редкол. Т. О. Євтушина та ін. Одеса: ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», С. 5–12.
- Етвуд, М. (2017). *Оповідь Служниці* : роман / пер. з англ. О. Оксеніч. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 272 с.
- Нікоряк, Н. (2011). *Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту: монографія* / Вступне слово О. Червінської. Чернівці : Місто, 240 с.
- Подгурська, І., Сенюк, М. (2022). Християнські мотиви в романі Маргарет Етвуд «Оповідь служниці». *Актуальні питання гуманітарних наук*, Вип. 58, т. 2. С. 184–190. <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/11466>
- Тимейчук, І. (2013). Дискурс Іншого в романі-дистопії М. Етвуд «Історія служниці». *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*, Вип. 21. С. 265–271.
- Тичініна, А., Наместюк, С. (2023). Інтерпретація художнього образу: аспекти поетики і методики. *Вісник науки та освіти*. Київ : Видавнича група «Наукові перспективи». № 7(13). С. 287–299.
- Шинкар, Т. (2019). Жіночі образи в романі М. Етвуд «Розповідь служниці». *Теоретична та дидактична філологія*, (29), 141–150. <https://tdp-journal.com/index.php/journal/article/view/142>

REFERENCES

- Batchelor, J. (2005). *Dress, Distress and Desire: Clothing and the Female Body in Eighteenth-Century Literature*. Springer.
- Bartky, L. S. (1990). *Femininity and Domination. Studies in the phenomenology of oppression*. New York and London : Routledge.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.
- Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Paris : Editions Gallimard.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality*. Pantheon Books: New York.
- Hunt, C. (2014). Worn clothes and textiles as archives of memory. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, Volume 5, Issue 2. P. 207–232. https://doi.org/10.1386/csfb.5.2.207_1
- Mici, F., & Gjeçi, H. (2024). Symbolism as a Key Element in Analyzing the Characters in The Handmaid's Tale by Margaret Atwood. December 2024 bjes. beder. edu. al, 103.
- Mirenayat, S. A., & Soofastaei, E. (2015). Female body and sexual politics in Margaret Atwood's

- selected novels. *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, 55, 154–159.
<https://doi.org/10.18052/www.scipress.com/>
- Ribeiro, A. (2006). *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England*. New Haven: Yale University Press.
- Smith, Ch. W. (2013). *Women, Work, and Clothes in the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge University Press.
- Tolan, F. (2007). *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Costerus New Series, 170. Rodopi.
- Twigg, J. (2007). Clothing, age and the body: a critical review. *Ageing and Society*, 27(2): 285–305.
<https://doi.org/10.1017/S0144686X06005794>
- Zhao, Q. & Abdullah, C., Qistina, A. (2024) Metaphorical meanings of color symbols in literature. *Chinese Semiotic Studies*, vol. 20, no. 4, pp. 625–646.
<https://doi.org/10.1515/css-2024-2030>
- Horina, Zh. D. (2023). Formuvannia vizualnoi kultury kolornoho spryiniattia pid chas vyvchennia khudozhnikh tvoriv [Formation of visual culture of color perception in the study of literary works]. *Lingvistyka y lingvodydaktyka: zdobutky i perspektyvy rozvytku*. Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference of Young Scientists (Odesa, December 1–2, 2023). Odesa: South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, 5–12. [in Ukrainian].
- Etvud, M. (2017). *Opovid Sluzhnytsi: roman* [The Handmaid's Tale: novel]. (Transl. O. Ok-senych). Kharkiv : Knyzhkovyi Klub «Klub Sim-einoho Dozvillia», 272 p. [in Ukrainian].
- Nikoriak, N. (2011). Avtentychnist kinoscenariiu yak suchasnoho literaturnoho tekstu: monohrafiia [Authenticity of the screenplay as a modern literary text: monograph]. Chernivtsi: Misto, 240 p. [in Ukrainian].
- Podhurska, I., & Seniuk, M. (2022). Khrystyianski motyvy v romani Margaret Etvud «Opovid sluzhnytsi» [Christian motifs in Margaret Atwood's novel The Handmaid's Tale]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 58(2), 184–190.
<https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/11466> [in Ukrainian].
- Tymeichuk, I. (2013). Dyskurs Inshoho v romani-dystopii M. Etvud «Istoriia sluzhnytsi» [Discourse of the Other in M. Atwood's dystopian novel The Handmaid's Tale]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Serii inozemni movy, 21, 265–271 [in Ukrainian].
- Tychinina, A., & Namestiuk, S. (2023). Interpretatsiia khudozhnoho obrazu: aspekty poetyky i metodyky [Interpretation of the literary image: aspects of poetics and methodology]. *Visnyk nauky ta osvity*, 7(13). Kyiv: Vydavnycha hrupa «Naukovi perspektyvy», 287–299 [in Ukrainian].
- Shynkar, T. (2019). Zhinochi obrazy v romani M. Etvud «Rozpovid sluzhnytsi» [Female images in M. Atwood's novel The Handmaid's Tale]. *Teoretychna ta dydaktychna filolohiia*, 29, 141–150.
<https://tdp-journal.com/index.php/journal/article/view/142> [in Ukrainian].



УДК 821.111 (73)

DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359631

Jūratė Landsbergytė Becher

DA researcher, Department of Music and Theatre History

Lithuanian Culture Research Institute

<https://orcid.org/0000-0003-2356-7264>

jurate128@yahoo.de

THE SENSE OF LIGHT IN THE CREATIVITY AND THE WAY OF LIFE OF LITHUANIAN COMPOSER RAMŪNAS MOTIEKAITIS

Abstract. *The quest to explore the depth of modern life's intensity and the meaning of creativity leads composer Ramūnas Motiekaitis (*1976) to a profound connection with the natural world, oscillating between openness and solitude. It is here that the genuine perception of music as a harmony of the world, imbued with a sense of sacredness, is born. This unique link between creativity, silence, and their contemplation on life reflects the influence of traditional Japanese culture, which the composer studied and explored. Therefore, Motiekaitis' aesthetic investigation into the openness and closedness of Japanese culture towards the West, alongside his deep interest in the works of Toru Takemitsu (1930–1996) and texts regarding the silence of music, led the Lithuanian to a unique new interpretation of the sacredness in listening to the hum and the singularity of observation. Consequently, it can be said that the Lithuanian composer and Japanologist settled into his own world of ideas, experiencing the phenomenon of music as if inspired by Shintoism or Zen practice, merging light and hum into a philosophical unity that transcended the Darkness of the present world, into the continuity of the post-apocalypse, and into dissolving in time.*

Keywords: *light, hum, Japanese art, tradition, Motiekaitis, aesthetics, nature*

Юрате Ландсбергитė-Бехер

дослідниця відділу історії музики та театру

Інституту досліджень литовської культури

<https://orcid.org/0000-0003-2356-7264>

jurate128@yahoo.de

ПОЧУТТЯ СВІТЛА У ТВОРЧОСТІ ТА СПОСОБІ ЖИТТЯ ЛИТОВСЬКОГО КОМПОЗИТОРА РАМУНАСА МОТЬЄКАЙТІСА

Анотація. *Прагнення дослідити глибини сучасного життя з його насиченістю та сенсу творчості приводить композитора Рамунаса Мотьєкайтїса (*1976) до щільного зв'язку зі світом природи у процесі його коливань між відвертістю та самотністю. Саме тут народжується справжнє сприйняття музики як світової гармонії, просякнуте відчуттям священного. Цей унікальний зв'язок між креативністю, тишею та спогляданням життя віддзеркалює вплив традиційної японської культури, яку композитор вивчав та досліджував. Відтак, естетичне проникнення Мотьєкайтїса до відкритості та закритості японської культури щодо Заходу, разом з його глибокою зацікавленістю творами Тору Такеміцу (1930–1996) і текстами, де йшлося про тишу у музиці, сприяло унікальній інтерпретації литовським композитором відчуття сакрального під час слухання дзижчання та неповторності спостережень. Отже можна стверджувати, що литовський композитор і японіст занурився у власний світ ідей, переживаючи феномен музики наче крізь призму синтоїзму або практик Дзен, і поєднуючи світло і дзижчання у філософську єдність, здатну вийти за межі Пїтьми сучасного світу, у тяглість пост-апокаліпсису, та розчинитися у часі.*

Ключові слова: *світло, дзижчання, японське мистецтво, традиція, Мотьєкайтїс, естетика, природа*

The contemporary understanding of Lithuanian identity encourages us to examine more closely the unique desire for unity of life and creativity, reconnecting with an archaic, primordial, and deeply rooted feeling—the need for a space separated from

the flux of progress, fashion trends, and breakthrough actions. Instead of adopting the modernist global *pursuit of fashion*, some creators are exploring the anonymity of anti-fashion, islands of silence, depths of introspection, and sources of pu-

rity. Here, we can discuss the philosophy of rejecting external fashion, embracing the naturalness of creativity, the paradigm of nature, and the myth of salvation from civilisation—realised through music, the sounds of the natural world, and the quest for solitude.

This leads us to the convergence of life and creative lines of the exceptional Lithuanian composer Ramūnas Motiekaitis (*1976) into a particular phenomenal unity of expression, in no way connected to the dynamics of the zeniths of the contemporary world. Despite this, Motiekaitis is the author of musical compositions and musicological writings, conducts research on artistic aesthetics, and holds the titles of Doctor of Science and Associate Professor at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Ramūnas Motiekaitis is like an outsider in fashion, who, having discovered an island in the solitude of the forest, remains an advocate and spreader of the idea of the universe, a mediator of sound images, a leader in philosophical discussions, and a director of performances of the unknown. Even his clothing—a thick cloth cloak covering his shoulders in its own way evokes the image of a pagan priest. When discussing Motiekaitis more broadly, the unique transcultural Lithuanian universality of identity emerges first and foremost, particularly the connection with Japan, the country where the composer lived for three years, studied traditional culture, and wrote a dissertation on the interactions between Eastern and Western art, all within a distant space. Here, identity integrity and transcendence emerge, surpassing the conceptual boundaries of time and geography, relying on the mysteries of pagan pantheism and Shintoism. Motiekaitis carefully studied the works of the Japanese composer Toru Takemitsu (1930–1996), examining the essence of his Japonisme and discovering the significance of subtlety in the interaction of instruments with air, space, and the phenomenon of timbre in various spheres. Takemitsu's thoughts, which are also present in his writings in *Confronting Silence* (Tokyo: Fallen Leaf Press, 1995), aligned with Ramūnas Motiekaitis' worldview philosophy, leading even further into the infinity of threads of Japanese transculturality. The composer says: 'It is not easy to grasp where *Japan* begins and where it ends' (Motiekaitis, personal communication, March 14, 2025).

Thus begins the intriguing realm of Selfhood between Lithuania and Japan, with horizon lines

leading to creativity that 'does not strive for originality' (Motiekaitis, *ibid.*).

The composer further states this essence to be a principle of his creative philosophy:

'I think that I construct my aesthetics by opposing monumental and heroic romanticism. At the same time, it resists progress, revolution, and the cult of originality. And this draws me closer to something unknown, which, in some aspects, would connect with Japan, and not only with it.' (*ibid.*)

The isolation of Japanese traditions from global progress offers this opportunity.

The music here is imbued with phenomena of primordality, demanding careful observation, attentive listening, and surrender to the flow of time. This principle is also closely linked to Baltic minimalism, the aspect of archaism, and essentially originates from deep Japanese culture, becoming Ramūnas Motiekaitis' own work and way of life. There is no room here for *the play of fashion* or the *paradigm of dramaturgy*, but rather the opposite—one turns to what is unchanging, eternal, and does not betray or recode with different meanings. The principle of will is discarded, and thoughts shift to nature and its style everywhere—in fabrics, ornaments, musical scores, the creation of soundscapes, and contact with the instrument. The composer himself plays the Japanese flute, known as the Shakuhachi. Here, his engagement with sound becomes very intimate, as if a gust of wind is speaking to silence itself. This also aligns with the object of Motiekaitis' research—the relationship of Takemitsu's work with the timbres of silence—confronting silence. The transcultural space, as experienced by the Lithuanian composer, embodies a natural link between Japanese traditions, Zen principles of nature, and the flow of currents that are unaffected by civilisation's vanity, turning away from time. This realm of solitude and loneliness is echoed in Motiekaitis' work and way of life. It extends into longing—it is an ornament, a vibration of light, the secret life of dots and lines—both in scores and sound images.

It is worth mentioning here the composer's connection with Japanese visual art, where *listening to the meaning* is conveyed through subtle strokes. Traditional listening pieces in Japanese graphics are well-known, such as *Listening to the Rain*, *Listening to the Bamboo*, *Listening to the Wind in a Pine Grove*, and *Listening to Insects*. In the first

image of the painting, we see three trees—a grove and three people, as if lost in a minimalist patch of emptiness, where the mystery of the dash-dot detail begins, possibly representing the code of life. These meanings unconsciously take hold in the music of Ramūnas Motiekaitis, transcending into the notation of his scores like delicate strokes. According to Gaidamavičiūtė, a dot also signifies movement, such as a gust of wind. (Gaidamavičiūtė, 2023, p.62–63) Motiekaitis' work, *Listening to Pines* (2017), is a revelation of such creativity—the flow and other natural phenomena in the space of *musical notation*. It is both the space of the composer's being and existence, living alone in a hut in the forest near Vilnius. The world of his philosophy and the centre of harmony is created through his relationships with his close environment.

It is also important to revisit the concept of light in this context. Motiekaitis' recent works are dedicated to light and its philosophical and aesthetic paradigm. The first notable example was the piece *Light on Light* (for trombone and string quartet, 2004), which explored the pulsation of lightning-like light as well as the brightness and power linked to the expression of the trombone's vigorous voice. Meanwhile, the recent work *(Shine)Hum* [Šviesogaismė] (for two flutes and organ, 2020) is entirely meditative, capturing the subtleties of the flow of light, the depths of shadows, and dissolutions in the heights. Here, light dissolves and spreads in the *hum*, merging with space in a halo of timbres, breathing with gusts of wind and the infinity of nature. Consequently, it appears endless, paradigmatic, and, in this way, akin to Baltic minimalism. It is vital that everything here unfolds as if by itself, without the author's intervention, inspired only by road signs, a predictable sense of time, and perhaps even by coincidence... Furthermore, this follows Motiekaitis' principle: to allow everything to flow naturally, acting merely as a mediator and engaging in attentive *listening*. Such a flow, driven by impulse, triggers the phenomenon of light through the ornamental horizontal of the sound of instruments. The very sense of distance then creates a sphere of another space—an alternative to the dramatic dynamism of conflicts and the egocentric grandeur. However, this niche state becomes something more than just a soundscape; it possibly signifies the dawn of life in a post-apocalyptic world.

'Motiekaitis' language is not hermetic—it is refined and at the same time ascetic,' writes musicologist Rūta Gaidamavičiūtė (Gaidamavičiūtė, 2023,

p. 62). The gaze is also focused on the visual state of the music:

Even externally, the score appears as if the author has barely touched it with the thinnest possible line, with dots of sound scattered here and there. It is like an outline of a thought, which requires the inner silence, the primordial emptiness, of both the performers and the listeners to understand' (Gaidamavičiūtė, 2023, p. 63).

The interpretation of *(Shine)Hum* thus evolved into transcultural interdisciplinarity—the participation of the natural landscape in the creation of the work, as seen in Vytautas Oškinis' video "Šviesogaismė" (2025).

The meanings of light have become a new area for Motiekaitis' philosophical music aesthetics in the work *The Aesthetics of Light* (on tape, 2022). This is another expression of the glow of music towards a sense of transcendence, demonstrating the composer's desire to intertwine the breadth of his explorations systematically.

It can be said that the transformations of post-minimalism have spilled over into a dimension of limitlessness, where the paradigm of light, the leitmotifs of flow vibrations, and visionary scenography dominate.

Here, water becomes a necessary, shadowy background, lending meaning to the music, which seeks to restore the continuity of the water flow, its undulations, cyclicity, and ritornello. This, in its own way, coincides with the ornamentation of **fabric**—the embodiment of the archaic in contemporary culture. Motiekaitis' work also follows in its footsteps by listening to the rustle and gusts of wind, a unique cultural mission related to **light**—Enlightenment, almost sacred sources of nature, the meaning of becoming alive. And this is happening in the current epoch of Darkness, which is recognised as having arrived by philosophers Gintautas Mažeikis and Algis Mickūnas (2025). When the meaning of the existence of minors, the significance of embodying details, and the depths of the sources of the intonational cell are rejected, then such a choice by Ramūnas Motiekaitis reveals the author's authenticity in rejecting barbaric dynamism and adopting a philosophical, creative perspective, crossing bridges of time into the silence of the future. The participation of fragile meanings of existence in this listening—this is how the entire work of Motiekaitis can be described—unveils the depths of unknown phenomena, which may absorb or even save the world. It is about aesthetics—the

composer's field of thought that names this *nameless* realm between distances. It is worth noting him as the author of a monograph dedicated to the significance of deep meanings in Japan: *Poetics of the Nameless Middle: Japan and the West in Philosophy and Music of the Twentieth Century* (2011), which received the highest Lithuanian musicology award, the V. Landsbergis Prize. Within this context of Japanese distances, the author's unique need for solitude, withdrawal from the public, and controversy was fostered. This very creation demands unlistening (!), attention to conceptuality, Western conceptual activities, and immersion in meditative states of Oriental introspection. Music philosopher and Ramūnas' friend Edvardas Šumila comments on this exceptional creator under the Lithuanian sky:

'It is reflected in his composition process as much as in its result, that is, weighed on the, I must say, dialectics between fighting your demons, daring to speak something through your music and yet trying not to explicate too much, to resist melodramatic or overly excessive gestures.' (Šumila, 2020, p. 2).

The complexity and simplicity of Ramūnas Motiekaitis' work intersect with the medium of aesthetic philosophy, where events unfold and take place: creativity, musicology, Japanese tradition, Baltic archetypes, the exploration of depths, and the Enlightenment, alongside processes of distancing. The expression of creativity can be described as 'soothing in between' (Šumila, 2020, p. 8), where randomness, constant change, and the need for distance play a crucial role. Finally, the book itself offers the final word, opened by the author, providing insights into the previously mentioned monograph *Poetics of the Nameless Middle: Japan and the West in Philosophy and Music of the Twentieth Century* (2011). Musicologist Edvardas Šumila concentrates here on the phrase 'Nameless Middle as essential aspects of Motiekaitis' expressions.' (Šumila, 2020, p. 9) It is worth emphasising that this entire phenomenon projects a sphere, encompassing everything around us and through which it flows, overcoming all obstacles and transcending the light. Remarkably, nothing can hold it back.

Philosopher and political scientist Professor Gintautas Mažeikis highlights the destructive power of philosophy—the toxic role of imperialist metaphysics, which was particularly active in Europe before the Second World War and is now reawakening as the irrationalism of unchecked power and the *super-machismo* of the chosen ones, reinforced by a reli-

gion of transcendental significance. 'Reborn imperial metaphysics in Russia, dozens of philosophers and professors, led by Alexander Dugin, debate what geopolitics should be and what Russia's global role should be' (Mažeikis, 2025, p. 3), arguing for the crushing of the rotten West and the defence of the true values of the Russian world. Then this distant island of silence between the West and Japan, and its *intonational cell*—the space of Ramūnas Motiekaitis' listening—emerges. Listening to the wave of lines in the sunset light... Primordality, not belonging to progress, but to an agreed way of life, *protection without codes*, ... with the safeguarding of the vaults of internal order—the sky shaded by trees. Such a paradigm of creativity and the way of life, where the Baltic connection of Japanese tradition meets a *time traveller*, an independent listener, and a participant in the freedom of the arts.

And its code is a sign of light—an ornament—a sound.

A garment to cover yourself.

Conclusions

It can be argued that an intercontinental, trans-cultural Self has matured in the Lithuanian creative space, as exemplified by the phenomenon of composer Ramūnas Motiekaitis' expression, which observes the archaism of Lithuanian-Japanese traditions and contemplates the flow of soundscape. This uniquely exceptional convergence of the solitudes of creativity and life implies a philosophy of deep aesthetics and its various manifestations through thought, text, drawing, score, and relationships with instruments and sound.

The nature of all these phenomena is connected through the sphere of listening to the rustling of the wind, trees, birds, the sea (Oškinis, 2024) and the sound of a flute fluttering between heaven and earth—a retreat from textuality, a declaration of narratives, ideas and concepts into contact with space, with air, with the vibration of a gust or sound. Such strokes of Ramūnas Motiekaitis' existentialist expression reveal the following fields of meaning.

1. Depth. A sense, a feeling of **depth**, the path to the sources, the paradigm of water in music.

2. Infinity. A sense of **infinity**—vibration, intonation, cell, ornament, minimalist code—sacredness, continuity, horizontality.

3. Light. Light is an unstoppable flow, the Enlightenment of processes, the antithesis of Darkness.

4. Silence. Silence as a parable of solitude and unity, an impulse for vision.

5. Listening—a fundamental transfer of the Japanese visual art tradition to the level of process dramaturgy of Lithuanian music minimalism, melting it down to absolute continuity.

6. Drawing—the *nature* of the score of lines and dots, the graphic ritornello of tree branches, and a sense of structure through a stroke.

7. Aesthetics as a body of philosophical thought, a parallel factor in the field of creativity, a net between words, sounds and script.

Discursive dynamics, embedded in and governed by the context of ideas, insights, and cultural connections, perhaps reflecting the future after the post-apocalyptic Darkness of the rejected and the survivors.

Ramūnas Motiekaitis' *listening to silence* may not be an accidental, albeit improvisational, but a reasonable and meaningful step towards humanity's destiny.

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

LITERATURE

Gaidamavičiūtė, R. (2023). *Su lietuvių muzikos tėkme*. [With the Flow of Lithuanian Music]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Mažeikis, G. (2025, February 5) *Naujų pasaulio imperatorių metafizika*. [The Metaphysics of the New World Emperors].

<https://www.lrt.lt/naujienos/nuomones/3/2478450/gintautas-mazeikis-nauju-pasaulio-imperatoriu-metafizika?srsltid=AfmBOooAHpuXUGlFFbInj7dFnGrGdEt-3uovp2jQyLgdYw6zNwkc3EaLM>

Motiekaitis, R. (2011). *Poetics of the Nameless Middle: Japan and the West in Philosophy and Music of the Twentieth Century*. Helsinki: Indigo print, <https://hdl.handle.net/10138/27428>

Motiekaitis, R. (2020). *Šviesogausmė* [(Shine) Hum]. [Score]. Vilnius.

Oškinis, V. (2024). *The Link Between Lithuania and Japan Through the Sea*. [Score].

Šumila, E. (2020, January). The Pursuit of Balance: The Soothing Rhetoric of Ramūnas Motiekaitis' Music. Lithuanian Music Link. 23.

<https://www.mic.lt/en/discourses/lithuanian-music-link/no-23-january-december-2020/edvardas-sumila-soothing-rhetoric-of-ramunas-motiekaitis-music/>

Takemitsu, T. (1995). *Confronting Silence*. Tokyo: Fallen Leaf Press. ISBN 0-914913-36-0.



УДК 821.11.2-32.09»18/19»:687.016
DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359632

Світлана Маценка

доктор філологічних наук, професор, професорка кафедри німецької філології
Львівського національний університету імені Івана Франка

<https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

Svitlana.macenka@lnu.edu.ua

МОДНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ Е. Т. А. ГОФМАНА

Анотація. На прикладі новел Е. Т. А. Гофмана («Піщана людина» («Der Sandmann», 1798), «Малюк Цахес на прізвисько Цинобер» («Klein Zaches genannt Zinnober», 1819), «Принцеса Брамбіла» («Prinzessin Brambilla»)) розглянуто функціональність одягу в літературних творах видатного німецького письменника. Увагу зосереджено на зв'язку тіла і вбрання, сконструйованості статі, пошуках ідентичності. Вказано на те, що німецький романтик добре володіє модною компетентністю, яка виявляється в його обізнаності з історичними костюмами, тогочасними модними трендами (жіночими і чоловічими), функціональністю моди, театральністю вбрання. Стверджується, що Гофман майстерно використовує одяг для увиразнення своїх концептів тіла, статі, ідентичності, потворності/привабливості, природності/штучності, але також змінності, оптичного сприйняття, перехідності. Новели уможливають розгляд функціонування одягу в літературному тексті романтизму в аспектах містики і фантазії, перетворення і впливу на соціальне сприйняття, карнавалу і пошуків власного Я.

Ключові слова: Гофман, ідентичність, карнавал, модна компетентність, новели, одяг.

Svitlana Macenka

Doctor of Sciences (Philology), Professor,
Department of German Philology, Lviv Ivan Franko National University

<https://orcid.org/0000-0003-1373-2887>

Svitlana.macenka@lnu.edu.ua

E.T.A. HOFFMANN'S FASHION COMPETENCY

Abstract. E.T.A. Hoffmann's novellas ("The Sandman", 1798; "Little Zaches Called Cinnabar", 1819; "Princess Brambilla") have been used to exemplify how clothes function in the texts of the renowned German writer. Attention is focused on the link between the body and clothing, the construction of gender, and the search for identity. It is noted that the German Romantic writer is well-versed in fashion, which is reflected in his knowledge of historical costumes, fashion trends of the time (both female and male), the functionality of fashion, and the theatricality of garments. It is asserted that Hoffmann skilfully uses clothes to highlight his concepts of body, gender, identity, ugliness/attractiveness, naturalness/artificiality, as well as mutability, optical perception, and transience. The stories allow for consideration of clothing in Romantic fictional texts through the prism of mysticism and fantasy, transformation and impact on social perception, carnival, and the search for one's Self.

Keywords: Hoffmann, identity, carnival, fashion competency, novels, clothes.

Вступ. У полі моди як "інтердискурсивної теми" дослідники виявляють різноманітні медійні системні взаємозв'язки, як, наприклад, поміж одягом і літературою чи особливо поміж одягом та живописом. Коли одяг, за Райнером Венріхом, стає модою і тим самим культурною практикою як естетичною відповідністю певній епосі, то він набуває своєї власної медійності. "Це означає, – пояснює дослідник моди, – що в модному одягові можуть встановлюватися

механізми стиковки з різними медіа-системними одиницями, особливо коли про моду говорять чи пишуть" (Wenrich, 2015, S. 14–15). Вестиментарні приклади засвідчують, що у своїй медійності вони разом із ужитковим і образотворчим мистецтвами інсценують дискурсивні середовища, інтерпретуючи в них різні наративи соціальних структур. При уважному розгляді об'єктів одягу з'ясовується, що ідея певного предмету одягу в деякому сенсі може втілюва-

тися як “архітектура тіла” (Wenrich, 2015, S. 15). Обгортка для тіла і його дій в просторі стає тим самим моделлю суспільної конституції суб’єкта. У цьому сенсі одяг є медіумом, медійно активним і пасивним, він організовує культурні простори, з’являючись у чи з багатьма медіа як організаційними полями у відповідних (одягально-)мовних регістрах, узагальнюючи їх до спільного висловлювання. Таким цікавим висловлюванням одягу можна вважати “описану моду” в німецькій літературі романтизму. Як комплексний знак одяг тут фігурує інтердискурсивно й інтермедіально.

Аналіз досліджень і публікацій. Ролан Барт поєднав моду і романтизм, зауваживши, що перші осмислення костюму він пов’язує саме із початком XIX століття (Barthes, 2002, p. 49). Тому історичне дослідження одягу французький мислитель розуміє як типово романтичний проєкт, який впливає з характерного томління за минулими епохами. Важливим приводом до цього був театр, який ставив історичні п’єси у відповідному оформленні. Інтерес романтиків, за Роланом Бартом, стосується гардеробу як костюму і документу, який слугує для переодягання і втечі від теперішності. Письменники при цьому, а серед них передусім Е. Т. А. Гофман, виявляють свою *модну компетентність*, під якою літературознавиця і культурологиня Гертруд Ленерт у книзі “Мода, теорія, естетика культурної практики” розуміє здатність читати і відчувати моду, знання про те, що певні предмети одягу можуть означати у певний момент (Lehnert, 2013, S. 18). Сприятий таким чином одяг слугує медіумом креативного засвоєння світу, світосприйняття й організації світу. Мода у сенсі ставлення до одягу означає процес, інценування, гру, театральну подію. За допомогою моди вдається розташувати і пере-розташувати індивіда у суспільстві соціально, а також естетично – як форми у часі і просторі, позаяк мода означає естетизацію життєвого світу і людини в ньому.

Уже у XVIII столітті моду сприймають як інтегральний елемент змін, як таку її вважають парадигмою модерну. Гертруд Ленерт стверджує, що тогочасна мода перетворюється з репрезентативної на демонстративну, із чим все більше пов’язують претензію на автентичне вираження справжнього себе, побоюючись водночас омани. Визначена театральними концеп-

тами епоха XVIII – початку XIX століття обертається навколо питання щодо розрізнення видимості і буття та пов’язаних із ними чуттів та тілесних знаків, до яких належить і знакова система моди (Lehnert, 2008, S. 20).

Із цієї перспективи твори Гофмана засвідчують, що він був добрим знавцем історичного костюму, трендів тогочасної моди, театрального гардеробу, а також добре розумів переваги одягу як медіуму для вирішення антропологічних проблем, що виявилось в усвідомленні ним зв’язку між одягом і тілом, в утілесненні предметів одягу і сприйнятті їх як невіддільної складової людського образу, в моделюванні одягнутого тіла, яке спричиняється до ускладненої ідентичної проблематики. Одягання, переодягання, костюмування, маскування – характерні процеси для художнього світу Е. Т. А. Гофмана.

Методологія дослідження ґрунтується на засадах культурологічно орієнтованого літературознавства, спрямованого на вивчення зв’язків між текстами і культурними феноменами різного типу, серед яких важливу роль відіграє мода, зрозуміла як одна із важливих мистецьких практик та форм суспільного знання.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування.

“Піщана людина”: одяг і містика. Новела “Піщана Людина” (“Der Sandmann”, 1798) Гофмана належить до “Нічних оповідань”, що в жанровому плані означає наголос на переносному значенні і за естетикою споріднює цю новелу з одночасною роботою письменника над “Еліксиром диявола”. У творі постає питання: чи йдеться тут про казкову істоту, “жахливого привида”, “огидного демона”, “злий ворожий принцип”, спрямований на руйнування, чи зловмисну садистську людину. Тож до “нічної оповіді” “Піщаної людини” належить також опис вбрання таємничої та жажливої фігури адвоката Коппелюса, якого оповідач Натанаель із дитинства вважає “піщаною людиною” і пов’язує з ним раптову смерть свого батька. Коппелюс “завжди з’являвся у старомодно скроєному попелясто-сірому сюртукові, такому ж жилеті і панталонах, проте до цього він одягав чорні панчохи і черевики із невеликими блискучими пряжками. Маленька перука заледве прикривала його тім’я, буклі високо стирчали над великими червоними вухами, а широка закрита

сітка для волосся відставала від потилиці, так що було видно срібну заціпку, яка скріплювала шийну пов'язку в складку. Уся його фігура була якось по-особливому огидною і бридкою” (Hoffmann, 1985, S. 15). Цей опис чоловічого вбрання цінний передусім як історичний, перераховуючи предмети чоловічого одягу, такі як сюртук, жилетка і панталони (застаріле “Beinkleider”), а особливо вживані у 18 столітті “Haarbeutel” на позначення мішечка для збирання довгого напудреного волосся перуки, або “gefältete Halsbinde” – шийної пов'язки у складку під сюртуком. Однак у контексті естетики “нічної оповіді» в цьому описі зовнішнього вигляду персонажа у такий спосіб підкреслено ефект “моторошності й огиди”, який він викликав: його з'ява старомодна, у попелясто-сіро-чорних тонах, він скуйовджений і неохайний. Здається, що йдеться про переодягнену на людину загрозову демонічну істоту. До того ж, коли Коппеліус разом із батьком Натанаеля “приступали до роботи”, як сказано у новелі, тобто до занять магічними експериментами, вони переодягалися: “Батько тихо і похмуро знімав свій домашній халат і обоє одягали чорні робочі блузи. Звідки вони з'являлися, я не помітив”, – стверджував Натанаель (Hoffmann, 1985, S. 17). Переодягання означає тут певний перехід межі між реальністю і фантастичним.

Через зовнішній вигляд, а отже через увагу до одягу, в новелі представлено також Олімпію, чи то модну красуню чи то ляльку, в яку закохується романтичний митець Натанаель. Тоді як наречена Клара відмовляється від ролі пасивної реципієнтки його поезії, натомість критикує її і не сприймає, Олімпія інсценує “поза межне чоловічої автентичності” – “ця носійка абстрактного покликання жіночності” уможливорює його мрійливі мистецькій особистості необмежене розгортання. В очах Натанаеля Олімпія відповідає ідеалові жіночої природності та романтичної автентичності” (Scholz, 2019, S. 153). Гофман однак змальовує цю красуню в переломленні різних бачень. Так її зображення постає як комплексне. Якщо для Натанаеля вона втілює жіночі чесноти, то для бюргерського товариства вона репрезентує показну жіночність. На бал свого батька Шпаланцані Олімпія з'являється “одягненою дуже багато і вишукано. Не можна було не захопитися її прекрасним обличчям, її фігурою. Вона була, вочевидь, надто

сильно зтягнута, наслідком чого і став якийсь дивний вигин спини й осина тонкість талії. В її статурі і рухах було щось розмірене й напружене, що багатьом не подобалося, проте всі приписували це зняковінню, яке вона відчувала в товаристві” (Hoffmann, 1985, S. 38). У своїй праці “Еміль або про виховання” Жан-Жак Руссо описує цю моду метафорою: “Це не по-вчально, бачити жінку, яка, наче оса, розшматована на дві частини. Це ображає зір і вражає фантазію” (Rousseau, 1989, 397). Бо те, що “перешкоджає природі і гальмує її, є свідченням поганого смаку», – узагальнює французький мислитель (Rousseau, 1989, 396). Модна поява Олімпії, за Гертруд Ленерт, нагадує “мистецьке і штучне конструювання модного дамського одягу другої половини XVIII століття” (Lehnert, 2008, S. 24), яке з бюргерської перспективи пригнічує природу (Scholz, 2019, S. 153). У цьому сенсі “антропоморфний артефакт”, як Олімпію називає у своєму дослідженні Яна Шольц, утілює негативно конотовану жіночність, а саме інсценування статті, яка виявляє свою штучність. Саме тому товариш Натанаеля Зигмунд сприймає “закляклу і нерухому Олімпію” зовсім по-іншому. Обурено він запитує Натанаеля, як йому вдалося закохатися у “воскове обличчя», “дерев'яну ляльку”. Зигмунд натякає тут на іграшкові ляльки і манекени, частини тіла яких у 18 столітті виготовляли із воску. Відповідно, нафарбовані жінки сприймалися в бюргерському середовищі як маски, а тому як неавтентичні. Як модний манекен Олімпія виявляє “буття і зробленість в одному образі” (Гертруд Ленерт), вона втілює ідеал, на який Натанаель проектує свій образ митця, лялька й її модне вбрання є “точним відображенням зміненого смаку”, бо “як на картині із зображенням оголеного тіла давніх часів, її тіло сформоване згідно з одягом, а не одяг припасований до її тіла” (Lehnert, 2013, S. 50). Так за допомогою модного одягу Гофман створює “фіктивне тіло”, провадить обезтілення природного тіла. Тому критика Зигмунда відчутно спрямована на видиму штучність Олімпії, однак залишається відритим, чи він кепкує з любові Натанаеля до Олімпії як жінки, чи насміхається з його почуттів до антропоморфного артефакту. Текст залишає недомовлення, чи йдеться тут про застарілу пишну штучність дамської моди, чи у такий спосіб натомість оприявнюється штучне тіло, тобто, чи

означає вираз “воскове обличчя” маскоподібну жіночність, чи воно натякає на ляльку. Як пояснює Яна Шольц, Олімпія у своїй пасивності є ідеальною репрезентанткою бюргерської жіночності і навпаки своїм модним зовнішнім виглядом вона репрезентує жіночу штучність. Так вона коливається поміж позитивно конотованою природністю, яка приховує її зробленість, і негативно конотованою штучністю, яка демонструє її зробленість. Натуралізуючи і водночас унеприроднюючи жіночність, вона демонструє сконструйованість статі. Модний вигляд, скупа мова тіла і кілька промовлених нею слів виявляють у цьому парадоксальному статевому дискурсі ґендерні ознаки безстатевого артефакту. В епоху, яка фіксує статево-специфічні зразки поведінки, Гофман у “Піщаній людині” підкреслює штучність позірно природно даної жіночності (Scholz, 2019, S. 155).

Концептуально письменник у новелі створює мотивне коло, скло, вогонь і пісок, які, як вважають дослідники, означають як поетичну фантазію, так і відмежування поета. Тіло перетворюється на імагіновану лабораторію, артефакти оживають, а люди стають артефактами (ті, чия “холодна вдача” не придатна до естетичного споглядання). Проте продуктивно-деструктивно концептуалізовані Гофманом фантазії стають в кінцевому результаті нічим іншим, як золою. Піщана людина, у попелясно-сірому сюртукові, із червоними вухами і чорними панчолами та туфлями, персоніфікує таку силу уяви, яка руйнує те, що підкорює. Лялька з дерева так само zagrożена вогнем, як і текстовий медіум, виготовлений із паперу, на який вона авторефлексивно вказує. Тож суттєву роль у новелі відіграють зв’язки між окремими частинами, які творять єдність. Навіть тіла, сконструйовані з окремих частин, як от частини тіла Коппеліуса походять із різних сфер, тваринного, рослинного і земляного світу, причому домінують кольори, пов’язані із вогнем та золою. Коппеліус постає як конструкт, так само, як і Олімпія, яку можна визначити через її гібридність. Цікаво, що Гофман у такий спосіб, працюючи із фрагментами, створює “живу фікцію”. Натанаель спостерігає за мало рухомим тілом Олімпії за допомогою підзорної труби, придбаної у Копполи, і завдяки своїй фантазії оживлює його. “Саме статика штучного тіла сприяє акту анімації. Контемплативне ін-

сценування заляклої і нерухокої Олімпії, яка здебільшого непорушно сидить за столом, схоплює продуктивний погляд і стимулює імагінацію. Тим самим ідеться про чуттєвий досвід, в якому артефакт пробуджується до життя. Чи, кажучи інакше, антропоморфний артефакт розвиває дію в імагінаційно-естетичному сприйнятті митця” (Scholz, 2019, S. 167), – зауважує Яна Шольц. На фантазію Натанаеля подібним чином продуктивно впливає і піщана людина. Вона є настільки вдалим породженням фантазії митця, що її сконструйованість залишається непомітною. “Фігура піщаної людини символізує абсолютне занурення в естетичний, фантазійний досвід дійсності. Вона є трансіконічним художнім витвором, який оживає завдяки перформативному акту. Сатирично зображена поразка Натанаеля обґрунтована недооціненням ідеального романтичного твору мистецтва” (Scholz, 2019, S. 169). Текст як «нічна оповідь» працює з візуальним скеровуванням уваги, що він водночас осмислює, стимулюючи і скеровуючи уяву читача. Описи одягу в цьому зв’язку слугують вдалим засобом переключення між реальним і фантастичним, вони відіграють важливу роль в оптичній програмі Гофмана, привертаючи до себе увагу, стимулюють процес сприйняття, окремі елементи й ознаки одягу фігурують як семантично-конституційні у плевтиві зв’язків тексту.

“Малюк Цахес, на прізвисько Цинобер”: одяг і перетворення. У “Малюкові Цахесові, на прізвисько Цинобер” (“Klein Zaches genannt Zinnober”, 1819) Гофман теж багато працює з одягом як функціональним елементом. Тут одяг залучено до різного роду перетворень і метаморфоз, що є підставою для осмислення специфіки сприйняття. Засобом перетворень слугує магія, яка безпосередньо діє також у сфері одягу та модних тенденцій. Тож найперше самі маги і феї послуговуються вбранням для інсценувань, які демонструють барвистість і грайливість фантастичного. Так, перед Проспером Альпанусом панна фон Рожа Гожа постала “в легкім, білім убранні, з мерехтливими, прозорими крильми за спиною, з білими й червоними трояндами в косах” (Гофман, 2012, с. 150). Магія вишуканого та модного одягу поєднує сферу фантастичного з реальністю, пронизуючи її. Гофман це, вочевидь, добре усвідомлював, використавши тогочасні модні атрибути і тенденції одягу для

інсценування ілюзорності сприйняття. Переодягання, які наскрізно практикуються у тексті, надають йому рис театральності, підтримуючи ідею гри з оптичним сприйняттям і візуальністю, а також ситуативну комічність.

У зв'язку із чарівним даром Цахеса впливати на те, як його сприймає оточення, новела помітно працює з візуалізацією свого персоналу. Наприклад, під час подорожі вчений Птоломеус Філадельфус відкриває для себе “дивовижне вбрання” (“seltsame Kleidung”) “чудернацького народу” (“Leute von solch wunderlichem Wesen”): “ті люди, яких я мав цілковите право вважати за мешканців міста, що з його брами вони виходили, носили довгі, широченні штани, пошиті на японський лад, із коштовної матерії, оксамиту, манчестеру, тонкого сукна чи навіть і просто з барвистого полотна, густо оздоблені різноманітними галунами, стрічками й шнурками, далі короткі дитячі каптанчики, що ледве прикривали живіт, здебільшого ясных кольорів, і лише дехто був у чорному. Скуйовджене й нечесане волосся спадало в них аж на плечі й на спину, а на головах вони мали невеликі чудернацькі шапочки” (Гофман, 2012, с. 109). У примітках до тексту вказано, що Гофман описує тут поширений в ранній реставраційний період “давньонімецький” студентський національний костюм, який носили національно-свідомі студенти й який служив знаком національних переконань (Hoffmann, 1985, S. 1090). Барвисте вбрання із безліччю оздоблювальних елементів сприймається як “дивовижне” і “чудернацьке”, а його носії як небезпечні. Тому оповідач кепкує із “вченого”, який не чув про студентів і сприймає їх за “чудернацький народ”. Серед студентів виділяється молодий чоловік Бальтазар, одяг якого теж ретельно описаний: “Його сюртук із чорного сукна, облямованого оксамитом, пошитий майже на давньонімецький зразок; до сюртука дуже личить вишуканий, білий, як сніг, мереживний комірець, а також оксамитовий берет, що покриває гарного темно-каштанового чуба. А личить йому цей одяг через те, що він усім своїм серцем і зовнішнім виглядом, – ходою, поставою і поважним обличчям – наче справді належить до любих старожитніх часів” (Гофман, 2012, с. 111). Гофман вживає тут поняття «mit gerissenem Samt», що означає особливо коштовний вид оксамиту, названий так за способом його виготовлення (Hoffmann, 1985, S. 1090).

Так гармонійно схарактеризований романтичний митець Бальтазар, який і зовнішньо відповідає ідеалові романтичного героя, що додатково підкреслюється його відповідністю “любим старожитнім часам”. Однак згодом закоханий у Кандіду Бальтазар, прагнучи здобути її увагу, чепуриться: “Бальтазар мав на собі зубчастий комірець із найтоншого брюссельського мережива, коротку, з розвідними рукавами куртку з рубчастого оксамиту, французькі чобітки на високих гострих закаблуках із срібними китичками, англійського капелюха з найтоншого кастору і данські рукавички; отже, був зодягнений цілком по-німецькому, і вбрання дуже личило йому, тим більше, що він гарно накрутив чуба й добре причесав маленькі вусики” (Гофман, 2012, с. 121–122). З гумором Гофман характеризує модний костюм, який містить брюссельське мереживо, французькі чоботи, англійський капелюх і данські рукавички як типово “німецьке вбрання”. Таке переодягання за модним трендом суттєво наближає романтичного героя Бальтазара до типу бюргера, а сам наскрізний художній принцип конструювання фігури через одяг споріднює увесь персонал новели.

Із модної перспективи схарактеризована і дещо легковажна Кандіда, яка “дуже тісно шнурувалась, довго раділа з нового капелюшка та забагато їла тістечок із чаєм” (Гофман, 2012, с. 120). Модний тренд “шнування” відсилає до Олімпії із “Піщаної людини”. Таке зосередження уваги на зовнішньому вигляді закоханих і на слідуванні модним трендам суттєво знижує градус романтики, наголошуючи однак при цьому на магії модного одягу, яка синтезує казкову атмосферу з реальністю.

Невипадково і зачарованого Цахеса показано через його припасований до нових властивостей зовнішній вигляд. Однак тут спостерігається оптичне зміщення: найперше Цахес потрапляє на очі Бальтазару і Фабіану, які реагують на його з'яву скептично, що виражено через низку запитань: “Чи личить такому горбаневі з мізинчик завбільшки сидіти на коні, через шию якого він і не визирне? Чому він уліз у такі величезні ботфорти? Чого натягнув таку вузесеньку куртку з безліччю китичок, шнурків та інших цяцьок? Чи личить йому носити той чудернацький оксамитовий берет?” (Гофман, 2012, с. 116). Цікавим тут є вживання слова “Kurtka”, яке в примітках до тексту окреслене

як “верхня частина військового одягу із короткими полами, яку носили передусім у Східній Європі” (Hoffmann, 1095, S. 1090). Обидва чоловіки помічають неадекватність зовнішнього вигляду Цахеса, яка є наслідком невідповідності тіла карлика і вишуканого костюму, магія одягу тут не працює. Цахес для них постає як “чудернацький малюк” (“*der kleine wunderliche Knips*”), відсилаючи до сприйняття студентів Птоломеусом Філадельфусом як “чудернацького народу”. Надалі привілейоване становище Цахеса підкріплюється його костюмом, до конструювання якого навіть залучають спритного театрального кравця.

Одяг стає також елементом магічної гри з функцією розваги та сміху. Добродійний маг Проспер Альпанус, після того як Фабіан насмілювався назвати його шахраєм, вчинив жарт із його сюртуком. “– Я не розумію, – сказав Бальтазар, ідучи дорогою позад Фабіана, – зовсім не розумію, брате, що це сьогодні на тобі за дивний сюртук, з такими страшенно довгими полами й коротенькими рукавами. Фабіан глянув на себе і вражено побачив, що його коротенький сюртук ззаду подовшав до самої землі, зате рукави підскочили аж до ліктів. – Сто кіп чортів, що ж це таке? – вигукнув він і почав натягувати та обсмикувати рукави. Спершу було ще сьак-так, але тільки-но вони перейшли міську браму, рукави, хоч як він їх обсмикував та натягував, підскочили знову аж до самих плечей, оголивши Фабіанові руки, а ззаду волочився шлейф, що чимраз довшав. Усі зустрічні зупинилися й мало не лопали з реготу, а дітлахи цілими юрмами бігли за ним, радісно галасуючи, глузували з довгої рясни, смикали і рвали її з усіх боків. А коли Фабіан наважився знов оглянутись, то побачив, що шлейф не тільки не вкоротився, а став ще довший. Люди на вулиці реготали й кричали все дужче, аж поки Фабіан, мало не збожеволівши, не вскочив у якийсь дім. Тієї ж миті зник і шлейф” (Гофман, 2012, с. 142–143). На відміну від Цахеса, якого попри його природне каліцтво і неадекватність костюму чари роблять для оточення найпривабливішим, магічні перетворення сюртука Фабіана навпаки спричиняються до вразливості його власника, позаяк той перестає відповідати нормам соціального середовища. Через невідповідність костюму на нього навалюються проблеми, аж до загрози виключення з університету. Щоб залагодити проблему, Фа-

біан скуповує безліч фраків, сюртуків, курток найрізноманітніших кольорів. “Всю цю одіж я замовив у найславетніших кравців, сподіваючись, що нарешті позбудуся проклятого лиха, яке тяжить над моїм убранням, але де там! Досить мені одягнути сюртук, що лежить на мені як улитий, і через кілька хвилин дивись – рукави підскакують аж до плечей, а поли, як хвіст, тягнуться за мною ліктів на шість. Я в розпачі замовив собі оцю кофту з довгими, як світ, рукавами, наче в блазня. Ну, думав, збіжаться рукави, розтягнуться поли, і все буде як слід. Та за кілька хвилин і з нею сталося те самісіньке, що і з сюртуками! Вся майстерність, усі зусилля найдосконаліших кравців не могли нічого вдіяти з проклятими чарами! Що з мене глузують, сміються, куди б я тільки не пішов, тобі, мабуть, зрозуміло” (Гофман, 2012, с. 161). Порівняння із блазнем відсилає до першого сприйняття Фабіаном і Бальтазаром Цахеса.

На завершення подано опис нареченої Кандіди, до якої знову доклала руку фея Рожабельверде (утверджується зв'язок Кандіди із Цахесом). “Геть усі дивувалися з надзвичайної краси нареченої, з чарівної зваби, що променіла від її вбрання, від усієї її постаті. То справді її оточували чари, бо сама фея Рожабельверде, забувши свій гнів, прибула на весілля як патронеса Рожа-Гожа; вона ж таки і вбрала її, та ще й прикрасила найкращими трояндами. А всім же добре відомо, що вбрання дуже личитиме, коли до нього докладе рук фея. Крім того, Рожабельверде подарувала милій нареченій чудесне магічне намисто, і відколи вона його наділа, то вже ніколи не дратувалася через дрібниці: через погано зав'язаний бант, невдалу зачіску, пляму на білизні тощо. Ця властивість, що походила від намиста, додавала всьому її обличчю веселості й принади” (Гофман, 2012, с. 179). Так увиразнюється весело-іронічна гра текстильних зв'язків, які сплітаються у певний візерунок текстового плетива.

“Принцеса Брамбіла”: одяг і маскарад. Вочевидь, не випадково передмова до “Принцеси Брамбіли” (“*Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot*”, 1820) розпочинається реакцією Гофмана на рецепцію “Малюка Цахеса”: “Казка *Малюк Цахес на прізвисько Цинобер* не містить нічого більше, ніж вільну легку розробку жартівливої ідеї” (Hoffmann, 1985, S. 769). Ще послідовніше і майстерніше цю ідею

письменник втілює у “Принцесі Брамбілі”, центральну роль в якій відіграють перетворення, переодягання і гра. Саме вони слугують головним засобом досягнення ідентичності персонажів. У такий спосіб через чисельні костюмування Гофман у “Принцесі Брамбілі” постулює основоположну неоднозначність людської сутності, яка принаймні в мистецтві досягає звільнювального синтезу.

У каприччо все обертається навколо заплутаних пошуків двома молодими людьми Джильо і Джачинтою самих себе і взаємного визнання своїх ідентичностей. Місцем дії слугує Рим під час карнавалу. Обидві фігури переживають метаморфози, доки приходять до усвідомлення, що створені одне для одного. У початковій сцені каприччо Джильо і Джачинта представлені у повсякденній ситуації. Джачинта шие чудове іспанське плаття, яке видається призначеним для якоїсь принцеси. Мріючи, вона приміряє плаття, яке їй дуже личить, що вказує на її подвійну роль: принцеси Брамбілі і бідної модистки. Це перше переодягання в каприччо, яке вводить лейтмотив карнавалу, метою якого є не тільки святкування і радість, але й гра з ідентичностями. Гофман детально змальовує розкішне плаття, створюючи щось на зразок текстильного екфразису: “– Та що Ви таке кажете, старенька» – вигукнула Джачинта. – Щоб я знову з’явилася в цьому старому лахмітті? – Ні! Красиве іспанське плаття, яке облягає фігуру і спадає багатими пишними складками, широкі рукави з розрізами, через які фалдує чудове мереживо – капелюшок із пір’ям, яке зухвало розвівається, пояс, намисто з блискучих діамантів – ось як Джачинта хотіла б з’явитися на Корсо і постати перед палацом Русполі!” (Hoffmann, 1985, S. 771). Тож приміряне плаття спричиняється до чарівного ефекту – тимчасового перетворення на принцесу. “Коли вона накинула на дівчину розкішне плаття, здавалося, що їй допомагали невидимі духи. Усе пасувало, кожна застібка була на місці, кожна складка вкладалася сама собою, не можна було повірити, що плаття шили для когось іншого, а не для Джачинти. – Ох, усі святі, гукнула старенька, коли Джачинта постала перед нею в цьому чудовому вбранні, ох, усі святі, ти справді вже зовсім не моя Джачинта. Ой... Ой, які Ви чудові, моя милостива принцесо!” (Hoffmann, 1985, S. 774). У такому вигляді Джачинту бачить за-

коханий у неї актор Джильо Фава, якому відбирає мову. Хоча Джачинта наполягає на тому, щоб він сприймав її тою, ким вона є, Джильо пов’язує її з ідеальним образом, який побачив уві сні. Оскільки зовнішність і одяг персонажів відіграють тут визначальну роль, то і Джильо детально представлений через свій костюм: “У нього дуже красива, благородна зовнішність. Тільки його костюм може здатися дивним, бо окремо кожна річ в ньому за кольором і кроєм бездоганна, але в цілому вони не пасують одна до одної, оприявнюючи натомість різку гру кольорів. До того ж, попри те, що одяг чистий, у ньому помітна бідність: комір з мережива видає, що на його зміну є ще тільки один, а пір’я, яким фантастично прикрашений одягнутий набакир капелюх, не розвівається тільки тому, що скріплене дротом і нитками” (Hoffmann, 1985, S. 775). Сприйняття чистої зовнішності Джильо кореспондує з ефектним зовнішнім виглядом, який, позаяк він актор, спрямований на зовнішній вплив. Змішання різних предметів одягу в його костюмі імплікує пов’язане із професією виконання різних ролей, часто фальшивих. Кольорове і мінливе в його повсякденному одязі й у театральних костюмах вказує на його внутрішню силу і готовність вирушити на пошуки. Джильо орієнтується на свій образ зі сну і в час карнавалу вирушає шукати принцесу Брамбілу. “Костюм, який Джильо вже раз одягав, здався йому достатньо карикатурним; цього разу він уже не знехтував смішними, довгими штанами, до того ж він насадив полу пальта на кінець прив’язаної до спини палки, тому здавалося, наче з його спини виріс прапор. Прикрасивши себе у такий спосіб, він носився вулицями, веселився від усієї душі і зовсім забув про свою мрію і про втрачену кохану” (Hoffmann, 1985, S. 809). Коли ж нарешті він упевнений, що знайшов її, під маскою приховується Джачинта. Тож, коливаючись поміж різними театральними сферами та ідентичностями, переодягання у каприччо перетворюються на костюмування, так само як зв’язок Джильо із загадковою принцесою Брамбілою чи з модисткою Джачинтою. З ідентичнісною невизначеністю кореспондує таким чином любовна плутанина та зовнішній маскарад.

Театральна символіка пронизує каприччо від початку до кінця. Тут описані маски, костюми, реквізити, що сприймається як увертюра до карнавалу. Костюми є важливим еле-

ментом театралізації каприччо. Вони оживлюють фігури, які виходять на сцену, а з кожною зміною костюмів змінюються ідентичності. Тому важлива роль відведена майстрові Бескапі, модельєру одягу (із гендерної перспективи, чоловік – майстер, модельєр одягу, жінка – модистка, шиє його). “Джиліо відразу запримітив повний комплект вбрання, дійсно багатого, але за своєю дивною яскравістю дещо фантастичного <...> Значить цей одяг пошитий саме для мене. Вам поталанило, Бескапі! Перед вами принц Корнельо К’яппері” (Hoffmann, 1985, S. 853). Костюми Джиліо демонструють його власну боротьбу із самим собою. На цьому шляху йому часто зустрічаються фігури, дуже схожі на нього. Гофман ототожнює при цьому одяг із тілом: дух несе тіло, як незручний одяг, який є надто широким, надто довгим, надто непіддатливим. Карнавальні фігури індивідуалізовані, наче мандрівні костюми, і Джиліо змушений пройти цей шлях, щоб зняти своє фальшиве Я, як неправильний костюм, і відкрити справжнє. “Навіть будучи структурованою швидкоплинністю і естетичною фантазією, – зазначає Гертруд Ленерт, – мода постійно знищує старе, щоб створити новий простір” (Lehnert, 2013, S. 46). Одяг чужого під маскою свого сприймається як бажаний інтеграційний процес, в якому відбувається культурне засвоєння в образі наближення до себе.

Той факт, що в каприччо важлива роль відведена шиттю як креативному акту, що асоціюється з голкою для виготовлення графіки Жака Калло, а також із створенням текстового плетива, ще більше наголошує на важливості костюмів. Вони не тільки визначають зовнішній образ, але й уможливають погляд у внутрішній світ. Це особливо стосується Джиліо, зміна костюмів якого символізує його внутрішній розвиток. Конструювання однак передбачає також деконструкцію: як костюми моделюють, шують, розпорюють і зшивають знову, так і кожен актор у каприччо може бути розібраний і складений знову. Гертруд Ленерт пояснює: “Модні індивіди потенційно об’єкти і суб’єкти в одному, а момент перформансу стає конститутивним елементом будь-якої ідентичності. Мода у такий спосіб досягає того, що не вдається метарозповідням: надавати смислу, навіть якщо він фрагментарний і минулий. Ідентичність і індивідуальність із психологічного стають квазіте-

атральним феноменом, так що проблема ідентичності та суб’єктивності в жодному разі не вичерпується, а тільки відсувається і знаходить нові зображальні форми” (Lehnert, 2013, S. 47). Гофман у такий спосіб увиразнює, що в житті справжню сутність людини не можна пізнати за її зовнішністю. Виставлені на показ зовнішності слід проглядати наскрізь, щоб розпізнати за ними справжнє Я.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У своїх новелах Е. Т. А. Гофман виявляє чудову модну компетентність: він добре знає історію костюму, силу впливу модного вбрання, тогочасні актуальні модні тренди, як жіночі, так і чоловічі. Письменник у своїх літературних текстах майстерно послуговується принципами моделювання і шиття: поєднуючи мотиви, які за певним візерунком покликаються одні на одних, організуючи фігури, які віддзеркалюються одні в одних, створюючи ефект семантичної процесуальності і живої фікції. Із використанням одягу тісно пов’язана проблематика історичності моди, потворного тіла і його прикриття суспільно визнаним костюмом, гри гарного тіла і спотвореного костюму, сконструйованості статі, утвердження соціальних ролей, впливу моди на суспільну думку, в цьому зв’язку також маніпулятивності костюму, ідентичності проблематики, складності розпізнавання справжнього людського Я. Вбрання є важливим механізмом оптичної програми Гофмана, що робить дослідження його творів під таким кутом зору перспективним.

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

ЛІТЕРАТУРА

- Гофман, Е. Т. А. (2012). *Малюк Цахес, на прізвисько Цинобер*; переклад Сидора Сакидона. Харків: Фоліо. С. 95–180.
- Barthes, R. (2001). *Langage et vêtement*. In: *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*. Paris: Institut Français de la Mode. P. 47–60.

- Hoffmann, E. T. A. (1985). Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. In: Hartmut Steineck (Hrsg.) *Werke 1816–1820. Band 3*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Lehnert, G. (2013). *Mode, Theorie, Geschichte, Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: transcript.
- Lehnert, G. (2008). Rosa Schleifen, blaue Fräcke. Zur Verbürgerlichung der Mode im 18. Jahrhundert. *Der Deutschunterricht* 4. S. 20–30.
- Rousseau, J-J. (1989). *Emil oder über die Erziehung*. Paderborn, München, Wien, Zürich : Schöningh.
- Scholz, J. (2019). *Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*. Bielefeld : transcript. .
- Wenrich, R. (Hrsg.) (2015). Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft. Bielefeld : transcript.
- Hoffmann, E. T. A. (2012). *Maliuk Tsakhes, na prizvysko Tsynober* [Little Zaches Called Cinna-bar]; pereklad Sydora Sakydona. Kharkiv: Folio. S. 95–180.
- Hoffmann, E. T. A. (1985). Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. In: Hartmut Steineck (Hrsg.) *Werke 1816–1820. Band 3*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Lehnert, G. (2013). *Mode, Theorie, Geschichte, Ästhetik einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: transcript.
- Lehnert, G. (2008). Rosa Schleifen, blaue Fräcke. Zur Verbürgerlichung der Mode im 18. Jahrhundert. *Der Deutschunterricht* 4. S. 20–30.
- Rousseau, J-J. (1989). *Emil oder über die Erziehung*. Paderborn, München, Wien, Zürich : Schöningh.
- Scholz, J. (2019). *Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*. Bielefeld : transcript.
- Wenrich, R. (Hrsg.) (2015). Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft. Bielefeld : transcript.

REFERENCES

Barthes, R. (2001). Langage et vêtement. In: *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*. Paris: Institut Français de la Mode. P. 47–60.



CC Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)

УДК 821.512.121.09:39(575.1)
DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359636

Guljamal Milibaeva

Junior Researcher, Institute of Materials Science, Academy of Sciences of Uzbekistan

<https://orcid.org/0009-0004-3212-606X>

gmilibaeva@gmail.com

Yevhen Reutov

Senior Lecturer, Kyiv National Linguistic University

<https://orcid.org/0000-0003-1543-3178>

yevhen.reutov@knl.u.edu.ua

SYMBOLISM OF JEWELRY IN TRADITIONAL KARAKALPAK COSTUME IN THE CONTEXT OF HISTORICAL AND CULTURAL IDENTITY

Abstract. *The authors of this article analyze the relationship between the people's spiritual culture, reflected in the Karakalpak heroic poem "Kyrk-Kyz" (Forty Girls), and its reflection in objects of material culture, specifically women's jewelry from the traditional wedding attire of a Karakalpak bride. They note the profound connection between jewelry art and archaic notions of the universe and the human being's place within it. They illustrate the transformation of the semantic content of jewelry objects from magical, protective, and ritualistic components to military symbols. Based on an analysis of specific elements of the costume complex, they conclude that decorative and applied art is closely intertwined with both ideological symbolism and the cultural and historical context and aesthetic values shaped by this context.*

Keywords: *costume complex, decorative and applied art, epic poem, jewelry symbolism, Karakalpak bride.*

Гульжамал Мілібаєва

молодший науковий співробітник Інституту матеріалознавства

Академії наук Узбекистану

<https://orcid.org/0009-0004-3212-606X>

gmilibaeva@gmail.com

Євген Реутов

старший викладач Київського національного лінгвістичного університету

<https://orcid.org/0000-0003-1543-3178>

yevhen.reutov@knl.u.edu.ua

СИМВОЛІКА ПРИКРАС У ТРАДИЦІЙНОМУ КАРАКАЛПАЦЬКОМУ КОСТЮМІ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ Й КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Анотація. *Автори статті аналізують стосунки між духовною культурою народу, відображеною в героїчному епосі каракалпаків «Кірк-Киз» («Сорок дівчат»), та її віддзеркаленням у предметах матеріальної культури, зокрема, жіночих прикрас з традиційного весільного вбрання каракалпацької нареченої. Завважено глибинний зв'язок між ювелірним мистецтвом та архаїчними уявленнями про Всесвіт та місце людини у ньому. Проілюстровано трансформацію семантики прикрас з магичних, захисних та ритуальних артефактів у військові символи. На підставі аналізу конкретних елементів костюму зроблено висновок про те, що декоративно-ужиткове мистецтво щільно переплітається як з ідеологічною символікою, так і з культурно-історичним контекстом та естетичними цінностями, сформованими цим контекстом.*

Ключові слова: *костюм, комплекс, декоративно-ужиткове мистецтво, епічна поема, символіка прикрас, каракалпацька наречена.*



Figure 1. A young Karakalpak woman in a traditional costume wearing an arebek, a nose ring

Introduction. The flip side of the globalization process characterized in general by an attempt to unify and stereotype all aspects of human activity unexpectedly sparked a renewed interest in questions of cultural identity. Cultural identity – that is, the sense of belonging to a particular community – typically requires a certain visualization, which is most clearly realized through clothing, and often through jewelry. Clothing, jewelry, and accessories easily and clearly demonstrate membership in a particular ethnic, religious, professional, status, or political group (Prokopovich, 2016).

Jewelry making is one of the oldest traditional forms of decorative and applied art serving as a kind of universal cultural language, a unique repository of spirituality, ethnic memory, archetypes, and a people's worldview. It also often serves as a symbolic model of their history and cultural and historical connections. Accordingly, the study of the origins, reproduction, and existence of jewelry in a cultural and historical context, as well as the



Figure 2. Jewelry – amulet holder haykel, bracelets with rings

examination of its symbolic nature and meaning, is crucial in the context of the research and revival of national, historical, and cultural traditions. This ranges from the applied and mundane to the magical and sacred. In this work, the authors attempt to trace the historical relationship between spiritual and material culture using jewelry as an integral part of the Karakalpak national bridal costume.

As researchers note (Bayalieva, 1972; Bekmuratova, 1969; Alieva, 2004), examining jewelry in the context of its symbolism leads to the following conclusions:

1) The origin of jewelry is often linked to amulets and talismans, which, when used in various rituals, were elements of a person's daily life.

2) The cultural and historical significance of jewelry lies in its role in the reproduction, preservation, and transmission of ethnic culture and the historical memory of peoples.

3) The symbolism of jewelry is often closely intertwined with the main aspects of the worldview of a person of traditional culture: his ideas about the surrounding world, the structure of the Universe and its connection with human life (solar, lunar symbols), the surrounding natural world (animalistic symbols).

Previous Research in the Area. When discussing research in the fields of ethnography, decorative and applied arts, and specifically jewelry in Karakalpakstan, it's important to note the outstanding role played by the artist, restorer, archaeologist, and collector I.V. Savitsky (1915-1984), a native of Kyiv. He formed a unique collection of artifacts that formed the core of the collection of the State Museum of Arts in Nukus (the capital of the Republic of Karakalpakstan), of which he was the founder and first director, and which now bears his name. Igor Vitalyevich Savitsky was one of the first to lay the foundations for a scientific approach to the study of the traditions of Karakalpakstan's folk applied arts during the Soviet period. Savitsky's student Marinika Maratovna Babanazarova succeeded Igor Vitalyevich as the museum's director and dedicated many years to preserving, expanding, and popularizing knowledge about the distinctive culture of Karakalpakstan. Among contemporary researchers, we would like to mention Zafara Jumabayevna Alieva, PhD in Art History and senior researcher at the Institute of Art Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan (Tashkent), whose research on the sym-

bolism of Karakalpak jewelry served as the basis for this article.

Results and Discussion. Turning directly to traditional Karakalpak costume, it should be noted that its symbolism is closely intertwined not only with numerous folk beliefs and legends, but also with historical events and stages in the formation and existence of the ethnic group. Traditional costume holds a special place in the spiritual life of the people, and various customs, rituals, symbolic and mythopoetic ideas associated with clothing and jewelry persisted in traditional Karakalpak culture until the first third of the 20th century. These symbolic ideas were most clearly manifested in jewelry, an integral part of the traditional costume. In addition to their aesthetic value, Karakalpak jewelry invariably carried magical properties: protective, healing, and productive (Allamuratov, 2019).

Some of these, especially earrings, pectorals, and bracelets, were traditionally worn until the 1930s. Jewelry, as elements of a woman's attire, has always accompanied her from early childhood to old age. Initially, these were simple protective adornments. As a girl matured, they became more complex, increasing in number, with the greatest number of adornments worn, of course, during the wedding ceremony and the first years of marriage. This is the period when, according to popular belief, a woman is most vulnerable to external influences, and the entire meaning of the jewelry she wears is associated with a protective power designed to protect her and her future offspring (Aliyeva, 2022).

We will briefly examine here some of the most significant elements of traditional Karakalpak women's jewelry. The making of earring and nose studs is considered a special category of traditional jewelry art. Moreover, the nose stud, or *arebek*, which was pierced, usually on the right nostril (Fig. 1), was imbued with magical properties capable of protecting a woman's sense of smell and breath from the influence of evil spirits.

Another popular form of jewelry making was wrist jewelry. Luxurious bracelets connected to rings by thin chains (Fig. 2) stood out for their distinctive shape. The massive shape of these bracelets clearly resembles a piece of armor used to protect the hands (Fig. 3).

Metals such as silver, and less commonly copper and bronze alloy were used for jewelry making. Gilding was also used. Colored minerals such as carnelian and turquoise, as well as exotic ma-



Figure 3. Art historian Z. Aliyeva demonstrates Turkmen jewelry – a Tekin bracelet resembling a combat bracer, and a pectoral brooch (converted into a ring), shaped like a combat shield or shoulder guard. These Turkmen jewelry pieces are similar in shape and decoration to Karakalpak ones

rine fossils such as coral, mother-of-pearl, and cowrie shells, were traditionally used for inlays (Aliyeva, 2021).

The history of headdresses, such as the *saukele* and *tobelik*, dates back to ancient times. The *saukele* is a traditional bridal headdress, a soft, helmet-like cap made of felt, covered with red cloth, and richly decorated with patterned metal plaques and pendants (Fig. 4). This is, of course, a mixed technique – a combination of jewelry, embroidery, and sewing. Coral beads are arranged in tight rows on the earflaps and forehead, and between the coral beads are metal plates, also inlaid with coral or turquoise.

The pectoral jewelry *haykel* is a flat rectangle with horn-like branches at the top and pendants at the bottom (Fig. 5). Its front side was decorated with large carnelian inlays (according to popular belief, carnelian was a talisman), which were popularly called *haykel kas* – the “eyebrows” of the



Figure 4. Saukele is a traditional bridal headdress. From the private collection of American researcher Adam Albion. (WOSCU, 2024)

ornament. Interestingly, the word “haykel” translates as “idol, monument.” Scholars suggest that the hollow central part of the jewelry may have originally been used as a case for amulets (needles, pieces of coal, salt, fragrant and bitter-tasting



Figure 5. A jewelry amulet haykel from the collection of the Savitsky State Museum of Arts, Nukus

plants) or figurines of idols. Later, with the advent of Islam, it began to be used to store Quranic texts with prayers (Alieva, 2022).

The ornamentation covering the surface of the jewelry also had a specific meaning. Jewelry featured plant patterns – leaves, shoots, and grains – symbolizing fertility. Karakalpak beliefs ascribed special magical properties to the horns, fangs, and claws of animals or birds. This is why stylized horns and claws are so common in jewelry designs. For example, almost all Karakalpak haykels have a horn-like top. Images of horned rams’ heads symbolizing prosperity and fertility are also located on the temple of the saukele, among the corals. They also serve as guardians against hostile forces (Allamuratov, 2019).

When discussing Karakalpak jewelry and women’s wedding attire in general, one cannot help but note their obvious resemblance to military equipment. Many Karakalpak jewelry pieces, especially headpieces, chestpieces, and wristpieces, are distinguished by their impressive size and weight, giving them a monumental appearance, reminiscent of armor. Furthermore, complex jewelry consists of numerous interconnected elements. This complex, multi-layered construction resembles chainmail or so-called lamellar armor (armor made of plates woven together with cord).

Particularly notable in this regard are traditional types of jewelry such as the haykel (a chest ornament that was the main part of a girl’s dowry) – a massive ornament that resembles a piece of protective armor. Also notable is the bride’s headdress, which consists of two parts, the saukele and the tobelik, resembling a combat helmet (Fig. 6), and is considered one of the most distinctive Karakalpak jewelry items.

Researchers interpret the name saukele in various ways, for example, as “royal cap” or “whole, healthy head”. In general, the wedding attire of saukele and tobelik retained features of royal crowns, which is associated with the likening of the wedding couple to a prince and princess, and the bride to a fertility goddess (Alieva, 2018). The term saukele appears in the Karakalpak epic “Kyrk-kyz” (“Forty Girls”), which tells the story of a squad of warrior girls. One of the leaders of the Amazon girls, Sarbinaz, dons such a headdress before battles.

The heroic poem “Kyrk-kyz”, recorded in 1940 from the words of the famous folk storyteller Kur-

banbai Tazhibaev (1876-1958) in the Turtkul district of the Karakalpak ASSR, gained widespread popularity. During the Soviet era, it was translated into Uzbek, Kazakh, Turkmen, Kyrgyz, Russian (Arseny Tarkovsky, 1951), and Lithuanian. Like other similar works, the epic is multilayered; it appears to have been composed in various historical eras, reflecting both ancient and more recent events, particularly military clashes that took place in the Khorezm oasis in the 18th century.

The epic poem “Kyrk-kyz”, which tells the story of a detachment of girls led by the king’s daughter, Gulaiym, is considered a unique work in Central Asia, with ancient roots presumably linked to the Saka-Massaget tribes and matriarchal traditions. The main plot of “Kyrk-kyz”, as noted by experts (Meletinsky, 1985), largely echoes Herodotus’s account of the Massagetan queen Tomyris and her war with the Persian king Cyrus the Great, as well as Diodorus Siculus’s account of the Saka queen Zarina, who liberated her people from foreign dependence. The main character, Gulaiym, warrior and military leader, leads a detachment of forty girls called upon to defend her people from invaders. This sharply distinguishes “Kyrk-kyz” from most heroic epics of other Turkic peoples, where the protagonists are typically male.

In the epic “Kyrk-kyz”, Gulayim and her forty friends, as well as her beloved Arslan, fight against the troops of the Kalmyk Khan Surtaishi and the Iranian ruler Nadir Shah, and in it, as researchers note (Maksetov, 1958), the most ancient and archaic customs, characteristic of the social order of the ancestors of the Karakalpaks, are reflected.

Conclusions. Thus, when discussing the symbolism of Karakalpak national jewelry, it is necessary to note, on the one hand, their inextricable connection with archaic beliefs and ritual-magical functions. On the other hand, the features of the national worldview embodied in their forms, which finds a place for women – not only the guardians of the hearth, but also freedom-loving warriors, capable of taking up arms to defend their people, home, and hearth. This is undoubtedly confirmed by the outstanding literary monument “Kyrk-kyz”, which celebrates not only feminine beauty but also strength, courage, and devotion to one’s land. It is, in its own way, a unique cultural and historical phenomenon. It is a phenomenon of spiritual culture that has influenced, or at least reflected, the characteristics of material culture, in which the viv-



Figure 6. Karakalpak bridal attire: blue dress, red breast scarf (kyzyl kiymishek), tobelik and saukele on the head, and a haykel on the chest

id image of the warrior girl is captured not only in epic lines but also preserved to this day in elements of the bride’s costume. It’s also worth noting that various rituals and beliefs associated with clothing and jewelry continue to occupy a significant place in traditional Karakalpak life. Concepts regarding the protective and magical role of certain types

of clothing, jewelry, and stones have persisted for centuries. Although some of their sacred meanings have now been lost, they generally continue to be imbued with archetypal protective significance.

In conclusion, it can also be noted that various forms of traditional folk applied art provide exceptionally important and interesting material for studying the ideological, social, tribal, and aesthetic values of any ethnic group. And jewelry craftsmanship, learned by an apprentice from the hands of a master, remains a lasting legacy, passed down from generation to generation.

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

REFERENCES

- Alieva, Z.Zh. (2004). *Zhenskiye yuvelirnyye ukrasheniya karakalpakov 19 – nachala 20 veka* [Women's Jewelry of the Karakalpakhs of the 19th – Early 20th Centuries] Publisher: Research Institute of the Academy of Arts of Uzbekistan.
- Alieva, Z. Zh. (2018). *Motivy amazonok v regione Aralskogo morya* [The Amazonian Motives of the Aral Sea Region] Publisher: J. Uzbekistan Airways.
- Alieva, Z. Zh. (2021). *Aspekty izucheniya kulturnogo naslediya Karakalpakstana (na primere yuvelirnogo iskustva 19 – nachala 20 vekov)* [Aspects of the study of the cultural heritage of Karakalpakstan (using the jewelry art of the 19th - early 20th centuries as an example)] Publishing House: Karakalpakstan.
- Alieva, Z. Zh. (2022). *K voprosu genesisisa traditsionnyh yuvelirnyh ukrasheniy karakalpakov* [On the Genesis of Traditional Karakalpak Jewelry] Publishing House: Navro'z
- Allamuratov, A. (2019). *Karakalpakskoye dekorativno-prikladnoye iskustvo. Voprosy hudozhestvenogo svoeobrasiya* [Karakalpak Decorative and Applied Arts. Issues of Artistic Originality] Publisher: International Institute of Central Asian Studies.
<https://iicas.int/ru/book/54>
- Bayalieva, T.D. (1972). *Doislamskiye verovaniya i ih perezhivaniya u kirgizov* [Pre-Islamic Beliefs and Their Survivals Among the Kyrgyz] Publishing House: Ilim.
- Bekmuratova, A.T. (1969). *Byt i semya karakalpakov v proshlom i nastoyashchem* [Everyday Life and Family of the Karakalpakhs in the Past and Present] Publishing House: Karakalpakstan.
- Meletinsky, E. M. (1985). *Karakalpakskiy epos "Kyrk kyz"*. *Istoriya wsemirnoy literatury* [The Karakalpak epic "Kyrk kyz". In: History of World Literature] Publishing House: Nauka.
- Maksetov, K. M. (1958) *Karakalpakskiy geroicheskii epos "Kyrk kyz"* (tesisy kandidatskoy disertatsii) [The Karakalpak heroic epic "Kyrk Kyz" (Abstract of a candidate's dissertation)], Publisher: Language and Literature Institute of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan.
- Prokopovich, L.V. (2016). *Visualizatsiya kulturnoy identichnosti posredstvom kostumnyh ukrasheniy kak forma teatralizatsii povsednevnosti* [Visualization of Cultural Identity through Costume Jewelry as a Form of Theatricalization of Everyday Life] Publisher: SPC PC «TECHNOLOGY CENTER».
- The World Society for the Study, Preservation and Popularization of the Cultural Legacy of Uzbekistan (2024). *O karakalpakskom golovnom ubore* [About the Karakalpak wedding head-dress]
<https://society.uz/ru/news/detail/news/1317>



УДК 821.133.1.09:391

DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359641

Юлія Павленко

доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри теорії та історії світової літератури
Київського національного лінгвістичного університету

<https://orcid.org/0000-0003-4157-2550>

pavlenkoyulia1@gmail.com

ДИСКУРС МОДИ В СУЧАСНОМУ ФРАНЦУЗЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Анотація. У статті представлено дослідження дискурсу моди у площині художньої літератури на основі праць сучасних французьких науковців. Попри той факт, що на позір мода видається далекою від сфери досліджень, імманентних літературознавству, наукові розвідки початку ХХІ ст., здійснені дослідниками з французьких університетів, підводять до висновку: дискурс моди у площині проєкцій на художню літературу дозволяє вийти на новий рівень розуміння підходів до аналізу ідентичності як ключового питання нашого часу. Отже, дискурс моди виявляється прямо пов'язаним з поглядом на літературу як антропологічну лабораторію. Новітній погляд на осмислення потужності моди як дискурсу пов'язаний, перш за все, з іменами Ф. Моннейрона, Р. Капоторті. Положення їхніх праць дозволяють перечитати досвід класичної літератури. Розгляд історичного вектору проявлення дискурсу моди у французькій літературі виводить на перший план творчість О. де Бальзака та М. Пруста. Саме в «Людській комедії» вперше постав «модний Париж» з усіма викликами для дослідження людських пристрастей. У модусі генетичної критики М. Пруста образ сукні та процес шиття постають як метафори написання роману, що дозволяє по-новому подивитися на літературну творчість. Залученість дискурсу моди до художнього рельєфу творчої моделі Бальзака і Пруста експлікувала присвоєння елементам одягу семантичного значення показника соціальної мобільності та глибинних психологічних змін. Французькі письменники другої половини ХІХ ст. активно працювали з образами одягу та, ширше, – моди, що дозволило відкрити їхню метафоричну силу в контексті метаморфоз внутрішнього світу людини і навіть на позначення буття художнього тексту як такого. Саме тому аналіз моди дозволяє віднайти ключик до «втраченого часу», до осмислення колективної пам'яті. Стаття підводить до висновку про потужність дискурсу моди для дослідження нових викликів нашого часу, особливо у площині порівняння з історією цього питання у французькій літературі.

Ключові слова: дискурс моди, французьке літературознавство, Оноре де Бальзак, Марсель Пруст, одяг, знак, час, література, антропологічна лабораторія.

Yuliia Pavlenko

Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor,
Professor of the Department of Theory and History of World Literature,
Kyiv National Linguistics University

<https://orcid.org/0000-0003-4157-2550>

pavlenkoyulia1@gmail.com

THE DISCOURSE OF FASHION IN CONTEMPORARY FRENCH LITERARY STUDIES

Abstract. The article presents a study of fashion discourse within the domain of fiction, drawing upon the works of contemporary French scholars. Despite the initial impression that fashion is distant from the research sphere immanent to literary criticism, academic investigations carried out by researchers from French universities in the early 21st century lead to the conclusion that fashion discourse, when projected onto fiction, allows for a new level of understanding of approaches to the analysis of identity as a key issue of our time. Consequently, fashion discourse proves to be directly linked to the view of literature as an anthropological laboratory. The latest perspective on the potency of fashion as a discourse is primarily associated with the names of F. Monneyron and R. Capotorti. The premises of their works allow for a re-reading of classical literature's experience. Consideration of the historical trajectory of fashion discourse manifestation in French literature brings the works of H. de Balzac and M. Proust to the forefront. It is in *La Comédie humaine* (*The Human Comedy*) that "fashionable Paris" first emerges with all

its challenges for the study of human passions. In the mode of Proust's genetic criticism, the image of the dress and the process of tailoring function as metaphors for the writing of the novel, offering a fresh perspective on literary creation. The involvement of fashion discourse in the creative models of Balzac and Proust explicitly assigned a semantic significance to clothing elements as indicators of social mobility and profound psychological changes. French writers of the second half of the 19th century actively engaged with images of clothing and, more broadly, fashion, which allowed them to uncover their metaphorical power in the context of the metamorphoses of the human inner world and even to signify the very being of the literary text (the texte). This is why the analysis of fashion allows us to find the key to "lost time," to the comprehension of collective memory. The article concludes that fashion discourse is potent for investigating the new challenges of our time, particularly in comparison with the history of this issue in French literature.

Keywords: *fashion discourse, French literary studies, Honoré de Balzac, Marcel Proust, clothing, sign, time, literature, anthropological laboratory.*

Вступ. Літературознавство початку XXI ст. перебуває у пошуку знакових образів у площині художнього тексту, які можуть стати точкою відліку для розгортання потужного дискурсу нових тем, що відповідають запиту дійсності до літератури як антропологічної лабораторії. Класики французької літератури підказують нам, що до таких образів належить одяг, що включений до дискурсу моди. Функціональна спроможність цього дискурсу для актуальних завдань сучасного літературознавства не може обмежуватися виключно фіксацією складових елементів дискурсу моди. В погляді новітніх літературознавчих досліджень на деталі одягу в класичних творах крізь призму переосмислення дискурсу ідентичності з усіма іманентними цій темі концептами проявляється відкритість художнього тексту до нових інтерпретацій. Завдяки моді як окуляру дослідження творів XIX ст. виходить на поверхню актуалізація перевіриття текстового повідомлення романів минулого. Для перевірки сучасних векторів розгортання романістики на відповідність суті літератури як антропологічної лабораторії нам потрібно систематизувати потужність знаків художнього рельєфу письменників-класиків, і мода якнайкраще відповідає цьому запиту. Як відомо, французьке літературознавство завжди вирізнялося інноваційними підходами до перепрочитання класики крізь призму найбільш гострих тем нашого часу. Турбулентність періоду, в який ми живемо, стимулює звернення до дискурсу моди, перевіриття потужності його інструментарію для пояснення глибинних антропологічних запитів сучасності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мета дослідження, що розгортається в цій статті, полягає у визначенні ключових напрямків вивчення дискурсу моди у сучасному французь-

кому літературознавстві, зокрема, у виокремленні його головних теоретичних та практичних засад. Реалізація поставленої мети передбачає науковий аудит сучасного французького літературознавства на предмет знакових праць, у фокусі яких перебуває феномен моди; звернення до історії французької літератури крізь призму оптики цієї теми та виведення на перший план промовистих місць романного дискурсу; розкриття фігуральності виявлених в історії французького роману елементів одягу. В українському літературознавстві ця тема не має прецедентів з боку наукових досліджень, а тому наукове значення розвідки, що реалізується у даній статті характеризується новизною та практичною цінністю, позаяк здійснюється спроба введення нових імен знакових постатей французького літературознавства до наукового поля гуманітарних студій нашої країни. Положення їхніх праць, систематизовані у цій розвідці, можуть допомогти у реалізації подальших досліджень феномену моду у площині історії літератури. Представлений у статті аналітичний матеріал текстів О. де Бальзака та М. Пруста покликаний поглибити розуміння потужності класичної літератури для розв'язання антропологічних запитів сучасності.

Серед сучасних французьких дослідників феномену моди варто виділити, перш за все, постать Фредеріка Моннейрона, професора Університету Перпіньяна, автора багатьох наукових розвідок. Розроблені ним авторські курси, у фокусі яких перебувала саме мода, у прямому смислі здійснили методологічний зсув, завдяки якому мода потрапила у фокус літературознавчих інтерпретацій, особливістю яких став міждисциплінарний характер з виразним наголосом на соціології. У монографії «Мода та її виклики» (Monneyron, 2018) Моннейрон

систематизує здобутки своїх попередників (Габрієля де Тарда, Георга Зіммеля), та приходять до висновку, що західна концепція моди має зовсім недавню історію, а саме з XIX століття. Цим пояснюється той факт, що мода як антропологічне питання залишається до нашого часу мало вивченою, особливо у площині художньої літератури. На думку Моннейрона, серйозний підхід до питання впливу моди на одяг (семіологія Р. Барта в «Системі моди») змінить оптику сприйняття багатьох текстів. Вочевидь, з ним не можна не погодитися, доказом чого стане подальший аналіз функціонально-семантичного значення елементів одягу в творах О. де Бальзака та М. Пруста. Відштовхуючись від соціологічних засад в працях П'єра Бурдьє та, водночас, слідуючи за Р. Бартом, Ф. Моннейрон здійснює радикальну спробу розміщення моди в центр соціологічної системи координат; «мода, – стверджує Моннейрон, – виступає надійним індикатором глибинних, прихованих станів певного суспільства» (Monpeyron, 2018). Таким чином, мода і метафорична сила літератури працюють в одному напрямку.

Важливою науковою подією на шляху дослідження дискурсу моди в художній літературі став семінар «Брати Гонкур і мода», що відбувався протягом 2017 – 2018 років (Reverzy, 2017). У фокусі уваги перебувала мода в широкому розумінні (не лише на одяг, а й на прикраси, меблі, та інші речі), а об'єкт дослідження в літературно-художній площині включав творчість братів Гонкурів, Е. Золя, О. де Бальзака, А. Доде, Ш. Бодлера. Е.Золя тощо. Гонкури, наприклад, асоціювали жіночий одяг з епохою Другої імперії: жіноча мода стала у них метафорою пишноти, порожнечі та швидкоплинності епохи. Семінар показав, що залишається потреба комплексного вивчення динаміки модного дискурсу від XIX до XX ст., позаяк мода виступає в ролі «індексної парадигми», здатної вказувати на зміни в культурі.

Методологія дослідження поєднує історико-культурний метод, семіотичний та компаративний аналіз. Цей комплексний підхід виявляється найбільш суголосним предмету аналізу, ядерним смислом якого постає феномен моди.

Результати дослідження та їхнє обґрунтування. Під час проєкції вивчення дискурсу моди сучасними французькими дослідниками на площину художньої літератури як антропо-

логічної лабораторії головними смисловими точками можна назвати апорію «часовість – універсальність». Французькі письменники XIX – початку XX століть вплели в художній ландшафт своїх творів елементи моди, використавши їх, у першу чергу, в хронографічному аспекті. Засаднича дихотомія дискурсу моди «минушності» – «вічності», включена до семантичних полів центральної теми французької літератури: пошуків втраченого часу. Навіть у класичному визначенні моди наголошено на «минушності використання, що регулює форму матеріальних об'єктів (*Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*). У своїй спроможності слугувати ключиком до таємниці часовості мода не має конкурентів. За своєю природою вона виступає ефемерною (*éphémère*), позаяк її втілення в конкретних проявах пов'язане з постійним оновленням, зворотною стороною якого є приреченість на застарілість. Саме тому на моду в площині художньої літератури більш конструктивно дивитися не лише як на об'єкт, а, у перш за все, як на ритм динаміки соціально-естетичних змін. Інтерпретація кожного модного циклу як мікроісторії, що триває обмежений проміжок часу, акцентує швидкоплинність зовнішнього боку життя, і стає окуляром дослідження незбагнених, на перший погляд, внутрішніх змін у природі людини індустріального суспільства.

У диптиху «Лебідь» Шарль Бодлер наголошує конфлікт минушності всього, що належить зовнішній стороні життя, та позачасової природи внутрішнього світу. Під невпинним тиском модерності зовнішні форми, до яких належить і мода, зазнають руйнації – натомість в опозиції до цих змін відкривається внутрішня константа:

*Одмінив мій Париж і обличчя, і звички,
Серце ж людське незмінне, допоки не вмере.*

Саме художня література силою своїх фігур та метафор береже обличчя часу епох, що минули. Літературі вдається утримувати періоди, які мода повсякчас оголошує застарілими. Працюючи з дискурсом моди, література використовує короткотривалі (з боку моди) соціальні коди, звільняє їх з полону небуття, на яке вони були приречені модою (яскравим прикладом виступають прюнелеві черевички в «Людській комедії» О. де Бальзака).

До питання моди в творчості Бальзака все частіше звертаються сучасні дослідники (F. Meyronnis (1988), С. Marcandier (2011), С. Doudet (2018)). Не одноразово підкреслювалася роль одягу, взуття у романах «Втрачені ілюзії», «Батько Горіо». Каролін Дуде зауважує, що попри той факт, що Бальзак, безумовно, не був першим, хто звернув увагу на одяг та прикраси своїх персонажів, саме його твори можна назвати унікальною літературною спробою: ніхто до Бальзака не працював з темою моди так виразно (Doudet, 2018). В стратегії побудови персонажа у Бальзака одягу відведено функцію індикатора характеру та соціального статусу. Ставлення Люсьєна Шардона де Рюбампре та Растіньяка до їхнього зовнішнього вигляду у відповідності до продиктованих модою правил соціального життя стає відображенням процесу переходу молодих людей від провінційного життя до столичного та актуалізує питання «маски – сутності». Герої Бальзака використовують елементи одягу також для створення ілюзії, а саме – враження приналежності до бажаної соціальної категорії. Одяг як маска легко прописує персонажа у те середовище, стати частиною якого він прагне. Таким чином, одяг включено у спосіб невербального спілкування, завдяки якому розширюється рамка зовнішності героя: ми бачимо образ, який проєктує на себе герой, спостерігаємо за динамікою його самопрезентації у контексті з його самоусвідомленням. Історія входження молодого людини в паризький модний світ у Бальзака не можлива без спотикання на невідповідність кодексу моди, ретельного вивчення моди (тут, як правило, герой отримує свого Мефістофеля) і вирішального конфлікту між створеним ілюзорним образом та внутрішньою сутністю героя (Люсьєн тут зазнає поразки, Растіньяк збереже вірність моральним правилам, не відмовляючись від нових амбіцій). Таким чином, мода у Бальзак безпосередньо виявляється включеною у соціально-психологічне дослідження, а література в «Людській комедії» набуває повноти свого втілення в ролі антропологічної лабораторії.

Автор «Людської комедії» з XIX ст. ніби кидає виклик нам у XXI ст.: чи можлива у наш час маркувальна сила модної деталі, подібна до прюнелевих черевичків, чи зберігається потреба в ній? У Бальзака конкретна деталь модного гардеробу виконувала функцію миттєвого,

виразного індикатора і соціального статусу, і життєвої історії персонажа. Простежимо маркувальну потужність прюнелевих черевичків, що фігурують в багатьох творах «Людської комедії», зокрема, в «Батьку Горіо». Створюючи образ (*«якась дівчина, занадто гарна, щоб бути чесною, одягнена як божество, в прюнелевих черевичках, зовсім не запилених...»*) (Бальзак, 2022), Бальзак запускає імплікаційний ланцюжок, в якому дорога деталь одягу, з усіма передбаченими модним кодексом особливостями вказує на багатство, недоступне жінці того часу на основі її власної праці (*«занадто гарна, щоб бути чесною»*). У межах культурно-історичного простору XIX ст. така, здавалося б, дрібничка, мала статус знаку, що несла вичерпну інформацію, цілком усуваючи необхідність у розширених соціальних експлікаціях. Якщо проводити паралелі з сьогоденням, можна аргументовано констатувати: зміст та семантична глибина, закладена в прюнелеві черевички, мали значно більше ваги, ніж сучасний паспорт чи ідентифікаційний код.

Важлива складова осмислення модного дискурсу сучасним французьким літературознавством пов'язана з феноменом Марселя Пруста. Роберта Капоторті у своїй статті наголошує, що Пруст використовує метафору сукні для рефлексії роботи над романом (Capotorti, 2020). Власне, ця аналогія обґрунтована в есе «Про стиль Флобера» (Proust, 1920) та в останньому томі епопеї «Віднайдений час» і може вважатися ключовою для розуміння творчого методу М. Пруста.

Пруст пояснював свій творчий метод: «я побудував би свою книгу, не смію сказати, амбіційно, як собор, а просто як сукню» (Proust, 1927). Порівняння роману з сукнею є метафорою, що підкреслює складність і важливість структури, де кожен елемент (шов) має своє призначення. Як і якісна тканина, стиль надає твору елегантності та відображає унікальність епохи. Ця метафора також ілюструє перформативний вимір читання: Пруст сподівається, що його книга стане для читачів «різновидом збільшувальних окулярів», які дають можливість «читати в собі», розпізнаючи власні емоції. Таке порівняння безпосередньо впливає з його творчого процесу – так званого «письма-шиття» (*écriture-couture*). Своє роздратування через відсутність потрібних «папірців» (додаткових аркушів) для

тексту Марсель порівнює із роздратуванням служниці Франсуази, коли вона не має потрібної нитки чи гудзика для шиття. Генетична критика підтверджує цей підхід: дослідження «Філоетового зошита №12» (Wise, 2013) ілюструє, як Пруст конспектував особливості своєї творчості, використовуючи техніку поступового збагачення тексту за допомогою приклеювання «паперолі» (*paperoles*). Це невтомне «лагодження» тексту, як лагодження Франсуазою старих суконь, перетворює моду (шиття) на структурний принцип самого роману. У такий спосіб Пруст доповнює арсенал метафор для літературознавчих розвідок буття тексту (Генрі Джеймс порівнював роман з будинком, Умберто Еко – з лісом, а Марсель Пруст з викроюванням модного виробу).

Поруч з використанням шиття в метатекстуальному контексті мода функціонує у Пруста і в інтрадієгетичному світі. В апорії «минуцність часу – віднайдення часу» мода знаходить своє виразне місце. Для героя-оповідача «В пошуках втраченого часу» мода перетворюється на «індексну парадигму», здатну відтворити обличчя «віднайденного часу» (Carotorti, 2020). У художньому світі епопеї Пруста застарілі сукні, капелюшки та фасони слугують точними хронологічними маркерами для оповідача. Вони дозволяють йому не просто згадати, а точно локалізувати подію або емоцію в часі, перетворюючи ефемерне на вічний елемент пам'яті. Для Марселя мода, що минула, парадоксально стає каталізатором віднайдення часу.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Французьке літературознавство у дослідженні дискурсу моди відходить від суто естетичної площини, наголошуючи моду як антропологічну модель. Науковці (Моннейрон, Капоторті) виводять моду на рівень комплексного інструменту соціального маркування, психологічного портрету, філософського осмислення пам'яті та часовості як фундаментальних категорій. Активні наукові розробки цієї теми відкривають питання про потенційний вихід з епістемологічної кризи на шляху осмислення питань ідентичності суб'єкта. Досвід роботи з дискурсом моди Бальзака і Пруста відкриває потужність модної деталі як метафори і в площині художньої літератури як антропологічної лабораторії, і в метатекстуальному контексті. Не можна не зауважити, що досвід

романістів XIX – XX ст., переважно перебуває у фокусі уваги дослідників моди як найбільш виразний та показовий. Таким чином ми отримуємо комплексний претекст для осмислення сучасної літератури. Діджиталізація життя, що набирає стрімких обертів, вносить свої корективи у тлумачення дискурсу моди в сучасній літературі різних жанрів. Проведене дослідження відкриває перспективи аналізу питань «бути»-«здаватися», «ілюзія»-«сутність», самоідентифікація суб'єкта в нових умовах життя у порівнянні з потужністю роботи з дискурсом моди письменників-класиків.

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

ЛІТЕРАТУРА

- Бальзак, О. де. (2022). *Батько Горіо*. Андронум.
- Carotorti, R. (2020). «Le langage muet des robes»: la leçon des Goncourt chez Proust [“The silent language of dresses”: the lesson of the Goncourts in Proust]. *Cahiers d'études du F. J. G. D.*, (12), 159–172.
<https://doi.org/10.4000/cejdg.1064>
- Doudet, C. (2018). Comment l'élégance vient aux provinciaux : L'apprentissage des codes du Paraître dans *Illusions perdues* de Balzac. In N. Hulin (Ed.), *Le vêtement : entre fonction et représentation* (pp. 183–195). Presses universitaires du Septentrion.
<https://books.openedition.org/septentrion/57537>
- Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*.
https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Grand_Dictionnaire_universel_du_XIXe_s/116449
- Marcandier, C. (2011). La vie littéraire dans *Illusions Perdues*: « Le peuple in-folio ». In C. Marcandier & V. Vivès (Eds.), *Hommages à Joëlle Gleize* (pp. 55–71). Insignis, Lectures: Fiction & Imaginaire (Numéro spécial).
https://hal.science/hal-01719139/file/La_vie_litteraire_dans_Illusions_perdue.pdf
- Meyronnis, F. (1988, August 16). Balzac et les mots à la mode. *Le Monde*.

<https://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/Balzac%20et%20les%20mots%20a%20la%20mode.pdf>

Monneyron, F. (2018). *La mode et ses défis* [Fashion and its challenges]. L'Harmattan.

Proust, M. (1920). À propos du «style» de Flaubert. *La Nouvelle Revue Française*, 14, 72–90.

https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_propos_du_%C2%AB_style_%C2%BB_de_Flaubert

Proust, M. (1927). Le Temps retrouvé (Tome 2). Wikisource. Récupéré de https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Proust_-_Le_Temps_retrouv%C3%A9,_tome_2.djvu/245

Reverzy, É. (2017). Séminaire Goncourt 2017-2018 : Les Goncourt et la mode.

<https://www.fabula.org/actualites/81733/seminaire-goncourt-les-goncourt-et-la-mode.html>

Wise, P. (2013). Le généticien en mosaïste. *Genesis*, (36).

<https://doi.org/10.4000/genesis.1162>

REFERENCES

Balzac, O. de. (2022). *Batko Horio* [Father Goriot]. Andronum.

Capotorti, R. (2020). «Le langage muet des robes»: la leçon des Goncourt chez Proust [“The silent language of dresses”: the lesson of the Goncourts in Proust]. *Cahiers d'études du F. J. G. D.*, (12), 159–172.

<https://doi.org/10.4000/cejdg.1064>

Doudet, C. (2018). Comment l'élégance vient aux provinciaux : L'apprentissage des codes du Paraître dans *Illusions perdues* de Balzac. In N. Hulin (Ed.), *Le vêtement : entre fonction*

et représentation (pp. 183–195). Presses universitaires du Septentrion.

<https://books.openedition.org/septentrion/57537>

Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle.

https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Grand_Dictionnaire_universel_du_XIX-e_s/116449

Marcandier, C. (2011). La vie littéraire dans *Illusions Perdues*: « Le peuple in-folio ». In C. Marcandier & V. Vivès (Eds.), *Hommages à Joëlle Gleize* (pp. 55–71). Insignis, Lectures: Fiction & Imaginaire (Numéro spécial).

https://hal.science/hal-01719139/file/La_vie_litteraire_dans_Illusions_perdue.pdf

Meyronnis, F. (1988, August 16). Balzac et les mots à la mode. *Le Monde*.

<https://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/Balzac%20et%20les%20mots%20a%20la%20mode.pdf>

Monneyron, F. (2018). *La mode et ses défis* [Fashion and its challenges]. L'Harmattan.

Proust, M. (1920). À propos du «style» de Flaubert. *La Nouvelle Revue Française*, 14, 72–90.

https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_propos_du_%C2%AB_style_%C2%BB_de_Flaubert

Proust, M. (1927). Le Temps retrouvé (Tome 2). Wikisource. Récupéré de

https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Proust_-_Le_Temps_retrouv%C3%A9,_tome_2.djvu/245

Reverzy, É. (2017). Séminaire Goncourt 2017-2018 : Les Goncourt et la mode.

<https://www.fabula.org/actualites/81733/seminaire-goncourt-les-goncourt-et-la-mode.html>

Wise, P. (2013). Le généticien en mosaïste. *Genesis*, (36).

<https://doi.org/10.4000/genesis.1162>



УДК 821.161.2-1

DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359652

Наталія Поліщук

письменниця, членкиня НСПУ,
докторантка факультету філології
Університету Саламанки (USAL)

<https://orcid.org/0009-0006-3912-1995>

prawa@ukr.net

ТЕМА ПОВЕРНЕННЯ Й МОТИВ РІДНОГО ДОМУ В ІСПАНОМОВНОМУ ОПОВІДАННІ «EL TREN A CASA» («ПОТЯГ ДОДОМУ») КАТЕРИНИ ФРІАС

Анотація. У статті аналізується тема повернення та мотив рідного дому в іспаномовному оповіданні «El tren a casa» («Потяг додому») сучасної української письменниці Катерини Фріас зі збірки «Tras las cortinas azules y amarillas» («За синіми і жовтими гардинами»). Звернено увагу на символіку образів поїзда, вікна та простору дороги як метафор внутрішнього руху, пошуку ідентичності й відновлення зв'язку з батьківщиною. Особливу увагу приділено художньому осмисленню досвіду еміграції, феномену «застиглого часу» та співвідношенню особистої й колективної пам'яті в умовах війни. Показано, що Катерина Фріас вибудовує образ дому як духовного центру, місця пам'яті та сили, де поєднуються любов, надія і гуманізм. Оповідання «Потяг додому» постає символом повернення не лише географічного, а й екзистенційного – як віднайдення сенсу життя через допомогу іншим і збереження власної ідентичності.

Ключові слова: Катерина Фріас; мотив рідного дому; еміграція; ідентичність; література сучасної української діаспори в Іспанії.

Nataliya Polishchuk

writer, member of the National Union of Writers of Ukraine,
PhD student, Department of Philology,
University of Salamanca (USAL)

<https://orcid.org/0009-0006-3912-1995>

prawa@ukr.net

THE THEME OF RETURN AND THE MOTIF OF HOMECOMING IN KATERYNA FRIAS' SHORT STORY «EL TREN A CASA»

Abstract. The article analyzes the theme of return and the motif of home in the Spanish-language short story “El tren a casa” (“The Train Home”) by contemporary Ukrainian writer Kateryna Frias, included in the collection “Tras las cortinas azules y amarillas” (“Behind the Blue and Yellow Curtains”). Attention is focused on the symbolism of the train, the window, and the road as metaphors of inner movement, the search for identity, and the restoration of the connection with the homeland. Special emphasis is placed on the artistic interpretation of the emigration experience, the phenomenon of “frozen time,” and the correlation between personal and collective memory in the context of war. It is shown that Kateryna Frias constructs the image of home as a spiritual center, a place of memory and strength where love, hope, and humanism intertwine. The short story “The Train Home” emerges as a symbol of return that is not only geographical, but also existential – a rediscovery of life’s meaning through helping others and preserving one’s identity.

Keywords: Kateryna Frias; motif of home; emigration; identity; literature of the contemporary Ukrainian diaspora in Spain.

У 2025 році в іспанському видавництві «Альфар» світ побачила книга сучасної молодшої української письменниці Катерини Фріас «Tras las cortinas azules y amarillas» («За синіми і жовтими гардинами»), написана іспанською мовою. Це збірка оповідань, яка порушує, зокре-

ма, теми мови, еміграції, пошуку ідентичності, культурної та історичної пам'яті. За здавалося б, на перший погляд побутовими історіями розкривається емоційна й рефлексивна проза, у якій наявне глибоке осмислення людської стійкості в час війни. Книга того ж року була

презентована на Мадридському книжковому ярмарку та для широкого кола українських й іспанських читачів.

Катерина Фріас народилася в Луганську, навчалася в Києві, а згодом проживала в Німеччині. Зрештою оселилася в Іспанії, де перемогла в одному з іспанських літературних конкурсів. Вона – поліглотка, адже володіє українською, німецькою, англійською та іспанською мовами. Збірка «За синіми і жовтими гардинами» – дебютна в доробку письменниці, однак знакова, адже, як зізнається сама Катерина, вона здолала довгий шлях до її написання та є особливо важливою для неї. Це той згусток енергії та бажання висловитися, яке відчувається вже з перших сторінок. Більше того, діаспорного тексту, такі видання є дуже важливими, адже більше розкривають світу Україну. Збірка не є перекладом, а складається з десяти оригінальних оповідань, у яких біль і сльози, переплітаються з надією і внутрішньою силою.

Нашу увагу привернуло оповідання «Потяг додому». Уже в самій назві слова «дім» та «поїзд» окреслюють головну тему повернення. Зокрема, образ поїзда тут – це ще й символ руху. У творі віддзеркалено й тему пошуку сенсу життя. Відтак потяг мчить, як і життя, але для головної героїні, яка повертається в Україну, лікарки-фізіотерапевтки Надії, цей рух супроводжується медитативним зануренням у власні спогади й загальний ритм контрастує з внутрішнім монологом персонажа, дійсно нагадуючи статичний стан людини, яка сидить у потязі, що проминає все нові й нові пейзажі: «*El tiempo en el tren siempre era algo especial, como si pasara volando y, al mismo tiempo, se detuviera. Era como si estuviera atrapada en algún lugar intermedio para ese único día, entre el futuro y el pasado*» (Frias, 2025, p. 35) («Час у поїзді завжди був чимось особливим, ніби пролітав і водночас зупинявся. Ніби я на той єдиний день застрягла десь посередині, між майбутнім і минулим»).

Також цей уривок виразно ілюструє відчуття «застиглого» часу, яке знайоме багатьом мігрантам. І справді, в еміграції особистий час розходиться з колективним – людина намагається адаптуватися до нової реальності, тоді як зв'язок із батьківщиною послаблюється. Отже, час ззовні минає, змінюється, але особистий час людини тече по-своєму, наповнюючись подіями, емоціями та іншим змістом. Це одна з про-

блем, яку висвітлює емігрантська література. Розлам у часі також пов'язаний і з простором. В еміграції людина намагається ніби наздогнати нову реальність, збагнути її явища, вписатися в суспільні процеси, у той час як рідна країна продовжує рухатись власною траєкторією. Людина вже не «тримає руку на пульсі», перебуваючи поза інформаційним та культурним полем рідного дому. Відтак час розділяється для неї на етапи життя. Для багатьох українських переселенців такий новий етап – це час війни та час приїзду та роки в Іспанії.

Надія згадує: «*Pensó en su etapa como joven universitaria, cuando a menudo tomaba el tren desde su hogar en el este de Ucrania hacia la capital, donde se ubicaba la universidad*» («Вона згадала свої студентські роки, коли часто їздила поїздом зі свого дому на сході України до столиці, де розташовувався університет»). Часова паралель: молода героїня мчить поїздом зі Сходу України до Києва. У цьому проступає й автобіографічний мотив – Катерина Фріас також навчалась у Києві і за цим текстом та багатьма іншими ми ніби читаємо метаісторію письменниці. Географія оповідання охоплює Україну (схід і столицю), Польщу (через яку Надія повертається додому), Німеччину (в контексті Другої світової війни), Іспанію (а саме місто Аліканте, де є велика українська діаспора та яке загадується, як одне з останніх місць проживання героїні).

Авторка намагається уникати жорсткої критики війни чи надто емоційного засудження агресора, проте це відчувається на рівні настрою, наслідків і травм, які принесла війна, а глибина переживань створюється і передається через контрасти, що є також характерним для стилю Катерини Фріас. Наприклад: «*Qué apacible y tranquilizador se ve este paisaje, pensó. Al otro lado de la frontera, en su país de origen, lo más seguro es que la misma escena no le transmitiese esta sensación de paz*» (Frias, 2025, p. 35) («Який мирний і заспокійливий вигляд має цей пейзаж, подумала вона. По той бік кордону, у її рідній країні, найімовірніше, та сама сцена не викликала б у неї такого відчуття спокою»). Пейзажі в творах письменниці – не лише фон, а частина внутрішнього стану героїв. Катерина вдало використовує їх як короткі ремарки, які надають тексту метафоричної амортизації, готуючи читача до складніших фрагментів. Таким чином

іспаномовна аудиторія дізнається, що відчувають українці, які асоціації у них викликають певні місця чи краєвиди.

У творі йдеться також про Другу світову війну, після якої було сформовано новий світовий порядок і кордони. І саме цей лад нині знову порушений – війна повернулася у Європу та руйнує людські життя: *«Estos cambios llevaron al desplazamiento de miles de personas que se vieron obligadas a abandonar sus hogares para siempre. De un modo similar, pero sin tener el beneficio de nuevos territorios, el vecino oriental (el mismo que entonces), apoyándose en su poder militar intentaba hoy sustraer partes de su país, Ucrania, dejando vidas destrozadas y hogares muertos. Ella, igual que sus muchos paisanos, tuvo que marcharse en busca de un nuevo destino donde echar sus raíces. Su vida, como la de otros, sufrió un antes y después en el invierno de 2022»* (Frias, 2025, p.36) (*«Ці зміни призвели до переміщення тисяч людей, які були змушені назавжди покинути свої домівки. Так само, але без можливості отримати нові території, східний сусід (той самий, що й тоді), спираючись на свою військову міць, сьогодні намагався відібрати частину її країни, України, залишаючи після себе зруйновані життя і порожні домівки. Вона, як і багато її співвітчизників, мусила виїхати в пошуках нового місця, де можна було б пустити коріння. Її життя, як і життя інших, зазнало кардинальних змін взимку 2022 року»*).

Також в оповіданні не випадково з'являється символічний образ вікна, крізь яке дивиться героїня. Конкретно – це вікно поїзда з осінніми польськими пейзажами на під'їзді до України. Але за ними відкривається набагато більше. Це внутрішнє «вікно» пам'яті. Як і, до речі, в інших текстах Катерини Фріас. Наприклад, в оповіданні *«La noche de la tormenta»* («Ніч бурі») образ вікна з'являється щонайменше двічі: коли Таня чекає Марину в кав'ярні і коли Марина їде в машині, дивлячись крізь вікно: *«Con una mirada ausente, Marina observaba los edificios grises que pasaban detrás de la ventana del coche, mientras su madre conducía»* (Frias, 2025, p. 46). (*«З відсутнім поглядом Марина спостерігала за сірими будівлями, що пролітали за вікном автомобіля, поки її мати керувала машиною»*). Тут образ вікна – це межа між внутрішнім і зовнішнім, спогляданням і дією, минулим і теперішнім. У тексті *«Almas inquietas»* («Неспокійні

душі») – легкий порив вітру з вікна здуває папери Дениса; також він чекає Наталію саме біля вікна у кафе. Й повторюваність цього мотиву в різних творах робить його структуротворчим елементом і візуальною опорою, що формує єдність збірки та індивідуальний почерк. Доповненням виступає образ жовто-блакитних гардин, як символ української ідентичності!

Незважаючи на складність тем, тон оповідання залишається світлим. Повернення додому не є актом відчаю, а проявом надії. Тому ім'я головної героїні – Надія. Авторка ніби підкреслює, що в часи війни повернення може бути вчинком, сповненим сенсу, сміливості й людяності. Що ж змушує Надію їхати додому, ігноруючи загрозу для життя? І відповідь на це питання поступово розкривається через вибір головної героїні, її монологи і діалоги, які вміщені в тексті. Таким чином, оповідання *«El tren a casa»* є своєрідною метафорою відновлення зв'язку з батьківщиною.

Мотив рідного дому – це метамотив у творах Катерини Фріас, що відображає емоційний зв'язок з місцем, де зростали герої, включає почуття туги, любові до рідного краю, а також іноді роздуми про втрачені можливості або зміни, що відбулися. Він проявляється через описи природи, сімейних традицій, згадки про те, як місце народження впливає на формування особистості. Крім того, як бачимо, в збірці він також пов'язаний з темами ідентичності й пошуку себе. Мотив рідного дому в емігрантській літературі є одним із головних, що дозволяє митцям виражати свої емоції та міркування про важливі аспекти людського досвіду.

Які ж виклики в еміграції очікували головну героїню? Як сама зазначає, вона вже мала досвід життя за кордоном, тому причиною повернення було не почуття ностальгії, що часто супроводжує мігрантів або невдачі в процесі адаптації. Навпаки, Надія чудово володіє кількома мовами (як і письменниця), легко вбирає нові звички та знає, що таке починати з нуля і що таке сум за рідним краєм, який іноді нагадує про себе знайомими образами. Катерина описує цей стан надзвичайно точно: *«Y aunque se sentía fuerte tras haber superado este reto, extrañaba su hogar de una manera muy peculiar. Cada día, en momentos específicos, le aparecían imágenes de los lugares cotidianos en su mente: el patio de su casa, la cafetería en la calle de abajo, donde solía tomar*

un café por la mañana, el mercado del centro, donde compraba la fruta los domingos, y muchos otros lugares habituales». («І хоча вона відчувала себе сильнішою після подолання цього виклику, усе ж вона дуже сумувала за своїм домом. Щодня, в певні моменти, в її голові з'являлися образи звичних місць: двір її будинку, кав'ярня на вулиці внизу, де вона зазвичай пила каву вранці, ринок у центрі, де вона купувала фрукти по неділях, та багато інших звичних місць»). Здавалося б, цих звичайних, повсякденних речей не бракує і в інших країнах, але лише в рідному контексті вони набувають значення «свого», особисто пережитого. Далі авторка продовжує: «*Al principio, estas imágenes le venían a la cabeza con mucha frecuencia, pero con el tiempo se fueron apaciguando. Lo que temía era que un día desaparecieran para siempre. Quizás fue la razón por la cual decidió emprender esta aventura*» (стор. 36) («Спочатку ці образи спадали їй на думку дуже часто, але з часом вони стали зникати. Вона боялася, що одного дня вони зникнуть назавжди. Можливо, саме тому вона вирішила погодитися на цю пригоду»). Страх – забути власний дім, дитинство, втратити пам'ять про знайоме – глибоко людський. Забуття тут дорівнює зникненню, неіснуванню, це втрата себе, свого минулого та ідентичності. І саме тут ми отримуємо чітку відповідь на питання про мотивацію героїні: «...*ella volvía a su país para ayudar. Sentía que podía contribuir con sus habilidades a algo tangible, que su vida podía adquirir un significado mayor*» («...вона повернулася до своєї країни, щоб допомогти. Вона відчувала, що може своїми здібностями зробити щось конкретне, що її життя може набутися більшого сенсу»). Катерина вкотре підносить розповідь до рівня загальнолюдських цінностей: допомога ближньому, відчуття місії, наповненість життя вищим змістом – це універсальні мотиви, які можуть бути зрозумілими та близькими широкій аудиторії.

У творі згадується ще одна важлива локація – іспанське місто Аліканте, де зосереджена велика українська громада. Також за цим фрагментом проступає її опис, наприклад, як представники діаспори намагаються будувати своє нове життя за кордоном і навіть відкривати маленький бізнес. Тут діє українська асоціація, є український дім та жіночий клуб, реалізуються інші ініціативи. «*Una cosa es dar masajes terapéuticos en su pequeño estudio de fisioterapia*

alquilado en las afueras de Alicante, y otra muy distinta ayudar a los veteranos de guerra a ponerse en pie, aunque para muchos significara algo más metafórico que real» (Frias, 2025, p. 37) («Одне діло робити терапевтичний масаж у своїй маленькій орендованій фізіотерапевтичній клініці на околиці Аліканте, а зовсім інше – допомагати ветеранам війни стати на ноги, хоча для багатьох це було не метафоричним, а реальним»). Фраза «ponerse en pie» набуває буквального значення – це вже не метафора, а жорстка реальність. Як зазначено далі: «*ayudarles a apreciar la vida que para muchos nunca sería como antes*» («Допомогти їм цінувати життя, яке для багатьох ніколи не буде таким, як раніше»). Текст дає можливість збагнути, що цінність життя та вміння його прожити – найважливіші.

Інтонація оповідання змінюється, коли з'являється діалог, настрій головної героїні стає рішучішим. Натрапляємо на кириличне письмо й характерне українське вітання: «Привіт!», виділене курсивом із поясненням внизу: «*Hola! – en ucraniano*». Отже, тема повернення тут транслюється і на рівні мови. Разом із тим твори Катерини Фріас стають дедалі багатшими стилістично – з'являється більше іспанських виразів, лексики, що урізноманітнює текст художньо й культурно.

А далі йде перелік українських імен і прізвищ пацієнтів, кожен із яких потребує допомоги. І за кожною такою історією – біль і війна: молоді воїни чи навіть діти, а саме восьмирічна дівчинка, що потребує протезування ноги та відновлення, тож подано короткі факти й медичні рекомендації. Емоційні реакції Надії та її колеги й помічниці Наталії в цей час – це сльози, співчуття, водночас намагання триматися й передати іншим свою впевненість та надію на краще, на повернення до мирного життя й одужання. Отже, з тональності оповіді стає зрозуміло, що це повернення після років еміграції є остаточним.

Завершальним і сильним акордом звучить твердження, пройняте гуманізмом: «*Pero estamos donde nos necesitan y donde podemos ayudar. Somos afortunadas, ¿no te parece?*» («Але ми там, де нас потребують і де ми можемо допомогти. Нам пощастило, чи не так?») Це риторичне питання закликає до роздумів, що таке щастя та чи можливе воно за цих умов? Щастя, переконує авторка, бути там, де ти потрібен,

бути корисним, знати, що ти реалізуєш свою місію, ти – вдома, та не лише повернувся до свого коріння, а й допомагаєш повертатися до нормального життя іншим. Це та духовна сила, яка перемагає обставини й наповнює оповідання. Дім – там, де тебе чекають...

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

ЛІТЕРАТУРА

- Frias, K. (2025). *Tras las cortinas azules y amarillas*. Sevilla: Editorial Alfar.
- Павлишин, М. (2020). «Українська література і проблема ідентичності у глобальному контексті». *Сучасність*, 3(67), 45–58.
- Smith, A., & Pavlenko, A. (2022). *Migration, Memory, and Identity in Contemporary Ukrainian Literature*. London: Routledge.

Сливинський, О. (2023). «Мова і дім: пошук себе у просторі війни». *Критика*, 12(2), 25–31.

Pronkevich, O. (2020). *The Ukrainian theme in the Spanish language literary studies of the diaspora. Philological Treatises (Filolohichni traktaty)*, 12(1), 90–101.

[https://doi.org/10.21272/Ftrk.2020.12\(1\)-9](https://doi.org/10.21272/Ftrk.2020.12(1)-9)

REFERENCES

- Frias, K. (2025). *Tras las cortinas azules y amarillas*. Sevilla: Editorial Alfar.
- Pavlyshyn, M. (2020). «Ukrainska literatura i problema identychnosti u hlobalnomu konteksti». *Suchasnist*, 3(67), 45–58.
- Smith, A., & Pavlenko, A. (2022). *Migration, Memory, and Identity in Contemporary Ukrainian Literature*. London: Routledge.
- Slyvynskiy, O. (2023). «Mova i dim: poshuk sebe u prostori viiny». *Krytyka*, 12(2), 25 – 31.
- Pronkevich, O. (2020). *The Ukrainian theme in the Spanish language literary studies of the diaspora. Philological Treatises (Filolohichni traktaty)*, 12(1), 90 – 101.
- [https://doi.org/10.21272/Ftrk.2020.12\(1\)-9](https://doi.org/10.21272/Ftrk.2020.12(1)-9)



УДК 821.133.1

DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359655

Галина Помилуйко-Недашківська

викладач кафедри теорії та історії світової літератури,

Київський національний лінгвістичний університет

<https://orcid.org/0000-0002-9998-9650>

halyna.pomyliuko@knlu.edu.ua

СУТАНА ЯК ВЕСТИМЕНТАРНИЙ КОД ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ЖОРЖА БЕРНАНОСА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «ЩОДЕННИК СІЛЬСЬКОГО СВЯЩЕННИКА» ТА ОДНОЙМЕННОЇ КІНОАДАПТАЦІЇ РОБЕРА БРЕССОНА)

Анотація. У фокусі дослідження перебуває аналіз вестиментарного коду католицької сутани як вияву християнського дискурсу в романі представника Католицького літературного відродження доби модернізму Жоржа Бернаноса – «Щоденник сільського священника», а також його зіставний аналіз з однойменною кіноадаптацією французького режисера-мінімаліста Робера Брессона. Завдяки використанню історико-культурного методу, семіотики, літературної герменевтики, феноменології та інтермедіального аналізу, доведено, що священнича сутана є не декоративним елементом літературного і кінематографічного текстів, а розкривається, як засадничий семіотичний вузол, що відкриває метафізичну глибину людської драми перед лицем тайни покликання, неминучості страждання, спокуси відречення, містерії жертви, що є фундаментальними категоріями бернаносівського мікрокосму. Насамперед запропоновано історико-культурний екскурс в генеалогію символічного значення католицької сутани: показано, як відпочатку не обов'язковий елемент одягу духівництва, що спершу функціонував як елемент станового розрізнення у суспільній площині, від часів Тридентського собору набуває сьогоденної образної ваги, а саме присутності сакрального в царині профанного, небесного в земному, а відповідно й характеру обов'язкового вжитку. Досліджено історичний символізм чорної сутани в католицькій традиції, що стає головним вестиментарним образом безіменного кюре з Амбрікура. По-друге, проаналізовано всі згадки про літургійне й позалітургійне облачення бернаносівського протагоніста. Доведено, що в літературному тексті сутана стає зримим знаком незримого екзистенційного конфлікту, що розкривається у трьох регістрах: сутана як знак соціальної відокремленості, сутана як зовнішній елемент хворобливого тіла, зняття сутани як духовне відречення від власного покликання. По-третє, представлено аналіз брессонівської кіномови, в межах якого показано, що те саме романне символічне навантаження сутани як метафізичного й екзистенційного знаку в кіноадаптації розкрито завдяки роботі світлотіні, монтажу, інтер'єрам, тлу, паузам, повторам, акторській роботі з тілесністю. Зрештою, запропоновано компаративний зріз літературної та кінематографічної мов, де показано, як в інтермедіальній площині обидва мистецтва працюють з єдиним семіотичним полем і доповнюють одне одного.

Ключові слова: Жорж Бернанос, Робер Брессон, французький літературний модернізм, Католицьке літературне відродження, символізм одягу, семіотика, інтермедіальність.

Halyna Pomyliuko-Nedashkivska

lecturer, Department of Theory and History of World Literature,

Kyiv National Linguistic University

<https://orcid.org/0000-0002-9998-9650>

galinapomyliuko@gmail.com

CASSOCK AS A VESTIMENTARY CODE IN GEORGES BERNANOS'S FICTION (BASED ON THE NOVEL "DIARY OF A COUNTRY PRIEST" AND ROBERT BRESSON'S FILM ADAPTATION)

Abstract. The article focuses on the analysis of the vestimentary code of the Catholic cassock as an expression of Christian discourse in the novel «Diary of a Country Priest» by Georges Bernanos, a representative of the Catholic literary revival in the context of literary modernism, as well as a comparative analysis with the film adaptation of the same name by the French minimalist

director Robert Bresson. Through the use of historical-cultural methodology, semiotics, literary hermeneutics, phenomenology, and intermedia analysis, it is demonstrated that the priestly cassock is not a decorative element of the literary and cinematic texts, but it unfolds as a fundamental semiotic node that reveals the metaphysical depth of human drama in the face of the mystery of vocation, the inevitability of suffering, the temptation of renunciation, and the mystery of sacrifice—which are fundamental categories of Bernanos' microcosm. First, the research offers a historical and cultural overview of the genealogy of the symbolic meaning of the Catholic cassock: it demonstrates how this initially optional element of clerical attire, which in the beginning functioned as a marker of class distinction in the social sphere, has acquired its current figurative significance since the Council of Trent, namely the presence of the sacred in the realm of the profane, the heavenly in the earthly, and, consequently, its mandatory use. The historical symbolism of the black cassock in the Catholic tradition is examined, as it becomes the primary vestimentary image of the nameless curé of Ambricourt. Second, all references to the liturgical and non-liturgical vestments of Bernanos' protagonist have been analyzed. It is demonstrated that in the literary text the cassock becomes a visible sign of an invisible existential conflict, which unfolds in three registers: the cassock as a sign of social isolation, the cassock as an external element of a sick body, and the removal of the cassock as a spiritual renunciation of one's own calling. Third, the analysis of Bresson's cinematic language is presented, demonstrating that the same symbolic significance of the cassock as a metaphysical and existential sign in the film adaptation is revealed through the use of light and shadow, editing, interiors, sound, pauses, repetitions, and the actors' work with physicality. Finally, a comparative analysis of literary and cinematic languages is proposed, demonstrating how, in the intermedia plane, both arts operate within a single semiotic field and complement one another.

Key words: *Georges Bernanos, Robert Bresson, French literary modernism, Catholic literary revival, vestimentary symbolism, semiotics, intermediality.*

Вступ. Художній мікрокосм представника французького модернізму, Католицького літературного відродження першої половини ХХ ст. – Жоржа Бернаноса – щільно пов'язаний з історико-культурним виявом знакової системи католицького дискурсу, а метафізичний обшар екзистенційної драми модерної людини, зануреної в екстремуми «межової ситуації», у роздвоєність між світлом і темрявою, буттям і небуттям, нерідко поглиблений завдяки використанню християнської символіки, і то на всіх рівнях текстової організації. Саме тому аналіз вестиментарного коду бернаносівської прози, себто вивчення елементів одягу як єдиної когерентної знакової системи, відкриває актуальну оптику до інтерпретації «Щоденника сільського священника» («Journal d'un curé de campagne»), – роману 1936 року, де зримий образ хворобливого й аскетичного священничого тіла та незриму душевну недугу як окремої особи, так і цілої парафії, підсилено вестиментарним символізмом католицької священничої сутани. Попри значний корпус досліджень, сфокусованих довкола духовної проблематики роману, його біблійного христологічного символізму та модерністської специфіки сповідально-щоденникової оповідності, якою послуговується Жорж Бернанос, образ католицької сутани як самостійний семіотичний вузол досі лишається поза фокусом бернаносознавства. Винятковий інтерес полягає у заповненні компаративної лакуни між літературною мовою

Жоржа Бернаноса та кіномовою Робера Брессона, в однойменній екранізації якого («Journal d'un curé de campagne», 1951р.) тіло, тканина, силует, колір і світлотінь є не так прямими заповненнями бернаносівських образів, як операторськи візуалізованими стовпами духовного конфлікту. Тому звернення водночас до роману та кінострічки в єдиному інтермедіальному полі дозволяє простежити, як словесний вестиментарний код трансформовано у візуальний, а бернаносівська метафізична напруга не лише не втрачена, а семіотично акцентована, відповідно підсилена.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Сучасне бернанозознавство не спинилося на методах і проблематиках, панівних у ХХст. Навпаки поряд з новим текстологічним та комплексним перепрочитанням творів Жоржа Бернаноса, передруком його романів у критичних виданнях, нерідко з розлогим академічним коментарем (Bernanos, 2015, 2019) та появою нових перекладів, можемо простежити такі панівні напрями сьогodenних студій: 1) перегляд місця Бернаносового письма в історії католицької модерності, й ширше – духовної чуттєвості західного суб'єкта після з'яви текстів «філософів підозри»: Ніцше, Маркса та Фрейда 2) інтерес до тілесності 3) аналіз інтермедіальних переходів, зокрема між літературою та оперою / театром / музикою («Діалоги кармеліток»), літературою та кінематографом («Щоденник сільського священника», «Нова історія Мушет-

ти», «Під сонцем Сатани») 4) перепрочитання політичної спадщини автора в контексті (де) конструювання модерної ідентичності тощо. Поряд із вже класичними дослідженнями М. Естева, М. Мільнера, Ф. ле Тузе та М. Хеллмана, що сформували базову герменевтичну традицію інтерпретації бернаносівської прози в контексті водночас традиційно-християнської, на рівні змісту, та модерно-модерністської, на рівні форми, чуттєвості (Estève, 1966; Milner, 1989; Le Touzé, 1979; Hellman, 1990), нині помітна тенденція до текстологічного мікроаналізу мотивів та образів, вписаних в наративну матерію тексту. В сучасних студіях, зокрема в працях М. Госслен-Ноа, акцент помітно зміщено з «великих» метафізичних структур до конкретики мовлення, ритму оповіді, виявлення тілесної образності, що неабияк важливо для нашого дослідження одягу як видимого зовнішнього знаку невидимого внутрішнього конфлікту (Gosselin-Noat, 2007).

В українському контексті рецепція спадщини Жоржа Бернаноса, попри ґрунтовні студії В. Фесенко, спрямовані на розкриття бернаносівської метафізичної подієвості крізь призму профетичної наративності (Фесенко, 1998), досі лишається фрагментарна. Однак історико-культурні зсуви, як то: 1) «етичний поворот» у філософському дискурсі, 2) повернення, зі здобуттям Україною незалежності, релігії у суспільне поле, а відтак відкриття забороненого в межах СРСР католицького літературного дискурсу, 3) реактуалізація, з початком російсько-української війни, правого політичного дискурсу як відповіді на загрозу українській тожсамості (ідентичності) – наново повернули інтерес до бернаносової поетики, як у межах вивчення проблематик тілесності, маскування, інтермедіального вияву екзистенційної прірви, так і імагологічного підходу до політичної есеїстики письменника (Бернанос, 2002; Помилуйко, 2017; 2019; Помилуйко-Недашківська, 2022).

Окремо варто окреслити праці, присвячені дослідженню кіностилістики Робера Брессона, що виокремили аскетичну природу його кіномови та символізм монохромності режисерського ідіостилу. Фундаментальною працею є «Нотатки про кінематограф», де Брессон власноруч сформулював власний кінопринцип – очищення кінообразу від надмірної психологічної вмотивованості (Bresson, 1975). Не менш ва-

гомими є розвідки Т. Такера та К. Кендлера, що сфокусовані на аналізі поєднань операторської роботи і режисерської візії з тілесним символізмом, зокрема феноменологією погляду, та відсутньою присутністю «мовчазного Бога» в кіноадаптації «Щоденника сільського священника» (Quendler, 2015).

Натомість теорія вестиментарного аналізу спирається на значний міждисциплінарний обшир праць, які розглядають елементи одягу як знак, мову, соціальний маркер і символічний вияв тіла в зовнішньому просторі. Від історико-психоаналітичного прочитання соціальної ролі вбрання Дж. Флюгелем (Flügel, 1930), крізь семіотику моди Р. Барта (Barthes, 1967) до соціології тіла Ж. Ентвісла (Entwistle, 2000) стикаємося з дослідницькою перспективою, у межах якої деталі костюму аналізують не як «декор», але як зовнішній вияв прихованого внутрішнього сенсу. Натомість праці А. Лурі та Е. Вілсон (Lurie, 1981; Wilson, 1985) акцентують увагу на соціально-естетичній амбівалентності зображуваного одягу.

Методологія дослідження. У нашій розвідці методологічно ми спираємося на історико-культурний метод, семіотику, феноменологію, літературну герменевтику, метод інтермедіального аналізу та компаративістику. Історико-культурний метод дозволяє реконструювати генеалогію та традиційне символічне значення католицької сутани, так само, як і простежити зміну її семантики в модерну добу. Семіотика спонукає поглянути на елемент одягу як на знак, що функціонує в межах окремої знакової системи християнського дискурсу. Літературна герменевтика сприяє текстоцентричній інтерпретації головних образів та символів, а також аналізу їх функціонування в межах наративної структури роману. Феноменологічний підхід зміщує увагу з матеріального «предмета одягу» на персоналізований досвід носіння, проблематику видимості, дослідження тілесної та душевної втоми та почуття сорому. Інтермедіальний аналіз дозволяє вписати бернаносівську поетику в аналіз кіномови (кадр, план, контраст, світлотінь, фактура, монтаж), у той час як компаративний аналіз спрямовано на пошук еквівалентів або розривів між вербальною репрезентацією пера Жоржа Бернаноса та візуальною семіотикою камери Робера Брессона.

Результати дослідження.

1. Генеалогія й історико-символічне значення католицької сутани

Згідно зі «Словником католицької теології» (DTS), священнича сутана (фр. «soutane», що етимологічно сягає латинського «subtana» – «нижня ряса»; від «subtus» – «під», «знизу») як повсякденний, себто позалітургійний (на відміну від ризи), елемент священничого одягу історично не відразу був обов'язковим убранством. У часи переслідувань, а, значить, неофіційного статусу Католицької Церкви в Римській імперії, кліру було, навпаки, рекомендовано не вбиратися в символічні знаки, що назовні маніфестували б належність до християнства. Відповідно, одяг священників та мирян поза межами месиміг жодним чином не відрізнятися одне від одного (Dictionnaire de théologie catholique, 1908, cols. 229–230). Однак зі зміною зовнішнього контексту, зникненням небезпеки до церковного служіння, відмінний одяг для представників священничого сану поволі набуває дисциплінарного та символічного значення. Сутана не є літургійним елементом одягу, сакральним у прямому сенсі, але водночас вона функціонує як семіотичний знак, – як маркер особливого соціального стану (верства духовенства), як вияв присутності Церкви в суспільному публічному просторі, але і як онтологічний прояв служіння, тобто оприявлення небесного в земному, Божого в людському. Тому логічно, що уніфікаційні декрети Тридентського собору не просто зобов'язують кожного церковного служителя до носіння сутани в повсякденному житті, а й підкреслюють, що якщо за умови «*наявності єпископських попереджень, священники публічно не вбирають клірницький одяг, що відповідає їхньому санові й гідності, то згідно розпорядження і приписів згаданого єпископа, можуть і повинні бути до цього примушені або підважені в служінні*» (De reform., с. VI.). Остаточно окреслена позалітургійна видимість сутани в просторі буденності від XVIст. перетворює її на загальний сакральний знак католицького дискурсу, який, з одного боку, є символом порядку, аскетичності, відданості Богові і служіння, задля спасіння людських душ, а з іншого, – мусить витримувати контакт із брудом дороги, проявами людської тілесності, соціальною на-

пругою (Catholic Encyclopedia, 1913). Відповідно одяг феноменологічно й символічно набуває амбівалентної чутливості.

Звідси й символізм та історична з'ява чорного кольору. Хоча ще до Триденту, внаслідок численних помісних і вселенських соборів (Martigny, 1877), було уніфіковано форму сутан та базовий хроматичний спектр, символічне значення чорного (вмирання для світу), червоного (мучеництво), пурпурового (влада), білого (царство небесне) кольорів остаточно утверджується після нього. Так само, як і відповідність сану барві сутани: семінаристи, дякони, священники – чорний; єпископи – фіолетовий (пурпуровий), кардинали – червоний; винятково Папа Римський – білий (символ намісника Христа на землі).

Саме чорна, найбуденніша, сутана концентрує кілька семантичних шарів. Один з найавторитетніших дослідників історії хроматичного символізму – М. Пастуро – показує амбівалентну природу цього кольору для всієї західної цивілізації. Вона має навіть потрійний характер. По-перше, це колір покути, відречення від світу, по суті, вмирання й смерті. По-друге, це барва простоти, бідності, стриманості, та дисципліни. І по-третє, це барва, що поступово соціально асоціюється з авторитетом, гідністю та інституційністю. Пастуро доводить, що в західній культурі чорний коливається між полюсами скорботи, влади, елегантності й моральної суворості (Pastoureau, 2008). Саме ця семантична насиченість робить чорну сутану значущим символом у модерністській прозі, позаяк вона водночас підсилює соціальну видимість священника, вирізняє його в межах його ж парафії, стає кордоном або містком між сакральним і профанним, і загострює його екзистенційну й суспільну самотність.

Надалі канонічне право Католицької Церкви незмінно зберігає вимогу до «належного церковного облачення» (Code of Canon Law, 1983, can. 284), а Конгрегація у справах духовенства наголошує, що зовнішній вигляд католицького кліру має бути впізнаваним знаком його посвяти (Congregation for the Clergy, 2013). Тим не менше, ліберальні тенденції першої половини XX століття призвели до літургійних та ужиткових трансформацій в часі Другого Ватиканського Собору, коли католицький клір дедалі більше почав переходити

до візуально редукованих форм священничого облачення (до прикладу, клерикальна сорочка з комірцем), або й узагалі дедалі частіше вбиратися у світську одіж у повсякденному житті, тоді як для сакрального виміру лишається тільки літургійне вбрання. Важливо, що в бернаносівські часи початку ХХст., співіснували дві суперечливі тенденції: з одного боку, офіційно церковна влада суворо приписувала обов'язково вбирати довгу сутану (регіональні намагання замінити її на коротку «soutanelle» не були підтримані Римом), та водночас на практиці помітні тенденції до зловживання цими приписами, які, зрештою, і призвели до реформ Другого Ватиканського Собору. Відповідно у 1930-ті рр. вибір сутани як священничого повсякденного одягу – це і традиціоналістський жест, і, головню, екзистенційне свідчення: в такий спосіб саме священниче покликання вписане в тіло і в повсякденність. Саме в цій домінанті історико-культурний символізм католицької сутани безпосередньо переходить у поетику Бернаносового письма.

2. Вестиментарний символізм сутани в романі «Щоденник сільського священника» Жоржа Бернаноса

«Щоденник сільського священника» – роман, що в щоденниково-сповідальній наративній формі показує містерію людської душі, покликаної до містичного служіння іншим, і тіла, що не має для цього достатньої фізичної міці, тож поступово хворобливо наближається до власної агонії, а відтак і смерті. Містерія спасіння парафіян, що втратили віру, та жертвовної благодатної смерті розгортається в наскрізно буденному просторі французької провінції, що дозволяє Бернаносу розгорнути вічну християнську метафізичну драму крізь призму мінливої повсякденності.

Для Бернаносової поетики характерне отілеснене зображення екзистенційного конфлікту. Протагоніст і головна наративна інстанція роману – безімений священник, названий лише як «кюре з Амбрікура», себто означений винятково через місце свого служіння, що стає його першою і останньою парафією, а значить правдивим місцем звершення покликання. Опріч географічної константи, єдине, що його

увиразнює поміж решти мешканців селища, – священничий сан, який, у свою чергу, явлений назовні крізь образ сутани. Оскільки тіло кюре з Амбрікура хворіє, згасає, мерзне, виснажується, відчуває сором, агонізує і майже постійно перебуває під засуджувальними поглядами інших, що його на позір відкидають, сутана в романі функціонує не тільки як соціальний маркер приналежності до сану духівництва (колись шанованого, та нині радше «білої ворони»), а як зримий медіум між внутрішнім і зовнішнім, душевним і тілесним, тогосвітнім і сьогосвітнім, тайною і проблемою. Саме тому образ католицької чорної сутани та, ширше, священничого облачення безімального кюре вписується як в амбівалентний символізм, описаний вище в розвідках М. Пастуро, так і в знакову систему християнського дискурсу.

Отож, насамперед зустрічаємо соціальний вияв семіотичного поля сутани: «кюре з Торсі та кюре з Амбрікура з однаковими римськими комірями» (Bernanos, 2019, р. 316), що є не так декоративною описовою деталлю чи становою характеристикою давноминулих часів «Старої Франції», як зовнішнім означником, що маркує належність до єдиного тіла Церкви, не як інституції, проте, цілковито в межах традиційного католицького дискурсу, як містичного ковчегу спасіння. Римський комірець у такий спосіб стає символом одночасно розділеного між священниками, майже тотожного, досвіду служіння людям і Богові та духовного спадкоємства. Недарма молодий кюре з Амбрікура протягом усього роману шукає порад і духовного керівництва в свого старшого й досвідченішого наставника. Однак, якщо одіж зовнішньо єднає протагоніста-оповідача з представниками його сану і водночас оприявнює, попри візуальну подібність, різницю відмінність духовної глибини з представниками вищих церковних кіл, водночас та сама одіж розділяє його з власними парафіянами: «Разом ми добряче пореготали з моєї сутани. Скрізь деінде, думається мені, удавали б, ніби її просто не помічають, а я відчував би тортури» (Bernanos, 1936, р. 40). Себто колишній знак ієрархічної шанобливої дистанції між духівництвом і парафіянами змінено на мовчазну ігнорацію, що в бернаносівському тексті розкриває мотив приходу єдиного святого з його письменничого мікрокосму в духовно хворий світ, який

безконечно потребує спасіння, але не помічає цього.

Звідси духовно-екзистенційна криза кюре з Амбрікура, яка, з одного боку виявлена, крізь стрімкий прогрес фізичної недуги (рак шлунку), а з іншого, – крізь зовнішню видозміну його сутани як зримого знаку його внутрішнього зв'язку з власним покликанням. Його сутани описані як «зім'яті, промоклі, забруднені» (Bernanos, 2019, р. 315), що є слідом «непотрібного» служіння в «мертвій парафії», а значить концептуалізує виклик служіння у ворожому або байдужому просторі. В той самий час бачимо віддзеркалення тої ж драми у «брата по комірцю» – кюре з Торсі: «...а його сутана, завжди така чиста й бездоганна, була пожмакана грубими складками... вся у плямах» (Bernanos, 1936, р. 116). У такий спосіб бачимо, як локальну кризу служіння розширено на загальне положення католицького духівництва у модерний час першої половини ХХ ст.

Більше того, поступове занурення протагоніста-оповідача у стан «ночі душі», власної екзистенційної прірви так само поступово маркується зміною стану його сутани та її взаємозв'язку з тілом. «Промокла сутана прилипла мені до спини, я був сам» (Bernanos, 1936, р. 218) демонструє відчуття граничної самотності, напряду пов'язане з маргіналізованістю героя, що протягом розгортання оповіді все підсилюється: «...моя сутана була чорною й сумною плямою» (Bernanos, 1936, рр. 233–234). Кюре з Амбрікура надалі використовує рукав своєї сутани (яку, як маркер сакрального в просторі профанного, він не знімає протягом роману) як серветку для сліз (Bernanos, 1936, р. 273). Що далі прогресує хвороба, а з нею й душевна рана кюре, то більше наратив набуває жертвовного символізму. Єдине, що приймає атакований раком шлунок священника – хліб і червоне вино, що символічно уособлює єхаристію. Водночас сутана кюре з Амбрікура, що більше він наближається до моменту власної жертвовної смерті, неочікувано змінює колір на червоний, що в християнській традиції завжди означає мучеництво: «Удома мені довелось прати сутану. Тканина була наче закам'яніла, вода стала червоною» (Bernanos, 1936, р. 221). І далі: «...кров, що плямить мою сутану, чи могла вона бути від носової кровотечі?» (Bernanos, 1936, р. 221). Зрештою,

глибина внутрішньої кризи, сорому, самотності, відчаю, Божого мовчання, покинутості зовнішньо виражається в наративному збільшенні лакун, еліпсів, «вирваних сторінок» і одночасно програється драмою зняття сутани: «...манішка на моїй сутані була така страшна на вигляд, що він люб'язно позичив мені стару ватну куртку» (Bernanos, 1936, р. 221). І врешті момент найглибшої спокуси покинути служіння: «...лише поклавши руку поверх сутани... думка повернутися додому з... цією річчю... викликає в мене сором і огиду» (Bernanos, 1936, р. 276).

Звідси, окремий семіотичний вузол, пов'язаний з мотивом зняття або профанації священничого облачення. Перед нами зринає образ розстриги (*défroqué*) – людини, що втратила або власноруч відкинула зримий знак свого незримого покликання, а в бернаносівському літературному мікрокосмі, і благодаті: «потворний священник не тому, що він розстрига, а тому, що він “грає священника”». Згадуючи свого товариша часів семінарії – «лілльського євангеліста-розстригу» (Bernanos, 2019, рр. 52, 152) оповідач ставить знак рівності між театральністю носіння сутани як одного з можливих елементів одягу, однією з можливих соціальних ролей, і маскою, брехнею. Вирішальним стає не просто наявність означника – сутани, а чи відсилає він до свого означуваного – правдивого покликання. Саме тому Дюфретті, який власноруч відрікся від своїх свячень і проживає з конкубіною, займаючись комерцією, зустрічає кюре з Амбрікура аж ніяк не в сутані, але в «...бавовняних штаних, які ми носимо під сутанами, босоніж, у капцях» (Bernanos, 1936, р. 275). І тому кюре з Амбрікура повертає свого друга назад до покликання і до священничого стану не через театральне вбирання наново в сутану як у маску, але таїнством сповіді перед смертю, яку він як священник єдиний може йому вділити. Так само як і передсмертною агонією-свідченням, яка сповнена вдячності й відчуття благодаті. Помирає кюре з Амбрікура, символічно не знімаючи сутани, і водночас востаннє навіртає свого старого друга, повертаючи йому її ж. У такий спосіб Бернаносова поетика демонструє, як благодать входить у зношену матерію життя, а метафізичне незриме проступає у зримій буденності.

3. Сутана як вестиментарний код монохромної кіномови Робера Брессона

Для кінематографічної адаптації «Щоденника сільського священника» Робера Брессона характерна власна вестиментарна стратегія, яка вписана в ідіостиль французького режисера-мінімаліста. Брессонів свідомий вибір до екранізації Бернаносових творів – чорно-білий монохром, який візуально увиразнює роздвоєність головного героя, його межовий внутрішній стан між світлом і темрявою, спасінням і погибеллю. У «Нотатках про кінематограф» Брессон писав: «*колір надає сили твоїм образам, але він і підкреслює їхню неправдоподібність (їхнє “неіснування”)*» (Bresson, 1975, р. 113). Відповідно сутана, в яку кюре з Амбрікура вбраний упродовж майже всієї кінострічки, не є костюмованим декором, ані маркером соціальної характеристики, це вже рухома темна фігура, що взаємодіє з домінантною світлотінню та організовує кадр доквуж себе. Чорно-біла зйомка радикально загострює символізм католицького облачення, позаяк перед нами постає чорна тканина, з якої прозирає білий священничий комірець, бліде виснажене обличчя й холодні спорожнілі інтер'єри, що формують іконічну, майже графічну композицію. Брессонів фундаментальний кінодевіз: «*Будуй свою кінострічку на білому, на тиші й нерухомості*» (Bresson, 1975, р. 137). Тож, там, де бернаносівський текст говорить про внутрішній злам, через почасти рвану щоденникову сповідь, Брессон дає глядачеві повторюваний візуальний мотив: вертикальний чорний силует кюре, що рухається крізь простір села, не зливається з ним, але й не має сили його внутрішньо освітити (Cunneen, 2003; Schrader, 2018).

Особливий акцент брессонівська кінокамера робить на фактурі вбрання кюре й зношеності сутани. Недарма режисер зазначає: «*Речі набувають видимості, не завдяки більшій кількості світла, а завдяки новому куту, під яким я на них дивлюся*» (Bresson, 1975, р. 52). Якщо в романі зношеність сутани як символ екзистенційної втоми вербалізовано через перелік побутових ушкоджень, то в кінострічці сама тканина промовляє через акцентоване освітлення, контраст на тлі білосніжної змарнілої шкіри обличчя молодого кюре, складки, мішкувату посадку на щораз більш виснаженому й схудлому тілі, просторове співвідношення з темним капелюхом і верхнім

одягом, у який вбирається кюре, для виходу у зовнішній простір та, особливо, з інтер'єрами, де панує строгість, гладкість, вузькість. Себто світлотінь візуально вписана в хронотоп. Сутана, в такий спосіб, перетворюється на зримий тягар покликання, на видиму «другу шкіру» – священник її носить на тілі, й разом з тілом вона слабне і зношується, відповідно одіж перетворюється на носія «мовчазної експресії» (Sontag, 2001). У моменти найінтенсивнішої кризи, сумнівів у власному покликанні, в кадрі з'являється подертий светр у дірках, з одного боку, як спокуса покинути служіння, з іншого – як маркер глибини внутрішнього падіння. Так само, в чорно-білій кіноадаптації найконтрастніше показаний розрив між чорнотою щоденної сутани, яка, хоч і є суто священничим одягом, але функціонує у світському просторі, і білизною літургійної ризи. Натомість засаднича для книги хроматична зміна сутани на криваву, попри значущий для Бернаноса біблійний символізм, не акцентована жодними кінематографічними засобами, лише продубльована за допомогою слів, що, очевидно, не має сильного візуального впливу на глядачів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, компаративне прочитання літературного тексту Жоржа Бернаноса «Щоденник сільського священника» та авторського однойменного кінотексту Робера Брессона доводить, що в обох медіальних мікроскопах католицька сутана є одним із ключових вестиментарних кодів, через який унаочнюється внутрішній стан героя, розкривається драма його покликання, жертви й агонії. У кіноадаптації, як і в романі, сутана входить у щоденникову тканину сповідальності як знак, що протягом усього тексту балансує між значенням інституційної належності та екзистенційною крихіткою. У літературному тексті її семантика наративно розгортається через прикметникові ряди, лексичні акценти та ширшу метафорику завіси, зокрема апокаліптичного вельону, що допомагає Бернаносові трансресувати матеріальний образ у метафізичний план. Натомість у кінотексті ці самі злами працюють в іншій, суто кінематографічній, знаковій системі: світло, тінь, контраст, ракурс, монтаж, пауза, тло, повтор. Тоді як література розкриває образ крізь оповідність і символізм, кіно очищає видимий знак, приховуючи ідею від глядача, але водночас творячи камерою усе, щоб глядач віднайшов захований сенс.

Попри те, що наше дослідження довело, що сутана як вестиментарний код не є декоративним образом соціальної типіфікації, але структурним вузлом символічного виміру як літературного, так і кінематографічного текстів, перспективними видаються подальші студії вестиментарного поля роману, до прикладу образи черевиків та капелюха, що пов'язані з топосом дороги та «виходу у світ». Водночас логічно продовжити вивчення вестиментарного символізму в контексті християнського дискурсу в умовах викликів модерності і в інших романах та медіа-адаптаціях спадщини Жоржа Бернаноса. Так само, як і перспективно вийти на ширше поле дослідження конфесійного одягу як інтермедіального символу в європейській літературі й мистецтвах ХХ ст. Зрештою, іншим неабияк продуктивним вектором наукових розвідок лишається поєднання вестиментарного символізму з дослідженням тіла як соціального й культурологічного конструкту.

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

ЛІТЕРАТУРА

- Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Seuil.
- Bernanos, G. (1936). *Journal d'un curé de campagne*. Plon.
- Bernanos, G. (2019). *Journal d'un curé de campagne*. Flammarion.
- Bernanos, G. (2015). *Romans et nouvelles* (M. Estève, Éd.). Gallimard.
- Bresson, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. Gallimard.
- Catholic Encyclopedia. (1913). *Clerical costume*. New Advent. <https://www.newadvent.org/cathen/04076a.htm>
- Code of Canon Law. (1983). The Holy See. https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/cic_index_en.html
- Congregation for the Clergy. (2013). *Directory for the ministry and life of priests*. Libreria Editrice Vaticana.
- Cunneen, J. (2003). *Robert Bresson: A spiritual style in film*. Continuum.
- Dictionnaire de théologie catholique*. (1908). Tome 3, première partie (col. 229–230). Letouzey et Ané.
- Entwistle, J. (2000). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory*. Polity Press.
- Estève, M. (1966). *Bernanos*. Seghers.
- Flügel, J. C. (1930). *The psychology of clothes*. Hogarth Press.
- Gosselin-Noat, B. (2007). *Bernanos: Les romans du soleil noir*. Presses universitaires du Septentrion.
- Hellman, J. (1990). *The knight-monk and the Holy Ghost: Occultism and catholicism in the works of George Bernanos*. McGill-Queen's University Press.
- Le Touzé, Ph. (1979). *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos: Le style d'une vision*. Librairie A.-G. Nizet.
- Lurie, A. (1981). *The language of clothes*. Henry Holt.
- Martigny, J.-A. (1877). *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Hachette.
- Milner, M. (1989). *Le diable dans la littérature française: De Cazotte à Bernanos*. José Corti.
- Pastoureau, M. (2008). *Noir: Histoire d'une couleur*. Seuil.
- Quendler, C. (2015). *Holy face, hidden God: Framing the face in Robert Bresson's Journal d'un curé de campagne*. *Word & Image*, 31(4), 365–381. <https://doi.org/10.1080/02666286.2015.1053041>
- Schrader, P. (2018). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- Sontag, S. (2001). *Against interpretation and other essays*. Picador.
- Бернанос, Ж. (2002). *Щоденник сільського священника*. Юніверс.
- Помилуйко, Г. (2017). *Мотив маски в романах Жоржа Бернаноса «Злочин» і «Поганий сон»*. *Сучасні літературознавчі студії*, (14), 354–360.
- Помилуйко, Г. (2019). *Поетика хворого тіла у прозі Жоржа Бернаноса*. *Сучасні літературознавчі студії*, (16), 142–146.
- Помилуйко-Недашківська, Г. (2022). *Досвід війни та його відображення у політичній есеїстиці та художній прозі Жоржа Бернаноса*. *Сучасні літературознавчі студії*, (19), 51–56.
- Фесенко, В. (1998). *Творчість Жоржа Бернаноса: поетика події та пророцтва...* дис. д-ра наук. Київ. Видавничий центр КНЛУ.

REFERENCES

- Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Seuil.
- Bernanos, G. (1936). *Journal d'un curé de campagne*. Plon.
- Bernanos, G. (2019). *Journal d'un curé de campagne*. Flammarion.
- Bernanos, G. (2015). *Romans et nouvelles* (M. Estève, Éd.). Gallimard.
- Bernanos, Zh. (2002). *Shchodennyk silskoho sviashchennyka*. [The Diary of a country priest]. Yunivers. [In Ukrainian].
- Bresson, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. Gallimard.
- Catholic Encyclopedia. (1913). *Clerical costume*. New Advent.
<https://www.newadvent.org/cathen/04076a.htm>
- Code of Canon Law. (1983). The Holy See.
https://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonici/cic_index_en.html
- Congregation for the Clergy. (2013). *Directory for the ministry and life of priests*. Libreria Editrice Vaticana.
- Cunneen, J. (2003). *Robert Bresson: A spiritual style in film*. Continuum.
- Dictionnaire de théologie catholique*. (1908). Tome 3, première partie (col. 229–230). Letouzey et Ané.
- Entwistle, J. (2000). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory*. Polity Press.
- Estève, M. (1966). *Bernanos*. Seghers.
- Fesenko, V. (1998). *Tvorchist Zhorzha Bernanosa: poetyka podii ta prorotstva*. [Georges Bernanos' heritage: the poetics of event and prophecy] dys. d-ra nauk. Kyiv. Vydavnychi tsestr KNLU. [In Ukrainian].
- Flügel, J. C. (1930). *The psychology of clothes*. Hogarth Press.
- Gosselin-Noat, B. (2007). *Bernanos: Les romans du soleil noir*. Presses universitaires du Septentrion.
- Hellman, J. (1990). *The knight-monk and the Holy Ghost: Occultism and catholicism in the works of George Bernanos*. McGill-Queen's University Press.
- Le Touzé, Ph. (1979). *Le mystère du réel dans les romans de Bernanos: Le style d'une vision*. Librairie A.-G. Nizet.
- Lurie, A. (1981). *The language of clothes*. Henry Holt.
- Martigny, J.-A. (1877). *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Hachette.
- Milner, M. (1989). *Le diable dans la littérature française: De Cazotte à Bernanos*. José Corti.
- Pastoureau, M. (2008). *Noir: Histoire d'une couleur*. Seuil.
- Pomyliuko, H. (2017). *Motyv masky v romanakh Zhorzha Bernanosa «Zlochyn» i «Pohanyi son»* [The motive of mask in Georges Bernanos' novels «A Crime» and «A Bad Dream»]. *Suchasni literaturoznavchi studii*, (14), 354–360. [In Ukrainian].
- Pomyliuko, H. (2019). *Poetyka khvoroho tila u prozi Zhorzha Bernanosa*. [The poetics of ill body in the novels of Georges Bernanos]. *Suchasni literaturoznavchi studii*, (16), 142–146. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.32589/2411-3883.16.2019.187488>
- Pomyliuko-Nedashkivska, H. (2022). *Dosvid viiny ta yoho vidobrazhennia u politychnii eseistyti ta khudozhnii prozi Zhorzha Bernanosa*. [The experience of war and its reflection in political essays of Georges Bernanos]. *Suchasni literaturoznavchi studii*, (19), 51–56. [In Ukrainian]. <https://doi.org/10.32589/2411-3883.19.2022.274047>
- Quendler, C. (2015). *Holy face, hidden God: Framing the face in Robert Bresson's Journal d'un curé de campagne*. *Word & Image*, 31(4), 365–381.
<https://doi.org/10.1080/02666286.2015.1053041>
- Schrader, P. (2018). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- Sontag, S. (2001). *Against interpretation and other essays*. Picador.



УДК 821.111(71)-31.09:39:391
DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359658

Ганна Рикова

кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії та історії світової літератури
Київського національного лінгвістичного університету

<https://orcid.org/0000-0002-7951-5984>

hanna.rykova@knlu.edu.ua

СОМАТИЧНО-ВЕСТИМЕНТАРНИЙ КОД ЯК ВИМІР НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ ВІРИ ЛИСЕНКО ЖОВТІ ЧОБОТИ (*Yellow Boots*, 1954)

Анотація. Статтю присвячено літературознавчому аналізу соматичного та вестиментарного кодів як інструментів формування й збереження національної ідентичності. Матеріалом для дослідження зазначених кодів став роман Віри Лисенко «Жовті чоботи» (*Yellow Boots*, 1954) – один з ключових творів українсько-канадської літератури. У своєму творі Віра Лисенко репрезентує асиміляцію іммігрантів не лише як соціальну чи культурну адаптацію, а як тілесно втілений нарративний процес, що серед іншого реалізується через одяг/одягання/пошиття одягу. У дослідженні запропоновано кілька інтерпретаційних підходів, зокрема ізоморфну перспективу вестиментарного коду та мистецьку перспективу, що становлять методологічні рамки для осмислення ідентифікаційної трансформації головної героїні Лілі Ландаш. Прерія ізоморфно віддзеркалює персонажів, розмиваючи межі між людиною та природою. Фізичні страждання, хвороба та виснажлива праця постають як нарративні маркери переміщення й емоційної депривації, перетворюючи тіло на простір, де фіксуються травма міграції та пам'ять поколінь. Водночас спів Лілі та її заняття шиттям функціонують як естетичні практики тілесного втілення, за допомогою яких вона вибудовує культурну тяглість і трансформацію. Таким чином, роман осмислює асиміляцію як творче, тілесне, вестиментарне й символічне переосмислення ідентичності, де голос, жест і матеріальна практика підтримують гібридну українсько-канадську ідентичність.

Ключові слова: вестиментарний код, соматична асиміляція, національна ідентичність.

Hanna Rykova

Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Theory and History of World Literature,
Kyiv National Linguistics University

<https://orcid.org/0000-0002-7951-5984>

hanna.rykova@knlu.edu.ua

SOMATIC AND VESTIMENTARY CODES FROM NATIONAL IDENTITY PERSPECTIVE IN VIRA LYSENKO'S *YELLOW BOOTS* (1954)

Abstract. This article focuses on a literary analysis of the somatic and vestimentary codes as an instrument for shaping and preserving of the national identity in Vera Lysenko's novel *Yellow Boots* (1954), a foundational work of Ukrainian-Canadian literature. It argues that Lysenko represents immigrant assimilation not merely as a social or cultural adjustment but as an embodied, narrative process fulfilled by means of clothing. The study proposes several interpretive perspectives among which are the isomorphic perspective of the vestimentary code and the artistic one – as a framework for reading the identificational development of the protagonist Lilli Landash. The prairie isomorphically mirrors the characters, blurring boundaries between human and nature. Bodily suffering, illness, and physical labor are depicted as narrative markers of displacement and emotional deprivation, turning the body into a site where migration trauma and generational memory are registered. At the same time, Lilli's singing and dressmaking operate as aesthetic practices of embodiment through which she negotiates cultural continuity and transformation. The novel thus frames assimilation as a creative, corporeal, vestimentary and symbolic reconfiguration of selfhood, where voice, gesture, and material craft sustain a hybrid Ukrainian-Canadian identity.

Key words: vestimentary code, somatic assimilation, national identity.

У часи динамічних змін та історичних катаклізмів ми переживаємо широкий спектр емоцій. У намаганні адаптуватися до мінливої реальності людина використовує усі можливі засоби. Одним з таких стає людське тіло, яке засвідчує, відображає та перетравлює всі ті зміни в межах певної соматичної парадигми. Більше того, «наші тіла, що існують у певній власній цілісності, виражають, святкують, озброюються та захищаються у досить розумний спосіб. Ми знаємо, що будь-які поразки та відновлення є глибоко соматичним досвідом. Також відомо, що ми передаємо ці тілесні знання далі майбутнім поколінням» (Silverberg, 2020). Все, що ми відчуваємо чи думаємо залишає свої сліди на тілесному рівні: чи то шрам, поранення або мутації ДНК. Однак, пам'ятаємо, що біологічний аспект травми є лише одним з компонентів, який здатний олюднити певний досвід. Таким вторинним, але не менш вагомим компонентом є одяг, який функціонує як своєрідна система знаків (Barthes, 1990, р. xii) або як друга шкіра. Звертаємо увагу на той образ чи навіть роль, які людина обирає, вдягнувши, наприклад, вишиванку або хустку. Саме одяг виступає медіатором між людиною та світом, приватним та суспільним. За посередництва одягу людина здатна формувати, проявляти чи навіть приховувати свою ідентичність. Сукупний тілесний досвід (і досвід травми зокрема) формується за безпосередньої участі певного вестиментарного коду. І відтак через поєднання ментального, духовного, соматичного та вестиментарного компонентів, їхню синхронізацію, утворюється наступний рівень генераційного палімпсесту. «Ми переносимо наші історії у наших тілах, наших кістках, крові, та тканинах – розповіді про поранення, переміщення/переїзди та розповіді про силу духу та мужність» (Silverberg, 2020). Отже, ця розвідка зосереджується на соматично-вестиментарному аспекті формування національної ідентичності – як індивідуальної, так і колективної. Головною метою цієї праці є дослідити асиміляцію національної ідентичності іммігрантів через тілесний та вестиментарний виміри, аби з'ясувати, які наслідків можуть виникати у процесі переходу від так званого Старого світу з його звичаями та віруваннями до нового мейнстримного модерного суспільства.

Для аналізу цього аспекту я звертаюся до класики українсько-канадської літератури, а

саме до роману Віри Лисенко «Жовті чоботи» (*Yellow Boots*) – першого українсько-канадського роману англійською мовою, опублікованого 1954 року. Роман, заснований на життєвій історії подруги Віри Лисенко, спочатку не отримав значної уваги критики. Згодом ситуація змінилася, оскільки, подібно до сучасної українсько-канадської літератури загалом, твір знову привернув інтерес дослідників і критиків, особливо після військового втручання на Донбасі у 2014 році, а згодом – у 2022 році – після «нападу Путіна на Україну та передбачуваної поступової ескалації цієї війни» (Lutz, 2023, р. 9). Нова хвиля українських біженців залишила батьківщину та обрала Канаду як можливість порятунку. Унаслідок цього змінився контекст української й, зокрема, українсько-канадської літератури, проте розуміння її культурної та етнічної специфіки залишається ключовим елементом сучасних наукових пошуків.

Віра Лисенко належить до перших українсько-канадських жінок-іммігранток. Вона здобула ступінь бакалавра мистецтв в Університеті Манітоби у 1929 році, та мала різноманітний професійний досвід «як учителька, медсестра, журналістка, соціальна історикиня, драматургиня, поетка й перекладачка» (Armstrong, 2018, р. 267). Ці професії сформували в неї особливу здатність спостерігати та аналізувати процес «канадизації», а також «роль жінок у переході між гібридними етнічними культурами меншин і мейнстримним канадським суспільством» (Armstrong, 2018, р. 267). Більше того, Віра Лисенко була піонеркою в дослідженні проблеми зміни етнічної ідентичності в контексті асиміляції українців у Канаді. До початку письменницької кар'єри вона вивчала передумови їхньої асиміляції та, як результат, опублікувала першу англійську історію українців у Канаді з надзвичайно символічною назвою (використано елемент одягу як знак національної ідентифікації) «Люди в кожухах: дослідження процесу асиміляції» (*Men in Sheepskin Coats: A Study in Assimilation*), за допомогою якої, як зазначає Александра Кручка-Глінн, «вона [Лисенко] творила історію, пишучи історію» (Kruczka-Glynn, р. 219).

Будучи представницею першого покоління українсько-канадців, народженою в баптистській родині у Вінніпезі (Манітоба) у 1910 році, Віра Лисенко досліджувала конфлікт асиміляції

в іммігрантських громадах. Вона акцентувала увагу на перебуванні іммігрантів другого покоління між двома світами: перспективним модерним канадським світом і так званим Старим Світом – джерелом їхньої культурної спадщини та етнічної ідентичності. У такий спосіб Віра Лисенко розробляє поняття «подвійної ідентичності» (Kruchka-Glynn, 1993, p. 13) у мультикультурному суспільстві, «де різні етнічні групи взаємодіють одна з одною, водночас презентуючи та поширюючи свою культурну спадщину з гідністю й взаємною повагою» (p. 14). Отже, дослідивши українську культурну спадщину та етнічну ідентичність, Віра Лисенко збагатила надзвичайно продуктивну сферу наукових студій, що досліджує українську культуру в канадському контексті, фактично розширюючи розуміння етнічності в різних культурах і жанрах.

Завдяки поєднанню складних проблематичних питань роман Віри Лисенко «Жовті чоботи» виходить за межі звичної літературної репрезентації іммігрантського досвіду. Унаслідок цього він отримав широкий спектр критичних відгуків. Серед сучасних досліджень твору можна знайти такі, що розглядають роман із різних перспектив і в різних контекстах, зокрема інтерпретацію зображення української ідентичності з імагологічної точки зору (Ряполова, 2024, pp. 188–189) або дослідження роману в контексті вивчення травми й пам'яті. В останньому випадку особливу увагу приділено тому, як авторка репрезентує колективну пам'ять у своєму творі (Armstrong; Мусак). Така критична перспектива осмислює те, як роман вписується у ширший контекст етнічної літератури та функціонує як засіб опрацювання колективної історичної травми.

Особливе місце серед різноманітних критичних підходів до творчості В. Лисенко посідає феміністична літературна критика, що зосереджується на зображенні жіночого пробудження та дорослішання (Мусак; Grekul; Rasporich; Suchacka). Феміністичне прочитання роману Лисенко продемонструвало, як репрезентація жіночих персонажів може впливати на осмислення трансформації жінки-іммігрантки в канадській літературі. Окрім феміністичних інтерпретацій, варто також звернути увагу на міжкультурні виклики й контексти, які становлять підґрунтя для іншої групи критичних розвідок про роман В. Лисенко (Пресіч). У ме-

жах цього дослідницького поля «Жовті чоботи» порівнюють з іншими визначними творами східноєвропейської та української літератури, зокрема з романами, що зосереджуються на впливі тоталітаризму або пошуку ідентичності. Ще одним аналітичним аспектом стає аналіз наративного стилю Віри Лисенко в зазначеному романі, зокрема використання символізму, сюрреалістичних деталей і особливості темпу оповіді (Пресіч; Ряполова).

Вочевидь, існує значне розмаїття можливих підходів до роману Віри Лисенко; проте більшість із них зосереджуються передусім на прочитанні твору в контексті етнічності, асиміляції, мультикультуралізму та фемінізму. Водночас жоден із розроблених підходів досі не розглядав «Жовті чоботи» із соматично-вестиментарної перспективи, хоча певні елементи з'являються в аналізі репрезентації української культури в романі (Мусак; Armstrong). Соматично-вестиментарний шар дає глибший контекст для обговорення проблеми національної ідентичності та асиміляції іммігрантів, оскільки допомагає виявити й дослідити деякі ключові деталі цього процесу.

Соматично-вестиментарний підхід потребує особливої уваги та осмислення; відповідно, подальший аналіз буде присвячено дослідженню роману Віри Лисенко з цієї перспективи за допомогою певних аналітичних категорій, що слугуватимуть методологічною рамкою для обговорення того, що я називаю формуванням національної ідентичності в контексті асиміляції іммігрантів, репрезентованою Вірою Лисенко в «Жовтих чоботях». Серед цих категорій – ізоморфний та мистецький виміри соматично-вестиментарного коду.

Перш ніж аналізувати ці категорії, необхідно окреслити їхнє теоретичне підґрунтя. Ізоморфний вимір соматично-вестиментарного коду в романі спирається на ідею, вперше запропоновану Сонею Мицак, яка говорить про «ізоморфізм між персонажами та аспектами їхнього прерійного оточення» у своєму аналізі роману В. Лисенко (p. 3). Відповідно до ідеї Мицак, ця категорія вказує на фундаментальний зв'язок між природою й людиною – зокрема між прерією та іммігрантом. Отже, ізоморфне тіло – це тілесна фігура, форма й репрезентація якої структурно відповідає та символічно відтворює (в тому числі й через вестиментарну складо-

ву) ширшу систему або парадигму (наприклад, природу), перетворюючи тіло на простір, де абстрактні структури стають матеріально прочитуваними. Таким чином, ізоморфний вимір соматично-вестиментарного коду можна класифікувати як одну з можливих соматичних репрезентацій ран або хвороб, що можуть втілювати колективну пам'ять чи історичне насильство.

Категорія «тіла, що болить» (body in pain) є ще одним суттєвим аспектом соматично-вестиментарного коду. Теоретичним підґрунтям для визначення цієї категорії слугує праця Елейн Скеррі «The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World» (1985). За Скеррі, «екстремальний фізичний біль постає як первинна модель для осмислення знання й влади, руйнування й творення, голосу й соми, ідентичності та її заперечення, репрезентації й нерепрезентації, видимості й невидимості» (р. 36). Саме фізичний біль здатний переформатовувати реальність і самість (Scarry, 1985, р. 19). Отже, тіло, що болить – це стан, у якому фізичне страждання руйнує мову, об'єктивує суб'єкта й «розбудовує» структури особистої та соціальної реальності. Воно може звести існування до безпосереднього тілесного відчуття й зробити страждальця радикально ізольованим. А вестиментарний аспект такого тіла здатний цей біль акцентувати або приховати й тим самим трансформувати абрис національної ідентичності.

Мистецький вимір соматично-вестиментарного коду означає процес художнього самовираження, який трансформує як соматичну, вестиментарну, так і соціальну репрезентацію протагоністки. Відповідно, мистецькі прояви героїні, що активують тіло через спів або танець, залучені також до перформативного конструювання національності чи етнічності, оскільки можуть слугувати відтворенню уявлень про національну ідентичність або культурну спадщину. Водночас вони фіксують зміни, що відбуваються на рівні індивідуальної ідентичності.

Аналізуючи соматично-вестиментарний код як інструмент репрезентації та трансформації національної ідентичності в романі В. Лисенко, варто розпочати з розгляду його змісту, що чітко вказує на соматичну специфіку, яку репрезентує текст. Уже побіжний погляд на назви розділів виявляє активну позицію та динамічну трансформацію, яких набуває колективний

персонаж – спільнота українських іммігрантів (наприклад, Частина перша містить розділи «The Death Riders», «The Shroud Makers», «The Fairy Tale Spinners»; Частина друга – «The Soil Tillers»; Частина п'ята – «The Railway Builders»; Частина шоста – «Builders of the City» [курсив мій] – Г. Р.). Ця зміна ролей зображеної спільноти іммігрантів демонструє її динамічний шлях трансформації, у процесі якого іммігранти намагаються асимілюватися за допомогою традиційних пісень, одягу, їжі та ритуалів, пов'язаних із певними порами року. Таким чином, на наративному рівні сезонна повторюваність природи формує міфологічну циклічну структуру, що сприяє процесу їхньої адаптації. Водночас це полегшує ще один процес на позатекстовому рівні: відтворення циклічної структури природи в наративі дозволяє читачам простежити й спостерігати життєві цикли людини – від дитинства до дорослості головної героїні Лілли Ландаш. Те, що розвиток Лілли є також просторовою зміною – адже її дорослішання збігається з переходом із сільського до міського простору – додатково підкреслює тему людської здатності до змін, навіть радикальних: від селянки, що працює на преріях, до модерної/модернізованої особистості, яка мешкає в місті. І, звісно, ці зміни мають своє відображення й у вестиментарному плані.

Отже, ізоморфний аспект, на якому ґрунтується характеристика персонажів у романі, найперше проявляється у представленні головної героїні – Лілли Ландаш, доньки селянської родини з Буковини, представників першої хвилі українських іммігрантів до Канади. Уже в передмові авторка подає соматичну характеристику Лілли, яка згодом визначає подальшу трансформацію героїні: «Серед них зростала дівчина, яку земля і небеса спонукали виражати в пісні ту спорідненість між людиною і природою, що досі існує серед селян. [...] її слух був налаштований на ритми тих, хто розорював землю, хто будував залізницю й творив життя для прийдешнього покоління» (Lysenko, 1992, р. ix). Вухом дитини стає метафорою зв'язку між людиною і природою, який розгортається тут як специфічний ізоморфний медіатор, важливий канал ініціації, що автоматично налаштовує тіло Лілли на змінний ритм дикого й захопливого організму прерії, встановлюючи специфічний «ізоморфізм між персонажами та елементами

прерії, що їх оточують» (Мусак, 2001, р. 3). Він синхронізує українську пісню – звук батьківщини – з досі невідомими їй, можливо, навіть лячними звуками нового світу. Згодом пісня допоможе їй зберегти традицію рідної землі та призвичаїтися до нового світу. На початку саме соматична чутливість Ліллі до звуків та її гострий слух допомагають їй повернутися до життя: навіть перебуваючи на межі смерті, вона чує групу українських іммігрантів, які співають символічну обрядову пісню посеред канадської прерії. Крім того, спрацьовує й певний візуальний (вестиментарний) орієнтир, який дає Ліллі надію, що дім їй рідні вже близько: вона побачила знайому червону хустку та картату спідницю, а також чоловіка у кожуху (Lysenko, 1992, р. 4). Ці елементи вестиментарного коду, так само як і пісня, стають медіаторами між іммігрантами та новим світом, процес адаптації до якого є досить тривалим та болючим.

Прерія натомість стає «самостійною сутністю», оскільки її описи «пронизують наратив» (Мусак, 2001, р. 3), знову виявляючи важливість ізоморфного зв'язку між природою та персонажами, що його репрезентує роман. Відповідно, земля у романі В. Лисенко рясніє соматичними рисами; її тіло, обличчя й голос описуються ізоморфно, коли подається зображення її «вигнутого обр'ю», «рейок, що тягнулися, мов дві срібні стрічки», та «тисячі крихітних голосів» землі (Lysenko, 1992, рр. 3, 66). Більше того, земля сама стає ізоморфним тілом, коли зображується такою, що пробуджується після зимового сну: «земля глибоко дихала, виходячи з крижаного заціпеніння, яке скувало її на шість місяців» (р. 47); або, що ще важливіше, коли її порівнюють із «матір'ю після пологів», а відчуття розслаблення землі навесні передається й маленькій Ліллі (р. 75). Останнє порівняння між землею та жінкою є показовим, адже воно становить характерну рису роману. Не дивно, що природа загалом часто порівнюється у творі з жінкою, як, наприклад, у зіставленні літа з богинею, «вбраною в кораловий муслін, яка граційно крокує землею, розсипаючи коштовності зі своїх рожевих пальців» (р. 73). Посилаючись на аналіз ізоморфізму у Лисенко, здійснений Мицак, а також на зауваги Марґарет Етвуд щодо метафори «[п]рирода як жінка» в канадській літературі (цит. за Suchaska, р. 173), Вероніка Сухацька наголошує на великій кіль-

кості подібних метафор у «Жовтих чоботах», які функціонують у двох напрямках, оскільки роман містить численні порівняння жінок із природою (рр. 173–174).

Тому не дивно, що Ліллі порівнюється, наприклад, із «самотнім листком» або «дикою твариною», ослабленою хворобою (Lysenko, 1992, рр. 5, 42). Завдяки загостреним чуттям Ліллі здатна реагувати на кожен найменший прояв природи – чи то подув вітру, чи виття вовків. Покинута родиною, Ліллі заповнює цю емоційну порожнечу за допомогою імпульсів матері-природи; вона зачаровується прерією й стає її частиною. Цей тісний зв'язок помічає її шкільний учитель Іан МакТавіш, ірландський іммігрант, який нещодавно прибув до Канади. У його власних спробах адаптуватися до нової спільноти «лисяча зовнішність» персонажа підкреслює його унікальні риси, але водночас дає змогу злитися з новим середовищем через відкриття землі та її людей (р. 5). Він влучно зауважує «оксамитову ворсинку пелюстки крокуса» у низькому голосі Ліллі та її «худорляву грудну клітину, що випиналися, мов у голуба» (рр. 38–39). І саме він знаходить для Ліллі ім'я, яке вкорінює її ідентичність у природі, адже дівчина нагадує йому «тигрову лілею прерії» (р. 41).

Зв'язок Ліллі з природою стає фундаментальним елементом її трансформації, але водночас він укорінений у землі прерії через важку працю й фізичний біль, яких вона зазнає під час жнив і обробки землі. Її босі засмагли ноги й збільшені руки ніби вбирають життєву енергію землі, компенсуючи ту, якої вона не отримує від родини: «вона відчувала весну, як селянка, своїм тілом; її спорідненість із землею поновлювалася. [...] Немов мокрий горобчик, що щойно вилупився з яйця, вона мусила пристосуватися до нового “я”, яке почало народжуватися після тижня її одужання» (Lysenko, 1992, р. 31).

Підіграючи Ліллі, прерія Манітоби також пристосовується до нової пори року, прикрасивши дерева, мов юну дівчину, китицями клена, що «дзвеніли, наче сережки» різних кольорів; це нагадує Ліллі образ циганської дівчини, вдягненої у яскравий різнокольоровий одяг (р. 31). Безіменною «циганкою» називали саму Ліллі її рідні (р. 18), адже родина вважає її небажаною дитиною. Її батько Антон Ландаш завжди хотів сина для роботи на землі. Крім того, Ліллі народилася у сутінкову годину й була вкрита «пологовою со-

рочкою», що спонукало бабусю Єфросинію назвати її «щасливою нещасницею» та передбачити їй надприродні «чарівні можливості» (рр. 65, 92). Отже, Ліллі ототожнює себе з «циганським» деревом прерії, символічно прийнятим матір'ю-природою на новому етапі життя. Завдяки ізоморфізму процес її асиміляції та прийняття нових ролей (школярки, доньки, онуки) пом'якшується за підтримки природи.

Окрім протагоністки, В. Лисенко застосовує ізоморфізм у характеристиці інших персонажей, створених у романі, зокрема, у зображенні родини Ландашів. Особливо це помітно в описі родинного патріарха Антона Ландаша, чий глибокий зв'язок із землею закладений уже в самому його прізвищі (Landash), що підкреслює його «стихийне прагнення землі», на яке він «відгукувався [...] потужною фізичною реакцією», що видається настільки органічною, ніби була записана в кожній клітині його тіла (48). Його одяг, простий й міцний, підкріплює зв'язок Антона Ландаша із землею коричневато-сірими відтінками сорочки, штанів та черевиків. Праця на землі дарує йому відчуття відновлення й сили, а отримана міць проявляється в його руках, які нагадують «бульби» (171), стають символом взаємодії іммігрантів із землею – взаємодії, що гарантує їхнє виживання на ній. Попри цю потужну ізоморфну характеристику Антона, його сильні кінцівки також уособлюють всеохопне почуття власності щодо землі, яке засліплює його настільки, що він готовий продати власну доньку задля здобуття нових акрів.

Іншим персонажем, що ілюструє ідею ізоморфного тіла, є бабуся Єфросинія. Постійно зайнята хатніми справами – приготуванням їжі, консервуванням овочів, – вона вважається берегинею традицій старого краю в родині Ландашів. Вона глибоко вкорінена у світ природи, тому її зовнішність порівнюється з «мухомором <...> вдягнена у помаранчеву кофтину, зелену спідницю із ситцю та білий тюрбан із зав'язкою на підборідді» або «рум'яним яблучком» (Lysenko, 1992, р. 15, 92). Бабуся Єфросинія полюбляла кольори й «носила їх разом, і вони пасували їй унікальній особистості, яка також була сповнена кольорів» (Lysenko, 1992, р. 15). Бабуся Єфросинія розташовує спеції, трави та соління на кухні як «візерунок Буковинської вишивки», що надає рідної/знайомої структури новому простору (Lysenko, 1992, р. 63). Не дивно, що саме ба-

буся Єфросинія розповідає історію про сопілку з куща журавлини. Це розповідь про таємне вбивство й перетворення вродливої дівчини на куш журавлини, з якого згодом роблять сопілку, що співатиме людським голосом. Ця історія в історії не лише ґрунтується на ізоморфному зв'язку її персонажів із природою, а й розвиває його як визначальний у характеристиці Ліллі. Вона передвіщає їй майбутню трансформацію, що розпочалася ще під час смертельної хвороби та підготовки родини до її похорону; мов фенікс, Ліллі мусить померти, щоб відродитися й знайти своє істинне «я». Це переродження спостерігаємо і у вестиментарному плані: довге біле вбрання, яке пошила Зеновія, мати Ліллі, та вінок з квітів на голові – все це дає дівчинці відчуття «безтілесності» (Lysenko, 1992, р. 21). Поховальні шати наче розчиняють тіло дитини, зробивши її невидимою. Їй на противагу, коли Ліллі все ж долає хворобу й одужує, мати обіцяє дочці яскраву сукню з квітами, а також червоні стрічки для волосся як символ, в якій ходитиме до школи й познайомиться зі своїми однокласниками та вчителем (Lysenko, 1992, р. 41).

Саме природа живить, підтримує й трансформує Ліллі як ментально, так і соматично: «бджола, наче золотава прикраса, застрягла в коричневому павутинні її волосся. «Вона думає, що я квітка» <...> бджола кружляла навколо голови Ліллі, неначе окреслюючи діядему» (Lysenko, 1992, р. 64) Інакше кажучи, природа, як турботлива мати, сприяє процесові асиміляції дівчини.

Можна стверджувати, що природа інтегрує іммігрантів у нову реальність через їхній безпосередній досвід праці на землі – діяльність, добре відому їм із батьківщини. Таким чином вона пришвидшує освоєння незнамого й сприяє асиміляції. Проте ця асиміляція через природу має подвійний характер: з одного боку, вона обіймає та забезпечує адаптацію й виживання, а з іншого – «забирає в них [іммігрантів – Г. Р.] дитинство» й виснажує їх (Lysenko, 1992, р. 5). Відтак досвід «тіла, що болить» стає неминучим на шляху іммігрантів до самоідентифікації в новому світі. Віра Лисенко ілюструє це найбільшійшим прикладом, а саме через образ Ліллі як дитини, що помирає. Цей опис відкриває роман, показуючи Ліллі, яку, смертельно хвору через надмірну працю на фермі тітки, повертають до родини «мов посилку з неякісним

товаром» (Lysenko, 1992, р. 9). Реакція її тіла на випробування є соматичним сигналом відмови прийняти реальність і брак любові – незамінного почуття, якого потребує кожна дитина. Це її відмова бути асимільованою ситуацією та тілесне неприйняття відчуження від родини.

Іншим прикладом образу тіла, що болить Ліллі є синекдохальний опис її рук. Неприродно довгі для дитини, вони позначають хибний етап адаптації. Її руки, інструмент творення й будівництва, здаються руками дорослої людини, що є наслідком надмірної, непосильної для дитини праці. Тому весна для Ліллі є не лише початком нового життя, а й часом нестерпного болю: «Коли важкий леміш прорізав чотирифутутову борозну в упертому ґрунті, повільний, пекучий біль почав відчуватися в її [Ліллі – Г.Р.] м'язах. Вона спотикалася об грудки землі, що гостро врізалися в босі ноги. Пекучий біль повз угору її спиною й ногами. Перед очима спалахнуло червоне світло, а сльози гаряче текли по обличчю» (Lysenko, 1992, р. 47). Біль Ліллі пов'язаний не лише з фізичною працею, а й із внутрішньою боротьбою – відмовою батька визнати її своєю дитиною та травмою покинутості. Усі ці психологічні випробування закарбовані в її тілі у формі болю, який вона підсвідомо прагне перетворити на щось творче, що і здійсниться трохи згодом через спів і шиття. Це відповідає процесу, описаному Е. Скаррі, за якою «творення й зосередженість у світі матеріальних речей є підтвердженням і знаком того, що щось глибоке й трансформаційне інтуїтивно відбувається [...] творчість стає засобом спасіння від страждання, та моментом, коли історія переконафігурується» (38).

«Жовті чоботи» – це роман про пошук власного голосу в різних контекстах, що виявляється у двох соматичних сферах Ліллі – співі та шитті. Перший аспект пов'язаний із ритмом і музикою як чинниками асиміляції. Це повертає нас до соматичної деталі на початку роману – вуха Ліллі. Ізоморфне тіло постає багаточисловою конструкцією, що перетинається з мистецьким його виміром. І знову саме природа – прерія – стає ґрунтом для творчого імпульсу: «музика, що переслідувала її, мелодія, яку вона ніколи не чула виконаною чи заспіваною. Вона линула з повітря й супроводжувала її. Щоразу, коли тінь ковзала деревами, це було мов нота» (Lysenko, 1992, р. 73). Згідно з розвідкою Мицак, «пісня приходить до [...] [Ліллі] через безмежну природу», і саме

вона «уособлює українськість» (7). Отже, на початку роману звучать два протагоністи – Ліллі й прерія. Їхня «поліфонічна гармонія» переплітається з українськими обрядовими піснями й стає зцілювальним звуком, що налаштовує іммігрантів на новий світ (Lysenko, 1992, р. 11).

Переїзд до Вінніпега змінює цю звукову палітру: голоси прерії поступаються «поліглотичному вавилону голосів» міста (Lysenko, 1992, р. 352). Природний ритм дощів і вітрів замінюється механізованим ритмом фабрик. Поліфонія поглиблюється через музичні заняття та фольклорний хор, у концертах якого беруть участь представники різних культур. Досвід різних етнічних голосів загострює відчуття власної ідентичності Ліллі. Шиття стає фінальним етапом її соматичної трансформації: «Коли її смак розвинувся, вона почала створювати костюми для дівчат на фабриці, а згодом і для жінок, які відвідували концерти хору» (Lysenko, 1992, р. 275). Метафора одягу функціонує як архітектура тіла, формуючи нове самоприйняття. Її «амбідекстрія» та «вправність рук» (Lysenko, 1992, р. 65, 276) тепер не виснажують і не дратують, а творять. Декоруючи крамницю буковинськими орнаментами, вона підкреслює власну ідентичність: «Я в цьому схожа на свою бабусю. Приємно створювати щось за власним задумом, це допомагає відірватися від машини. Люди, здається, вже не мають часу на такі речі» (Lysenko, 1992, р. 276). Жовті чобітки, які Ліллі отримує від матері, стають символом дорослішання та культурної тягlosti, уособлюють завершення соматичної асиміляції Ліллі, її активну присутність у канадському суспільстві без втрати зв'язку з українською громадою.

У результаті текстуального аналізу через призму образу Ліллі Ландаш визначено ізоморфний характер взаємодії українських іммігрантів із канадською прерією, де природа й тіло разом із своїм вестиментарним компонентом взаємно віддзеркалюють і трансформують одне одного. Спираючись на теоретичні підходи С. Мицак та Е. Скаррі, дослідження трактує фізичне страждання як водночас руйнівне й генеративне в досвіді імміграції. Біль Ліллі стає медіумом внутрішньої трансформації, що реалізується через художнє самовираження – спів і шиття. Процес асиміляції й, відповідно, реконфігурації національної ідентичності символічно завершується образом жовтих чобітків як знаком тілесно втіленої культурної тягlosti.

Отже, роман Віри Лисенко концептуалізує асиміляцію не лише як соціальну інтеграцію, а як глибоко отілеснений процес, у якому тіло, зокрема через вестиментарний код, фіксує, переживає й трансформує напруження міграції та україно-канадської гібридної ідентичності.

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

REFERENCES

- Armstrong, J. (2018). Peasant boots, dancing boots: Assimilation and hyphenation in Vera Lysenko's «Yellow boots» and Hiromi Goto's «Chorus of mushrooms». In G. De Gasperi & J. Pivato (Eds.), *Comparative literature for the new century*. McGill-Queen's University Press.
- Barthes, R. (1990). *The fashion system* (M. Ward & R. Howard, Trans.). University of California Press. (Original work published 1967)
- Danyte, M. (2011). Choosing self-hatred: How Canadian ethnic minority novels of the 1950s reflect racist ideas propagated earlier by the dominant majority. *Transnational Literature*, 4(1), 1–10.
- Grekul, L. (2003). Re(reading) the female ethnic subject: Vera Lysenko. *Journal of Ukrainian Studies*, 28 (2), 113–127.
- Grekul, L. (2004). Re-placing ethnicity: New approaches to Ukrainian-Canadian literature. In L. Grekul & L. Ledohowski (Eds.), *Unbound: Ukrainian Canadians writing home* (pp. 369–383). University of Ottawa Press.
- Grekul, L. (2005). *Leaving shadows: Literature in English by Canada's Ukrainians*. University of Alberta Press.
- Grekul, L., & Ledohowski, L. (Eds.). (2016). *Unbound: Ukrainian Canadians writing home*. University of Toronto Press.
- Kruchka-Glynn, A. (1993). Vera Lysenko, Ukrainian Canadian: The expression of her dual heritage and her life and works.
- Ledohowski, L. A. (2008). *Canadian Cossacks: Finding Ukraine in fifty years of Ukrainian-Canadian literature in English* (Doctoral dissertation, University of Toronto). TSpace. <https://utoronto.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/6d6d5cfa-e147-42fd-9750-e6cf-1d6a67bc/content>
- Lutz, H. (2023). Preface. In W. Suchacka & H. Lutz (Eds.), *Land deep in time: Canadian historiographic ethnofiction* (pp. 9–10). Vandenhoeck & Ruprecht Unipress.
- Lysenko, V. (1947). *Men in sheepskin coats: A study in assimilation*. Ryerson Press.
- Lysenko, V. (1992). *Yellow boots*. NeWest Press.
- Mycak, S. (2001). *Canuke literature: Critical essays on Canadian Ukrainian writing*. Nova Science Publications.
- Presich, O. (2018). *Orachi prerii. Ukrainska proza v Kanadi: Problemno-tematychni ta zhanrovo-stylistychni poshuky*. Monohrafiia. K.I.S.
- Rasporich, B. J. (2003). Review of «Yellow boots», by V. Lysenko. *Journal of Ukrainian Studies*, 28(2), 256.
- Ryapolova, Y. (2024). Spivzv'yazok svoho ta inshogo v imago ukrainskoi identychnosti v romani Viry Lysenko «Yellow Boots». In Vseukrainska naukova konferentsiia "Movnyi prostir suchasnoho svitu" (pp. 188–192).
- Scarry, E. (1985). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford University Press.
- Silverberg, C. M. (2020, October 1). Somatic stories: From one generation to another. *Journal of Work That Reconnects*. <https://journal.workthatreconnects.org/2020/10/01/somatic-stories-from-one-generation-to-another/>
- Suchacka, W. (2010). "Za hranetsiu" – "Beyond the border": Constructions of identities in Ukrainian-Canadian literature (Doctoral dissertation, Universität Greifswald). <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:9-001271-2>
- Suchacka, W., & Lutz, H. (Eds.). (2023). *Land deep in time: Canadian historiographic ethnofiction*. Vandenhoeck & Ruprecht Unipress.



УДК 821.161.2.09:355.01-055.2-053.9(470+571-651.1:477)»20»

DOI: 10.32589/2411-3883.22.2025.359659

Anhelina Stolitnia

PhD Student of Department of Literary Theory and Comparative Literary Studies

Ivan Franko National University of Lviv

<https://orcid.org/0009-0001-4356-8048>

anhelinastolitnia@gmail.com

OLD WOMEN BEHIND THE SMOKESCREEN OF MEMORY: LOOKING FOR AGED FEMALE CHARACTERS IN UKRAINIAN LITERATURE ABOUT RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

Abstract. *This paper examines the representation of aged female characters in contemporary Ukrainian literature about the Russian-Ukrainian war, focusing on themes of memory, home, generational conflict, and the inner challenges of aging. Drawing on cultural gerontology, I approach old age not as a fixed chronological stage but as a social and narrative construct, shaped by how others perceive aging women and how these women navigate their identities. My research investigates how the marginalized status of aged women is affected by war as an existential threat and how these characters try to overcome it.*

*The selected fictional texts include books written before the full-scale Russian invasion of Ukraine, showing the early literary responses to the war in diverse genres: play *Bread Truce* by Serhii Zhadan, a play *Bad Roads* by Natalka Vorozhbyt, a novel *Daughter* by Tamara Horikha Zernia, and a novel *Long Hours* by Volodymyr Rafeenko.*

Key words: *literary gerontology; female aging; Ukrainian literature; Serhii Zhadan; Natalka Vorozhbyt; Tamara Horikha Zernia; Volodymyr Rafeenko.*

Ангеліна Столітня

аспірантка кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства

Львівського національного університету імені Івана Франка

<https://orcid.org/0009-0001-4356-8048>

anhelinastolitnia@gmail.com

СТАРІ ЖІНКИ В ТІНІ ПАМ'ЯТІ: У ПОШУКАХ СТАРИХ ПЕРСОНАЖОК В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПРО РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКУ ВІЙНУ

Анотація. *У статті досліджено репрезентацію образу старої жінки у сучасній українській літературі про російсько-українську війну. Основний акцент аналізу старих персонажок стоїть на темах пам'яті, дому, міжпоколіннього конфлікту та внутрішніх викликів старіння. Старість в межах роботи розглядається не як фіксований хронологічний етап людського життя, а як соціальний та наративний конструкти, що впливають на способи репрезентації та вибудовування ідентичності. Стаття прописує процеси трансформації маргіналізованої жіночої фігури під впливом війни як екзистенційної загрози, а також стратегії подолання вікової та гендерної маргіналізації.*

Матеріалом дослідження стали художні тексти, написані до повномасштабного вторгнення Росії в Україну, які відображають ранні літературні реакції на війну в різних жанрах: п'єса «Хлібне перемир'я» Сергія Жадана, п'єса «Погані дороги» Наталки Ворожбит, роман «Доця» Тамари Горіха Зерня та роман «Довгі часи» Володимира Рафеєнка.

Ключові слова: *літературна геронтологія; жіноче старіння; українська література; Сергій Жадан; Наталка Ворожбит; Тамара Горіха Зерня; Володимир Рафеєнка.*

Western youth-oriented culture often overlooks the challenges associated with aging. Some gerontologists suggest that the reluctance to openly discuss the ageing process stems from biological and psychological factors. However, cultural gerontologist Margaret Gullet argues that aging is influenced

not by biology, but primarily by culture (Gullet, 2004, 102). It is culture, in its broadest sense, that defines who qualifies as any old person, when this transition occurs, how others should treat them, and how an older individual is expected to present themselves in Western society.

For most people, aging can be a challenging process due to changes in health, retirement, and the reduction of social networks. However, the experience of aging is not uniform; men and women often enter this stage of life under differing circumstances and with varying degrees of societal pressure. These differences are rooted in deeply embedded cultural and social constructs that shape the expectations, roles, and opportunities available to individuals based on their gender. As a result, exploring the intersection of aging and gender becomes essential to understanding how these factors influence not only the physical and emotional aspects of aging but also the societal perceptions of this process. Therefore, to study a literary image of an aged woman, it is essential to address the gendered aspects of aging.

One of the prominent voices significant for the beginning of cultural gerontology was Susan Sontag. In her essay *The Double Standard of Aging*, Sontag emphasizes that male and female aging is perceived differently in Western society. While her views on women and their problems have since been revisited, Sontag still highlights one of the greatest issues of aging – the gender aspect (Sontag, 2024, 7). For men, old age has historically been associated with wisdom and maturity, from ancient times to the present (Heath, 2009, 1). In contrast, for women, old age is described as «always a miniature ordeal» (Sontag, 2024, 4) because female aging was considered a taboo – a dirty secret. Women had to mask their faces and bodies to hide their age or even avoid talking about it. It was deemed inappropriate for a woman to grow old (Sontag, 2024, 5). This spotlights the importance of examining the female experience of aging as marginal in a sociocultural way.

Therefore, old age, mainly female, must be critically analyzed in an interdisciplinary context as a complex of physiological, cognitive, mental, social, historical, and cultural phenomena. In the Western context, society often offers aging women only a limited range of roles, with the most socially accepted being that of a family member – a caring grandmother. But what happens if she does not wish to live this way? How is she perceived outside the family that is still again tied to the reproductive context?

Faced with such expectations, an aged woman may find herself isolated and constrained within this experience, lacking the agency to challenge

societal norms. This lack of autonomy reinforces feelings of enclosure and loneliness, leaving her with not many alternatives to redefine her identity beyond the familial sphere.

In this case, literary texts can provide a whole gallery of experiences, illustrating issues and an extensive range of cultural symbols and metaphors attached to aging. One of the most common associative metaphors used for aging, especially female aging, is the mirror, as only a mirror can provide an image of aging at its early stages. It becomes the Other, reflecting even the smallest changes in a woman's face and causing numerous anxieties about her appearance. The idea of a mirror as a metaphor for the female body stems from Susan Sontag who claims that in societal imagination, a woman tends to always stare at her reflection in the mirror. Thus, the mirror can be perceived as a reflection and extension of a woman's body itself. Kathleen Woodward further develops Sontag's argument by exploring elderly women through the intellectual lens of psychoanalysis. She uses Jacques Lacan's notion of the mirror stage to analyze the split of the Self (Woodward, 2006, 168). The woman in the mirror sees an old, decrepit body and perceives this body not as the Self but as the Other. Woodward makes a distinction between the social and the physiological body, which are in constant conflict.

Therefore, literary fiction is not a replica or a mirror that merely reflects reality, but rather an analytical tool that can become a cornerstone for understanding the experiences of this internal conflict of female aging in Western society which is heavily focused on women's appearance. As for the Ukrainian literary canon, the prevailing tendency is to treat aging women with sympathy for their infirmity or sentimentalisation as an archetype of the Mother. The representation of aged women remains conventional, i.e., an almost folkloric image of the grandmother that demonstrates how persistent the connection between the female and the family sphere is, even when a woman loses reproductive functions, taking on domestic functions (Gurven, Kaplan 2008, 55). Ukrainian literature still needs a full-fledged first-person novel that could be included in the age autobiography genre, as conceptualised by Kathleen Woodward, so-called Her-story (Woodward 2006, 180).

In this respect, Ukrainian military literature, which was reanimated at the beginning of Russia's

war against Ukraine in 2014, demonstrates rather negative trends in depicting women's old age. However, unlike the Western war prose of the twentieth century, which was centered around male figures (*Death of a Hero* by Richard Aldington, *All Quiet on the Western Front* by Erich Maria Remarque, *For Whom the Bell Tolls* by Ernest Hemingway), contemporary Ukrainian literature displays a range of women's experiences. The characters in the texts are warrioresses, volunteers, doctors, and wives on the home front who are waiting for their husbands to return from the frontline. These Ukrainian texts focus heavily on the female characters' inner experiences of the war and their perception of a new reality.

Contrarily, aged women in these texts still fall into the trap of invisibility and voicelessness. The depiction of women's old age in the texts about war is always fragmentary, barely perceptible. There is no clear depiction or even signs of the old body in the endangered war landscapes. In peaceful times, one of the most important problems for an old woman might be the aging process and masking her aging body. However, during wartime, the discourse of anti-aging is pushed to the backseat. Instead, the older woman tries to survive in a freeze mode. She is no longer frightened by aging as a precursor to death. Now, it is not her external appearance but the situation around her that becomes an immediate sign of death. Under these circumstances, the old woman hides her body literally (in basements and different kinds of shelters) not to forget about death, but to avoid it.

In contemporary Ukrainian literature about the war, an endangered home becomes one of the most essential parts of a female existence. Metaphorically speaking, the physical home replaces the biological body of an aged woman. It holds memories, connects her with the previous generations, and becomes a symbolic shelter. A key point in Ukrainian military plots is that home, body, and memory are unreliable, but the aged woman tries to rely on them. Even when displaced, aged women still live in their homes through the phenomenon of nostalgia and their attachment to memories of youth.

Contemporary Ukrainian military prose depicts aged female characters in war conditions in diverse ways. Some of the analyzed texts portray an old woman as a madwoman, while others emphasize her family ties or religious aspects of life. I chose these particular texts because they all focus on the

experiences of old women living under Russian occupation or near the frontline, highlighting how they navigate war realities by relying on memory to build resilience. Since this is one of the first studies of the image of aged women in contemporary Ukrainian literature, I have deliberately focused on a small selection of texts that most vividly illustrate the central arguments of my research. However, this topic undoubtedly requires further exploration, and I hope my work will spark interest in this important yet underrepresented subject.

Unreliable Memory

The play *Bread Truce* by Serhii Zhadan demonstrates the comic remains of a trope of the old woman as a chatterbox, the trope rooted in folklore-inspired literary texts such as *Baba Paraska and Baba Palazka* by Ivan Nechuj-Levytskii and *The Witch of Konotop* by Hryhorii Kvitka-Osnovianenko, while portraying three women in an absurdist setting. Among women, there is a strict hierarchy in which only the oldest, Aunt Shura, has the right to speak. Aunt Shura represents a suspicious old-aged female, a gossip who, nevertheless, has an apparent desire to care and help. It is only the first, outer layer of her character. This external layer conceals Aunt Shura's real power status because the events of the play occur directly in the war space, right in the middle of the ever-changing frontline. Her city is surrounded by fire, authority shifts constantly, and characters frequently refer to the «new» and «old» authority without naming them directly. In this unstable environment, Aunt Shura assumes the role of a steady, local authority. She embodies the figure of a powerful matriarch (Walker, 1985, 13), possessing knowledge and holding secrets.

Aunt Shura's memory as an aged woman is slippery and ambiguous. Using her social and political authority and the fact that she is the oldest, she can change the narrative of memories, using them to her advantage. Because the play's focalization is external, first-hand character's experiences remain unattainable and their thoughts and feelings stay outside the narrative. In addition, the aged woman carefully hides her internal self, bringing her old age and life experience as a substitute for her true identity. The fact that she outlived everyone in her street makes her a heroine and an ironically depicted great martyr. This experience provides her with the right to assist in burying the deceased mother of the main

characters, whose body has been lying in the house for several days. Aunt Shura knows about the funerary rites and rituals – the fact that allows her to act decisively; she is old in name only. In practice, her movements are precise and measured.

Nevertheless, Aunt Shura does not answer any questions. Her speech is not as comical and excessive as her behaviour, and she is often silent pretending she is not there. Aunt Shura uses numerous pauses in her speech because she is terrified of saying something wrong. The language during wartime transforms and can become a symbolic dangerous zone. The old woman is an observer of history. She sees how her neighbors die and how the city is destroyed but she doesn't have the proper language to talk about these events. In her situation, having any language means choosing her side. However, Aunt Shura prefers to exist in a space of liminality, caught in between.

Aunt Shura constantly eavesdrops and listens to what others say, but she is discreet. Aunt Shura herself notices the language disruption that occurred at the beginning of the war. She claims that all the words have ended because as reality has broken down, collapsed and no longer functions properly, so have the words lost all of their meaning. This issue touches upon the question of understanding, which is the issue that underlies the language of the whole play, that is, the fragility and uncertainty of language as a support structure. «Words are lacking. Words were the first to break. Everything fell apart – everyone speaks their own way, but no one understands, no one listens, no one hears (Zhadan, 2020, 114)».

Her existence is limited by the space of war, such as the small town, the street, and the house where she has to perform a funeral rite. The text pushes the aged woman to active actions because Aunt Shura represents the unique traits ultimately attributed to old women. At the same time, due to the war, she neglects the conventional duties of women. Firstly, as an old woman having passed the reproductive age (Lock 1993, 57) she is no longer under the control of society, but instead decides to be in control of it to some extent. Secondly, Aunt Shura is wanted and passively utilised by the «new» authority to maintain the local order and control; this image of an old woman as a war criminal does not fit into the common image of an aged woman. Thirdly, Aunt Shura does not talk about her family because she is responsible for herself, and the

family does not determine her value or her relatives are already dead. From a pragmatic point of view, this silence about family, or more precisely herself, could have saved the life of an old woman during wartime. She might have been a collaborator or an agent, but no one knows much about her and her ties to the different authorities. Her marginalized position in the literary text renders her invisible, suggesting that invisibility may have been crucial for her survival.

Due to her unreliability as a character, her memory is also inconsistent and contradictory. Although the old woman relies on certain material objects to validate her stories, the question remains: to what extent can her narrative be considered true? At the same time, Aunt Shura's memory is also rooted in a material place, the local post office, which is not consistent anymore (it was burned down due to military actions). As a result, the state of war destroys everything that could be valuable for the aged woman, including the physical spaces of personal memory. Instead, Aunt Shura's pre-war memories remain alive, accessible, and easy to articulate. At the same time, the reader cannot be certain of the truthfulness of these memories. Aunt Shura's recollections might be distorted or even entirely fictitious. Nevertheless, her significance as a character lies in the creation of a completely new trope: an old, controversial woman who, even during wartime, strives to preserve her agency and transitions from the margins of the text to one of its central roles.

Caring Memory

Natalka Vorozhbyt proposes another model of female aging in her play *Bad Roads*. There is no coherent image of an aged woman in this text. The text consists of separate plots that eventually merge into one. Old women present in the different sections of the play represent one essentially consistent strategy of female aging during the war. It is the grandmother-housewife trope meaning that, according to this trope, the main aim of an old woman's life is caring for others, not just for her grandchildren but also treating young people as a part of the family and perceiving all of them as relatives.

This trope relates to the so-called grandmother hypothesis, which presumes that human life expectancy after the end of reproductive age has increased due to evolution. According to that hy-

pothesis, women in the post-fertile period take care of their grandchildren and pass on their life experiences to them which globally helped humanity to evolve (Hawkes, Coxworth 2013, 299).

A character who appears sporadically in the text is an aged woman who treats volunteers with homemade canned food. Even though she and her husband were under recurring missile strikes, the woman used to come out of the basement to pick up cucumbers from her vegetable patch to preserve them later. Such a minor and casual remark about this old woman confirms that she is already used to war; her life has adapted to the new conditions, which does not prevent her from farming. Due to this gastronomic code – a set of culinary practices with an affective element that shapes the structures of everyday life – the old woman transformed the traumatic memory of the bombing into a part of her daily experience. For this old woman, everyday life serves as both an escape and a coping mechanism in the context of war.

Another less episodic old female character appears in the text through the contrast with her young granddaughter. The difference between these female characters is very noticeable: an old woman with grey hair, an old discoloured bag and a tired face arouses her granddaughter's antipathy and the latter wants to hide and move away from the grandmother. An aged woman tries to establish a dialogue with her granddaughter, who pushes her away in every way and stubbornly refuses to listen to the elderly because of her firm positioning in «youth gaze», as Kathleen Woodward names it, «the youthful structure of the look» (Woodward 2006, 86). Their conversation seems more to be a phone conversation with short lines than real-life communication. The grandmother is the girl's only guardian, and they are both essentially lonely; I tentatively suggest that it might be one of or contribute to the reasons why they did not even get names in the text. The young character is ashamed of her grandmother's old age and her care, nevertheless, the grandmother looks after her granddaughter, feeds her, and tells stories about the past that existed in this area before the war, creating a comfortable atmosphere of security for her, all while explosions are heard in the background.

The old woman in the novel *Daughter* by Tamar Horikha Zernia performs a similar function. Her role in the text is clearly defined: Olha must take care of raising her granddaughter. However, when

the war begins in Donetsk, Olha's granddaughter is already an adult woman. Before military actions they were isolated while remaining in the same space. The story about the war unravels through the perspective of the young nameless character, who also observes her elderly guardian. Even when the granddaughter communicates with other people and evaluates a specific situation, throughout the text, she always expresses her personal view on the matter along with her grandmother's view, and she knows and projects how the grandmother could have reacted or responded to the event in question. Therefore, the grandmother's presence in her granddaughter's life is permanent, both implicit and explicit.

In Horikha Zernia's text, the premonition of war changes an aged woman. She becomes silent and withdrawn. Her entire existence is reduced to the space of the apartment and sleep, where she hides to escape reality. Chris Gilleard argues that aging as a process can be described as a period of loss (Gilleard, 2007, 88), and here the character of Olha also loses the ground under her feet. Without a plan of action, the old woman first falls into a state of anabiosis and decides not to talk to her granddaughter about the disturbing war events that are beginning to take place in the city.

It is evident that Olha refuses to evacuate and makes a deliberate choice to stay at home. As a result, two women remain at the war's epicentre: a young woman and an aged woman. The old woman does not go to a safe place because Donetsk is her home, which she cannot leave and the young woman wants revenge. She does not leave home because she feels she can be helpful there. Both women feel no fear when hostilities begin. Both are determined, they do not need to talk about what is happening, and they have already realized what role they have to play in this war.

The young woman chooses the role of a volunteer, and the old woman's choice falls upon the role of a grandmother. In this role, old Olha can help the Ukrainian soldiers by deceiving the separatists and can use the stolen property only to benefit her granddaughter and her volunteer activity. Therefore, the aged woman consciously chooses to use the «privileges» of old age in living an outwardly single life, but in fact, she is still guided by her principles and does not betray them. The old woman intentionally fashions herself and strangers into the categories of the family circle, calling the latter sons

and daughters in order to avoid danger and receive what she wants. In contrast to Aunt Shura from *Bread Truce* by Serhii Zhadan, Olha from *Daughter* possesses a solid position and a stable personality. She supports Ukrainian soldiers and actively seeks to help them. Despite her strong identity, the old woman remains almost invisible in the text, as her old age allows her to avoid drawing attention. This narrative and actual invisibility enable her to act freely without becoming a target for Russian forces. Both Aunt Shura and Olha, thanks to their marginality, gain certain benefits. However, Olha does this for her granddaughter, creating intergenerational links even in the midst of wartime.

Old age in this text is also important because it connects several generations of women while uniting them under challenging circumstances (Gurven, Kaplan 2008, 58). Grandmother Olha is a reservoir of family memories. She is the guardian of women's memory because she tells her granddaughter about how her whole family survived the Second World War. This focus of the old woman's narrative explains the behaviour of the novel's characters, which can be interpreted as postmemory, (a unique traumatic link between generations, where the younger generation perceives the traumatic experience of their ancestors as their own through old generations' narratives (Hirsch, 2012, 31). The identities of the leading female characters are built on what disasters their family has experienced in the past, with their trauma re-emerging later in each generation. Moreover, old age in the text contributes to the feminization of memory: old women, embodying the Crone archetype, which is deeply interconnected with the transmission of memory through narrative (Walker, 1985, 59), possess the accumulated experience and knowledge of the past necessary to survive in the present. These women are the ones who can articulate memory and apply it in practice. Marianne Hirsch argues that female storytelling can be seen as an act of resilience while simultaneously acknowledging vulnerability, thus expanding the discourse on trauma (Altynay et al., 2019, 14).

One of the most common expressions of old age, particularly female old age, is nostalgia. However, these memories are not always reliable enough to be trusted. In the case of older characters, nostalgia can become a form of duplicate memory, where the real past transforms over time into a restructured version, a kind of imagined reality that does not align with the historical 'truth.' This type of memory ex-

isting outside linear time prevents older characters from accepting new realities, often leaving them with a persistent sense of being stuck in time and focusing on a fixed space (Gergov, Stoyanova 2013, 358). Instead, the war conditions in *Dotsia* crystallize memory stripping old women of their illusions and nostalgia. Olha is an example of an aged woman being here and now. She has no sentiments about the Soviet past or a pro-Russian position. However, Olha never explicitly verbalizes her political position. For her, the main purpose is to emphasize the concept of home and territory that she marks as her own. The character accepts all the changes that occur in space, thus, from an adaptive perspective, her aging could be called successful. According to Chris Gilleard, successful aging is defined as «aging without age» (Gilleard, 2007, 83), which emphasizes focusing on life rather than the inevitability of death. However, this perspective warrants critical revision, as it still imposes societal expectations on how individuals should age and defines success through a socially constructed lens. This approach can create undue pressure and fails to account for the negative aspects and challenges of aging.

As I have mentioned before, Olha acquires complete subjectivity with her realization that there is no physical place to go. Escapism in nostalgic memory is not her script, so she comes out of the state of anabiosis quite quickly, does not break her social contacts, but bears through the war now with her granddaughter and then with her friend.

However, the reader needs a more complete picture of Olha's aging, as the text does not provide a detailed image of her experience of aging. Her age appears as a monolith, and the reader is not given access to her anxieties or thoughts, particularly those related to her age. The old woman again appears on the social margins, unable to fully experience this essential stage of her life. She cares, cooks, feeds, and shares her experience with her granddaughter but Olha does not speak directly for herself in the novel. Generally, this generation of old women who aged during the war is virtually voiceless. Other, more critical and pressing historical events always overshadow women's old age. Olha dissolves into the background of these circumstances, and although her granddaughter sees her grandmother as a kind of warrior who constantly fights and defends her own, the aged woman disappears from the text's horizon as soon as she is forced to leave her home due to the impending danger and

constant shelling. Consequently, Olha begins living in a shelter with other old women, forming her own small community in the warzone.

Absent Memory

The novel *Long Hours* by Volodymyr Rafeenko presents a similarly externalized image of women's old age portrayed from the perspective of a male narrator in a manner that is slightly absurd and tinged with terror. An aged couple lives in a city that is constantly under Russian fire. Their existence describes the space in which they exist. Old age and war are symbolically and frequently literally interchangeable here, that is, the couple's apartment resembles a museum surrounded by the space ruined by the war, and the things in the house show more similarities with the museum exhibits than household items. Among all the analyzed texts in this research, this text is the first one to describe the appearance of an old woman. In *Long Hours*, the nameless old woman receives such visual traits as a bedridden, toothless figure, which significantly influences her manner of speaking. Her corporal existence is limited to the maximum and reduced to horizontal position. After getting used to her old age, a woman also gets used to the new 'body politics' (Macdonald 1995, 196). She is not ashamed to use a bedpan in front of strangers. Therefore, old age repels young observers causing disgust and fear.

The character finds the strength to make fun of her husband and keeps smiling telling a story about the death of her son. The woman does not remain completely indifferent to the war that is unraveling outside her window. She reflects upon the representation of the war on the TV screen and upon the so-called fascists, which brings back memories of her childhood spent during the previous war. Similarly to the character of the novel *Daughter*, the old woman already experienced once the loss of her home and the regime of occupation. Her entire life unfolded between these two wars, and these wars overshadowed her existence so profoundly that she cannot remember a time when her life was not defined by war. The layers of childhood and old age are symbolically interconnected, as the feeble-minded smile blends with a memory of personal tragedy, both of which, in the smile and the memories, phenomenologically form a unified whole.

In this context of waiting for a future life, the image of religious female aging is also quite in-

teresting. The other old female character named Clytemnestra built her identity around the church; therefore, her aging is dedicated to Christianity. Visiting the sacred places becomes a form of ritual for her, which she never oversteps. This helps the female character build a messianic image – one moment, she could ecstatically shout out quotes from the Bible and then immediately change and turn into an ordinary old woman. The aged woman is assertive, talkative, and ironic in her relationships with younger people.

This elderly woman portrayed as a religious fanatic embodies the image of religious aging that provides her with inner peace. Having endured the war, she maintains her faith in God and adheres to divine commandments. However, the war nullifies the miraculous comfort of religion in her life, as her religious devotion does not spare her from a Russian missile that strikes her house. An aged woman, who knows what love and forgiveness are, turns out to be powerless against the ultimate evil.

In light of my research findings, it is clear that female aging and memory embodiment in contemporary Ukrainian literature about the Russian-Ukrainian war have quite an extensive range of scenarios, despite the marginality of the topic itself. In the Ukrainian literary canon, particularly in war texts, aged women often embody the Mother archetype, positioned between sympathy and demonization. In analyzed contemporary fictional war text, old women are portrayed as invisible to the point of not even being given names. This lack of verbal representation not only erases aged female characters from the textual narrative but also positions them in the margins, which, paradoxically, could create new opportunities for their presence. Memory, in this context, becomes the foundation upon which old women construct their identities and existence during the war.

It is necessary to acknowledge the limitations of this analysis, as it is based on a relatively small selection of texts. This, however, should be seen as a starting point for further, more comprehensive research on the topic. Future studies should aim to include a broader range of texts that feature aging female characters and identify possible diachronic trends. For example, even within Ukrainian military literature, distinct stages can already be observed (2014–2022 and 2022–2024) when considering the Russian-Ukrainian war. Additionally, it is essential to examine not only war-time literature

but also broader works depicting wartime conditions where such characters may appear.

Furthermore, the ongoing active phase of the war will likely inspire the creation of an increasing number of texts reflecting this experience. This growing body of literature will undoubtedly provide new opportunities for exploring the representation of elderly women and their role in the cultural and narrative context of war. As Ukrainian literature continues to evolve under these conditions, the image of the aging woman may become a key lens for understanding the intersections of aging, gender, and a memory conflict.

Конфлікт інтересів

Автор не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

Використання штучного інтелекту

Штучний інтелект у дослідженні не застосовано.

REFERENCES

- Altynay, A. G., Contreras, M. J., Hirsch, M., Howard, J., Karaca, B., & Solomon, A. (Eds.). (2019). *Women mobilizing memory*. New York: Columbia University Press.
- Gergov, T., & Stoyanova, S. (2013). Sentimentality and nostalgia in elderly people: Psychometric properties of a new questionnaire. *Psychological Thought*, 6(2), 358–375.
<https://doi.org/10.5964/psyc.v6i2.90>
- Gilleard, C. (2007). Old age in ancient Greece: Narratives of desire, narratives of disgust. *Journal of Aging Studies*, 21(1), 81–92.
<https://doi.org/10.1016/j.jaging.2006.02.002>
- Gullette, M. M. (2004). *Aged by culture*. Bibliovault OAI Repository. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Gurven, M., & Kaplan, H. (2008). Beyond the grandmother hypothesis: Evolutionary models of human longevity. In J. Sokolovsky (ed.), *The Cultural Context of Aging: Worldwide perspectives*. Praeger Publishers/Greenwood Publishing Group, 2008. P. 53–66.
- Hawkes, K., & Coxworth, J. E. (2013). Grandmothers and the evolution of human longevity: A review of findings and future directions. *Evolutionary Anthropology*, 22(6), 294–302.
<https://doi.org/10.1002/evan.21382>
- Heath, K. (2009). *Aging by the book: The emergence of midlife in Victorian Britain*. New York: State University of New York Press.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Lock, M. (1993). Ideology, female midlife, and the greying of Japan. *Journal of Japanese Studies*, 19(1), 43–62.
- Macdonald, M. (1995). *Representing women: Myths of femininity in the popular media*. London; New York.
- Sontag, S. (2024). *On women*. New York.
- Walker, B. G. (1985). *The crone: Woman of age, wisdom, and power*. New York: Harper & Row.
- Woodward, K. (2006). Performing age, performing gender. *NWSA Journal*, 18(1), 162–189.
<https://doi.org/10.1353/nwsa.2006.0023>
- Zhadan, S. (2020). *Khlibne peremyria* [Bread truce]. Kharkiv.



CC Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)

Комп'ютерна верстка: Григоренко О. Г.

Підписано до друку 01.12.2025 р. Формат 60x84 1/8
Папір друк. № 1 Спосіб друку офсетний. Обл.-вид. арк. 8,97 Умовн. друк. арк. 9,08
Наклад 100. Зам. № 25-054

Видавничий центр КНЛУ
Свідоцтво: серія ДК 1596 від 08.12.2003 р.

Виготовлювач: ТОВ "Видавництво Ліра-К"
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03142, м. Київ, вул. С. Чобану, 24
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net