

УДК 82-3.09:316.66-055.2

ГАЛИНА ЛЕВЧЕНКО

м. Житомир
ruhe@ukr.net

ТАНАТИЧНИЙ КОД ЛЮБОВНОГО ДИСКУРСУ В РОМАНІ ОКСАНИ ЛУЦИШИНОЇ «ЛЮБОВНЕ ЖИТТЯ»

У статті розглядаються танатичні компоненти «любовної історії», змодельованої в романі О. Луцишиної «Любовне життя», що відображають процес авторської деконструкції жанру любовного («рожевого») роману. Продемонстровано, як жіночі персонажі твору стають жертвами дискурсивних влад (за М. Фуко), які не лише визначають стереотипні уявлення і виконують роль психологічного програмування, але й ведуть до психосоматичних розладів і соціальних девіацій.

Ключові слова: «рожевий роман», фемінізм, деконструкція, дискурс, танатичний код.

Роман Оксани Луцишиної «Любовне життя» був яскраво проанонсований О. Забужко одразу ж після виходу друком наприкінці 2015 як «книга року» і продовження започаткованої нею ж самою в «Польових дослідженнях українського сексу» традиції жіночого письма: «Це ні в якому разі не “учнівство”, Боже збав, – це рука дорослого майстра, із своїм власним світом, де позірно “та сама” тема має іншу психологічну “географію й геологію”, і все те живе й пронизливе, і держить тебе в напрузі, як справжній американський page-turner, – а все-таки приємно впізнавати за тим усім ту “оптику” художнього бачення, яку 20 рр. тому “ввімкнули” в нашій культурі – тоді ще зі скандалом, з криком-м’ясом-і-кров’ю – “Польові дослідження”: так, як у власній прозі впізнаєш колись передані тобі потайні “ключі” від Ірини Вільде чи Сей-Сенагон» [12]. Цю «спільну оптику» авторка «Польових досліджень...» відчула дуже тонко і безпомилково, бо створений О. Луцишиною роман із майже кітчевою назвою «Любовне життя» аж ніяк не вкладається у формули жіночої масової літератури як «поток інфантильного “порногламуру”» (за О. Забужко) і його можна визначити як деконструкцію жанру «рожевого роману».

Попри те, що ендорфінові жанри, у яких кохається чимала частина жіночої читацької аудиторії, дедалі більше набувають у нашому суспільстві популярності й поширення, О. Луцишина схильна вбачати у цих текстах застосування дискурсивної влади, спрямованої на поневолення жінок, якій має чинити

опір фемінізм. «Любовний роман сам по собі як жанр створили ми. Це апофеоз уявлень, які існують у матрицях жінок. Можливо, не всіх без винятку жінок: я припускаю, що молодше покоління трохи вільніше. Але подивіться на Fifty Shades of Gray – це теж любовний роман, а не BDSM-література. Як і вампірські саги чи популярні сьогодні у США підліткові романи про кохання земної дівчини та інопланетянина – alien romance. Міф живий. Очевидно, його треба підрихтувати» [6]. О. Луцишина прагне продемонструвати, що пропонувані любовним (чи «рожевим») романом утопічні історії не варто сприймати як «природний стан речей». Зокрема, письменниця каже: «У цьому романі мені хотілося показати, як працюють структури мислення і трохи їх помінати. Це двосторонній процес: ми формуємо роман, а роман формує нас. Тож “рожеві” любовні історії не є безневинними, як не є безневинними ми, читачі. Якщо подумати про жінок і те, як нас виховують, то постає також проблема жіночої соціалізації. Дівчат з мого покоління так виховували, що вони мали закінчити школу, університет, вийти заміж – і, в принципі, все. Заміж – це найкращий і найромантичніший день твого життя. [...] Жінку виховують жити в очікуванні на історію кохання. [...] Любов абсолютизувалася, а якщо говорити у філософських термінах – есенціалізувалася [...]. Тож мені в романі “Любовне життя” хотілося показати, що такі структури є структурами поневолення» [6].

Чи вдалося здійснити цей намір і завдяки яким прийомам – спробуємо з’ясувати у цій

статті. Досить показовою в цьому сенсі є критична рецепція роману. Для прикладу, О. Щур у своїй рецензії на книгу виносить досить однозначний і аж ніяк не компліментарний для авторки вердикт-діагноз: «На творчому шляху письменниці цей роман – ще один подоланий бар'єр, хоча ним Оксана Луцишина так і не перевершила іншу свою книжку, де також йдеться про оту, іншу, країну, любов та супутні речі – поетичну збірку «Я слухаю голос Америки». Однак очевидно, що «Любовне життя» віхою в українському літературному процесі не стане попри усі аванси й компліменти...» [12]. Ю. Володарський у книжковому огляді для «Фокусу» несподівано згадує роман О. Луцишиної поміж адреналіновими жанрами чоловічої прози таких авторів як Чак Паланік, Меїр Шалев, Джон Бойн, Юй Хуа, а виклад змісту твору зводить до схеми-переказу сюжетних подій, виносячи за дужки практично всі важливі і центральні для цього твору емоційно-інтелектуальні сенси: «Про що: молода українка Йора, котра мешкає у Флориді, закохується в немолодого серцеїда Себастьяна. Після кількох місяців щастя Себастьян повідомляє Йорі, що у нього є інші жінки і відмовляється від них він не має наміру. Йора починає страждати від нерозділеного кохання, хворіти незрозумілими хворобами, переживати через безгрошів'я, а згодом бере себе в руки і стає на світлий шлях духовного преображення» [1]. Остаточо донищуються ці сенси іронічним зауваженням стосовно структури твору: «Як: привертає увагу контраст між простотою роману і складністю ключа. Боюсь, якби письменниця не розповіла про свій хитромудрий задум, то про нього ніхто й не здогадався б» [1]. Така стратегія критичного письма відмовляє твору в будь-якій художній вартості і це потребує перегляду. Не надто обнадійливо лунає також уже сам заголовок рецензії Миколи Петрашука «Любовне життя» Оксани Луцишиної: гайгай, бідна Йора», яка досить іронічно відсилає читачів то до бідного Йоріка із Шекспірового «Гамлета», то до «Бідної Лізи» М. Карамзіна разом із «Сердешною Оксаною» Г. Квітки-Основ'яненка, то нагадує про біблійного Йова. У цілому, складається враження, що критика сприйняла зламані канонічні

рисни масового жанру як певне непорозуміння. Ніби «рожевий роман» – але без утопічного завершення, ніби з претензією на складні філософські підтексти – але без яскравої волювої особистості в центрі зображення та «без подій». Унаслідок цього розчарованими залишаються очікування всіх – і гіпотетичного масового читача, й інтелектуальних поціновувачів «високої літератури».

Розв'язка ідеального роману, на думку Дж. Сторі, забезпечує досконале тригранне вдоволення: батьківський захист, материнське піклування та пристрасне доросле кохання. Якщо підсумувати визначення жанру любовного роману, які пропонуються у працях Т. Модлескі, Дж. Редвей, Дж. Сторі, С. Філоненко, Г. Улюри, то отримаємо продурковані в масовому порядку романтичні фантазії для жінок, у яких розумна і незалежна жінка з добрим почуттям гумору, після тривалого періоду підозр і недовіри, відчувши на собі жорстокість і кепське ставлення, розуміє, що її переповнило кохання до чоловіка, котрий в ході їхніх взаємин перетворився з емоційного примітива на людину, здатну взяти на себе відповідальність і дбати про жінку, змінивши їй у дорослому житті любов і піклування батьків, що є додатковим прихованим бонусом і чинником задоволення для читачок. Позитивний сенс любовних романів вбачають у тому, що ці вигадані історії чи здійснені жіночі фантазії мають компенсаторний і примирювальний сенс, роблять дійсність більш стерпною: «фантазія і вигадка не позбавляють життя інших вимірів (суспільної практики, моральної чи політичної свідомості), а швидше функціонують у ньому як такі. Вони є джерелом задоволення, бо залишають дійсність «за дужками», пропонують для реальних суперечностей удавані розв'язання, котрі у своїй функціональній простоті та простій функціональності виходять за рамці нудної складності суспільних відносин, пов'язаних із владою та підпорядкованістю» [8, 214]. Але в такому визначенні криється пастка, бо принаймні якщо рухатися у тлумаченні влади шляхом, який пропонує М. Фуко, то очевидним стає, що відношення влади й підпорядкованості розчинені у різних дискурсах, і саму владу не можна

сприймати виключно як певну соціальну інституцію чи раз і назавжди конкретизоване місце впливу. Владні дискурси користуються різними прийомами самомаскування та приховування: «Тільки приховуючи значну частину себе влада загалом може бути стерпною. Її успіх пропорційний до того, що зі своїх механізмів їй вдається приховати. Якби влада була цілком і повністю цинічною, чи приймали б її? Таємниця не є для неї чимсь із ряду зловживань – вона необхідна для самого функціонування влади. [...] Влада як чиста межа, накреслена для свободи, – це, принаймні в нашому суспільстві, є загальною формою її прийняття» [11]. На дискурсивному рівні ці межі дуже виразно встановлюються зокрема й у сенсі гендерної ідентичності, відмінності та асиметричності у взаємодії статей. Крім функції компенсаторного переключення і можливості відпочинку та зняття напруги, масова література виконує ще й приховану функцію світоглядного програмування та формування стереотипних уявлень. І хоч Дж. Сторі, наприклад, вважає, що «у сфері культурного споживання не існує визначених стандартів для оцінки “прогресивності” фантазії» [8, 214] – феміністичних чи романтичних, мабуть, таки варто зважати на сугестивні впливи і надлишкову міфотворчість масового читива.

Авторська стратегія жанрової деконструкції роману «Любовне життя» виявляє себе в інверсивній подачі його центральних і маргінальних елементів. Принципово важливий для «рожевого роману» розгорнутий в часі й просторі любовний сюжет у творі О. Луцишиної постає всього лиш преамбулою і приводом для подальшого внутрішнього руху героїні. Це історія кохання української емігрантки Йори, яка мешкає у Флориді і працює в університеті, до чоловіка Себастьяна, про якого читачеві досить складно сформувавши чітке уявлення, оскільки вся наявна інформація про цього персонажа подається у романі його устами, але більшість зі сказаного ним, як свідчить досвід головної героїні, не заслуговує на довіру. Що нам відомо про Себастьяна? Те, що це не молодий уже чоловік за 50 років, у минулому актор андеграундового кіно, який нещодавно приїхав у Флориду

до містечка на півострові, у якому живе також Йора. Себастьян мешкає в окремому будинку в старій частині міста, який винаймає у своїх друзів, обставленому якісними й дещо екзотичними речами, привезеними із різних подорожей, на килимку перед дверима якого красується напис: «Забирайтеся». Виразний ціннісний розлам поміж героями любовної історії виникає у момент, коли Йора довідується, що паралельно із їхніми взаєминами Себастьян має стосунки також із іншими жінками (юною Бонні, темношкірою Мумтаз). Він відповідає їй свою філософію взаємин: «Ти звикнеш до мене, а я – до тебе, це буде нудно. Я давно зрозумів, що це неможлива річ, ці обмеження. Це нецікаве сюжетне кіно, від якого нормальну людину повинно нудити. Це вбиває пристрасть, а навіщо ж тоді й жити?.. Ні, серійна моногамія – це не для мене. Я справді не думав, що ти цього по мені не побачила відразу, справді» [5, 37]. Обурена Йора ініціює розрив, який проте на тлі її дуже швидко здобутої емоційної залежності від Себастьяна дається їй надзвичайно важко і супроводжується розмаїтими психосоматичними розладами: кровотечами, снами, галюциногенними видіннями. Хронологічні рамки роману досить вузькі – від схожої на літо осені у Флориді до весни. Спілкування із Себастьяном тривало менше місяця. І на 39 сторінці із 239 сторінок роману вони завершуються. Решта твору – психологічне відлуння цих взаємин у Йориній душі.

Таким чином, О. Луцишина свідомо створює «невдалий роман»: «Стисло кажучи, невдалий роман не здатен створити в читача враження, що емоційне задоволення досягнуто внаслідок компенсаторної участі в подорожі героїні від кризи особистості до її поновлення в обіймах турботливого героя» [8, 199]. У романі «Любовне життя» духовне оновлення відбувається коштом символічної смерті – розпадом старих цінностей і психологічних установок, і ця історія дуже далека від утопізму та солодких фантазувань про взаємність. Сюжетно-подієвий бік у цьому романі аж ніяк не є головним. Чоловічий персонаж з'являється усього лиш як імпульс для внутрішнього збурення, і далі швидко сходить зі сцени, після чого відбувається занурення в іншу ре-

альність – жіночого неврозу, мазохістської любовної залежності, духовного хаосу. Письменниця працює із матеріалом лірично-психологічним, мовою символів, традиційно маргіналізованими у прозі й такими, що завжди виносяться за дужки у чоловічих текстах, а в жіночих романах подаються дозовано. Тут варто згадати про чи не єдину схвальну рецензію на роман О. Коцарева, у якій відзначено, що у цьому творі «важливішими є саме метафоричний, метафізичний та ритмічний рівні. Книжку сповнено символізмом, речовинністю, яка прагне вивести побутове на рівень архетипного. Від прихильності читачів до такого літературного підходу залежатиме ставлення до “Любовного життя”» [4]. О. Луцишина пропонує своїм читачкам більше, аніж успішне здійснення фантазії про взаємне романтичне кохання. У її книзі пошук кохання подано як шлях психологічних ініціацій чи духовно-релігійний пошук, в ході яких долається чимало танатичних буттєвих аспектів у світі і в собі.

Звідси походить інша деконструктивістська стратегія роману: до вітально-утопічного любовного дискурсу перманентно прищеплюються танатичні компоненти, «рожева» історія вивертається, а сюжет жіночого ініціального шляху із виходом на новий духовний рівень не завершується хепі-ендом щасливого поєднання героїв, а подається поза прямою участю чоловіка, «по той бік сексу» і навіть усупереч йому. Від перших сторінок роман наповнений танатичними знаками. Це й місце подій – містечко на півострові, зі всіх сторін загрожене океанічними водами, і образ чоловіка – мінливий і непевний, і виразно невротична реакція головної героїні на їхні взаємини. У старій частині міста, де мешкає Себастьян, стоїть стійкий запах твані. Цей запах розпаду з'являється вже у момент першого знайомства героїв. Період внутрішніх поневірянь Йори – зима у Флориді – супроводжується постійними дощами, які викликають у різних персонажів думки про загибель півострова й асоціації зі всесвітнім потопом. У цей період сильних дощів загострюється хвороба Йори, починає протікати дах студії, у якій вона мешкала – що символізує глобальне руйнування на всіх рівнях дому буття. Під

загрозою опинилися і земна твердь, і дім як останній прихисток людини, і земне тіло героїні як прихисток її душі.

Чоловічий персонаж цієї любовної історії замість пошукуваних і бажаних рятунку і захисту несе психологічну загрозу і смерть. Зустріч з ним іронічно міфологізується. Найперше враження Йори від Себастьяна – це ілюзія світла: «обличчя його сяяло, як у святих на іконах... [...] її вразила глибинна прозорість цього обличчя. Риси були гарні, але риси не мали значення. Головне таїлося десь поза ними. Здавалося, цей чоловік знав щось таке, чого не знали інші» [5, 7]. Водночас акцентується деталь, яка асоціюється з тілесною смертю й фольклорним образом кощія: «Він мав опуклі, жорсткі ключиці, і навіть обійняти його не можна було, аби не вдаритися об них – іноді боляче. Було в цих ключицях щось майже відразливе, але від того ще жаданіше» [5, 21]. Його зовнішності притаманна умовність маски, за якою немає лиця, і порожнечу якої глядач має наповнити власними сенсами: «Але насправді у мене обличчя моделі – таке, на якому можна намалювати що завгодно» [5, 18], – каже він про себе Йорі. Маска, що приховує порожнечу – символ смерті. Проте поява саме такого чоловіка видається закономірною у житті головної героїні, яка на питання про свої мрії чи наміри губиться і не знає як відповісти: «Та в нас у Східній Європі сподівання невеликі – нас не вчать сподіватися. – А все-таки... Ти ж мусиш чогось прагнути і чогось сподіватися! Це ж добре – мати мрію. Бо як же інакше? Без мрії навіть грошей не заробиш. – Гаразд, – сказала вона. – Я смерті легкої сподіваюся» [5, 24]. Завершує роман епізод, у якому описано героїня духовно одужує й приїздить до будинка Себастьяна в надії примирення («Вони поговорять і оплачуть разом те, що могло бути і чого не сталося» [5, 217]), проте довідується від сусідів, що взимку він помер.

Головна героїня роману – українка за походженням Йора, особистість межова, яка постійно балансує на межі життя та смерті. Вона виключена із соціальної й національної спільноти своєї батьківщини, звідки вивезла проте мелодраматичне сподівання облаштувати своє життя через стосунки із чоловіком.

Фрустрація успішної самореалізації в Україні 1990-х мешканки депресивного регіону і несприятливі соціально-побутові обставини (неблагополучна батьківська родина, хворі стосунки матері з вітчимою, який врешті обкрадає її, привласнюючи собі гроші і квартиру та приводячи родину до повної матеріальної безвиході) женуть героїню в світ, переорієнтовуючи деструктивну енергію зовнішніх репресивних сил всередину неї самої. О. Луцишина моделює класичний шлях формування мазохізму, принаймні у Фройдівій версії «Печалі та меланхолії». Якщо неможливо змінити світ, то принаймні можливо змінити себе, але надмірна вимогливість до себе набуває зрештою форми самотортур, рятунком від якої може стати лише чудесна зустріч із чоловіком, який звільнить від турбот і болю – утопія, яку й пропонує масовий жіночий роман.

Мова жіночого тіла виявляє ще одну деконструктивістську стратегію авторки. Характерний для європейського дискурсу «диспозитив знання і влади» (за М. Фуко) щодо сексуальності – істеризоване жіноче тіло – подається у романі не як об'єкт, котрий має бути зціленим чи психіатрично реабілітованим врешті-решт сильним і раціональним рятівником-чоловіком, а як відмінний, власне жіночий, «інший» шлях до істини, завдяки чому роман читається як філософська притча. Описи психосоматичних розладів головної героїні – відчуття холоду, втрата свідомості, стигми-кровотечі, депресивне знеохочення – продовжують також ряд танатичної обривності у романі. Метафізична діалектика духовного і тілесного у різних культурах постає як жертва матеріальним задля розвитку духовного. О. Луцишина не відступає від цього правила, тому перехід її героїні на вищий духовний рівень має у собі фазу фізіологічних, тілесних страждань. Морально-етичне і духовно-психологічне неспівпадіння із позиціями Себастьяна поза свідомою волею героїні набувають матеріального вираження в тілесних стигмах. Письменниця майстерно розмиває межі поміж зовнішнім і внутрішнім життям героїні, унаслідок чого внутрішні події – невроз залежності, депресія – образно матеріалізуються, метафорично переформу-

ються з тілесними стражданнями і зовнішнім соціальним виключенням (відселення Інги, втрата місця роботи, розряджений мобільний телефон, порожня кредитка, несправність авто та ін.). Проте очевидно, що героїня мусила пройти через цю символічну смерть, щоби здолати інерційне поле попереднього стану своєї свідомості. Духовна ініціація відбувається ніби поза свідомістю, поза контролюваною чоловіками раціональністю – у снах головної героїні та тілесній симптоматиці, які постають у романі яскраво символічними «листами» від несвідомої частини душі. Таким чином, О. Луцишина моделює специфічно жіночий текст із акцентами на тілесності, суб'єктивності й таємничості, створюючи власну версію жіночої мови, яка не є гнобительською і дозволяє зартикулювати жіночу відмінність через вербалізовану тілесність.

Через тілесність виражено також конфлікт обманутих очікувань героїні у взаєминах із Себастьяном. Трагедію близького розриву тіло Йори передчуває іще в ході взаємин, у самій Себастьяновій манері кохатися. «Він поклав її навзніч і почав цілувати, притримуючи за руки, – так, аби вона не могла його пестити. Тоді відпустив. Вона тяглася за ним, а він віддалявся, нависаючи над нею. Час від часу він нахилився і цілував її в шию. [...] У госпісах, читала вона, знають про тотальний біль, який відчуває смертельно хвора людина, – біль одночасно і фізичний, і душевний, коли болить усе, всі видимі й невидимі тіла і сама душа, охоплена страхом смерті, наче метелик – полум'ям. Невловний Себастьян нахилився до неї, але потім знову залишав її – на секунду, на сто років. «Це небезпечно, це віддалення і зближення, цим можна убити», – пронизала тоді Йору думка, ввійшовши у неї, як голка входить у вену...» [5, 19]. Спілкування тіл постає пророцтвом близького розриву. Складається враження, що героїня прагне межового злиття із чоловіком, готова прийняти його домінування, але він ніби дистанціюється, лишаючи за собою і пропонуючи їй простір особистої свободи, яка виявляється для героїні обтяжливою. В її характері прочитується напівсвідомлене прагнення «втечі від свободи», про яку як властиву багатьом жінкам писала свого часу С. де Бовуар.

Ані рятунку, ані happy end-у роман врешті не пропонує, лишається самотня героїня і самотній універсальний шлях психічної індивідуалізації. У цій самотності героїня шукає хоча б відносно сталих орієнтирів, хоча б відносно стабільної знакової системи, із якою можна співвіднести пережите нею, здобутий болючий досвід. І мабуть, закономірно, що пошук виходу-рятунку із цього стану актуалізує архаїчні досвіди, які завжди заспокоювали і дарували людині принаймні ілюзорну віру, що відносні орієнтири у цьому світі є, і що на них можна тимчасово покластися. Внутрішній хаотичний рух героїні зближується із процесом ворожіння на картах Таро. Образи старших арканів Таро (Смерть, Повішений, Закохані, Сонце, Вежа та ін.) постають символічними матрицями, за правилами яких організуються Йорині сни, а подекуди й хід подій у творі. Поміж них переважають образи, що символізують завершення життєвого циклу, символічну смерть і духовну трансформацію. «Для мене Таро – це теж певний жанр, – зауважує О. Луцишина в одному з інтерв'ю. – У літературі до нього вдавалися і Павич, й Іта-ло Кальвіно, і навіть у Флемінга в котрійсь із частин про Джеймса Бонда таке було» [6]. Використання символічних образів із колоди карт Таро тяжіє до феміністичної традиції жіночого переписування міфів, власне жіночого переосмислення слів і символів. «Міф репрезентує моделювання художньої дійсності за законами не-раціонального мислення. Саме тому міфічні героїні сучасних романів демонструють насамперед риси так званого дифузного мислення: логіка їхнього вчинку невід'ємна від логіки емоціональної, предмет не різниться тут від знака, а метафора співвідношення слова і речі перетворюється на метонімію» [9, 402]. Відповідно, система карт таро у романі О. Луцишиної набуває універсального значення естетичної системи, найбільш відповідної внутрішньо-психологічному жіночому досвіду зустрічі із чоловічим Я.

Таким чином, деконструюючи масовий жанр рожевого роману О. Луцишина певною мірою повертається до панівного в європейській культурі міфу про містичне кохання-смерть, фатальне кохання, яке не може реалізуватися у реальному вимірі, зате призво-

диться до великого духовно-психологічного збудження. Її твір, котрий завдяки своїй назві маскується під «рожевий роман», тяжіє більше до жанру метафізичного роману, оповіді про духовну ініціацію, несучи в собі водночас сильні деконструктивістські інтенції. Твір заперечує культивованій масовим «жіночим романом» міф про кохання як остаточну мету життя жінки; оприявнює дискурсивні поневолювальні структури жіночого виховання та мисленнєві стереотипи; розкриває колізії поступової емансипації постколоніального жіночого суб'єкта.

Список використаних джерел

1. Володарский Ю. С особой жестокостью. Лучшие книги февраля [Электронный ресурс] / Юрий Володарский. — Режим доступа: <https://focus.ua/culture/345854/>.
2. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 503 с.
3. Коврей В. «Любовне життя»: по той бік незрозуміло чого [Електронний ресурс] / Віктор Коврей. — Режим доступу: <http://www.chytomo.com/issued/lyubovne-zhittya-po-toj-bik-ne-zrozumilochogo>.
4. Коцарев О. Оксана Луцишина. Любовне життя. Рецензія [Електронний ресурс] / Олег Коцарев. — Режим доступу: <https://krytyka.com/ua/reviews/lyubovne-zhyttaa>.
5. Луцишина О. Любовне життя. Роман / Оксана Луцишина. — Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. — 239 с.
6. Луцишина О. «Я писала про жінку, яка все робить правильно, але всередині вмирає від болю». Інтерв'ю Ірини Славінської [Електронний ресурс] / Оксана Луцишина. — Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/01/18/206459/>.
7. Петрашук М. «Любовне життя» Оксани Луцишиної: гай-гай, бідна Йора [Електронний ресурс] / Микола Петрашук // Друг читача. — Режим доступу: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/45137/.
8. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс / Джон Сторі. — Пер. з англ. С. Савченка. — К. : Акта, 2005. — 357 с.
9. Улюра Г. Пострадянська жіноча проза як соціокультурний та естетичний проект (на матеріалі російської літератури) / Ганна Улюра. — К. : Ніка-Центр, 2015. — 608 с.
10. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія / Софія Філоненко. — Донецьк : Ландон-XXI, 2011. — 432 с.
11. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет [Электронный ресурс] / Мишель Фуко. Пер. с франц. — М. : Касталь, 1996. — 448 с. Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_vol/index.php.
12. Щур О. По той бік сексу [Електронний ресурс] / Оксана Щур. — Режим доступу: <http://litakcent.com/2016/01/13/ljubovne-zhyttja-po-toj-bik-seksu/>.

HALYNA LEVCHENKO
Zhytomyr

**TANATIC CODE OF LOVE DISCOURSE
IN OKSANA LUTSYSHYNA'S NOVEL «THE LOVE LIFE»**

The article is focused on the tanatic components of a «love story» modeled in Oksana Lutsishina's novel «The Love Life», that reflect the process of deconstruction of a love novel genre («pink novel»). The research demonstrates how the female characters of the work become victims of the discursive powers (according to M. Foucault). Those powers not only determine stereotypical ideas and act as psychological programming, but also lead to psychosomatic disorders and social deviations.

Key words: «pink novel», feminism, deconstruction, discourse, tanatic code.

ГАЛИНА ЛЕВЧЕНКО
г. Житомир

**ТАНАТИЧЕСКИЙ КОД ЛЮБОВНОГО ДИСКУРСА
В РОМАНЕ ОКСАНЫ ЛУЦИШИНОЙ «ЛЮБОВНАЯ ЖИЗНЬ»**

В статье рассматриваются танатические компоненты «любовной истории», смоделированной в романе О. Луцишиной «Любовная жизнь», которые отражают процесс авторской деконструкции жанра любовного («розового») романа. Продемонстрировано, как женские персонажи произведения становятся жертвами власти дискурсов (по М. Фуко), которые не только определяют стереотипные представления и исполняют роль психологического программирования, но и ведут до психосоматических расстройств и социальных девиаций.

Ключевые слова: «розовый роман», феминизм, деконструкция, дискурс, танатический код.

Стаття надійшла до редколегії 18.10.2017

УДК 82.9

МИКОЛА ЛІПСІВІЦЬКИЙ
м. Житомир
m.lipisivitsky@gmail.com

**ОСОБЛИВОСТИ ДІЇ ТА КОНФЛІКТУ
У МАЛИХ ДРАМАТИЧНИХ ФОРМАХ**

У статті розглядаються модифікації понять «дія» та «конфлікт» на прикладі німецькомовних малих драматичних форм ХХ ст. Для поезики малих драматичних творів характерним є заміна традиційної дії на подієву лінію. Замість конфлікту між дійовими особами для малої драми притаманна суперечність, яка виходить з самої драматичної ситуації.

Ключові слова: драма, жанр, дія, конфлікт, подієва лінія.

Поняття дії та конфлікту мають вирішальне значення у літературознавчих і театрознавчих дослідженнях поезики драми. У новому німецькому Мецлерівському «Лексиконі теорії театру» (2005 р.) за редакцією відомої театрознавці і дослідниці драми Е. Фішер-Ліхте зазначено, що під поняттям «дія» розуміється, по суті, діяльність одного чи кількох людських суб'єктів, через яку виникають матеріальні чи нематеріальні зміни. В антропології відрізняють вольову й осмислену дію від пов'язаної з інстинктом поведінки тварин. Майже у всіх теоріях драматичної дії розглядаються аспекти цілеспрямованості та

казуальності для пояснення поняття «дії». Дія при цьому описується як реалізація цілі, тобто як інтенційно, навмисно спроектована ситуація [4]. У своїй праці «Драма у взаємозв'язку дії, мови і театральної сцени» (1973 р.) А. Гюблер визначає «дію» як «навмисно обране, каузально визначене переведення однієї ситуації в іншу» [5, 20]. Видатний німецький дослідник драми М. Пфістер згодом підсумовує, що дія завжди виявляє структуру тріади, яка складається з сегментів: вихідна ситуація, спроба зміни і змінена ситуація [9, 269]. Традиційний підхід до потрактування дії та конфлікту як невід'ємних складових поезики