

УДК 821.161.2.09(092)

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.1\(27\).297877](https://doi.org/10.18524/2307-8332.2023.1(27).297877)

Олена КОСТЕНКО

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя,

PhD (доктор філософії з філології)

провідний бібліограф Гоголезнавчого центру

м. Ніжин

leyla_35@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-3048-1995>

ЕРОТИЧНА СИГНІФІКАЦІЯ Й ГРОТЕСКОВИЙ ОБРАЗ ТІЛА В МАЛІЙ ПРОЗІ В. ВИННИЧЕНКА

У статті окреслено модуси оприявлення тілесного як домінанти в художньому світі В. Винниченка. Обґрунтовується модерністський підхід до проблеми тіла у малій прозі письменника, де воно виявляє себе в новій якості (тілесного Я) і не лише визначає художній простір, а є детермінантною внутрішньо-особистісних процесів та структур. Тілесне постає «матеріальною субстанцією», іпостасю людського Я, людської суб'єктивності, індивідуальності. Зняття табу на вияв тілесного як вираження вітальних інтенцій людини знайшло втілення в культивуванні гедоністичних, еротичних мотивів, поглибило інтерес до будь-яких проявів фізіологічного, соматичного у безпосередньому зв'язку з психічними, внутрішніми процесами, підсвідомим, що знайшло втілення у творчості В. К. Винниченка. Відтак акцентовано на специфічних формах й засобах художнього зображення тілесного у творах митця. Подано розгорнуту характеристику бестіарних образів, розкрито сутність та роль феномену афективного тіла в малій прозі письменника. У полі уваги дослідника – портретна характеристика героїв, де особне місце посідає абстрактний портрет та портрет, «розсипаний по тексті». На особливу увагу заслуговує гротесковий образ тіла, виразно окреслений у художній картині світу Володимира Винниченка.

Ключові слова: тілесне, афективне тіло, портрет, бестіарні образи, гіпербола, гротеск.

Малу прозу В. Винниченка важко уявити поза феноменом владного тіла, яке, на наш погляд, є епіцентром художнього світу письменника. Означений аспект залишається поза увагою літературознавців, тому є предметом дослідження. Винниченкові герої – першочергово тілесні створіння, буття яких не мислимо поза фізичним світом, утім вони не стільки вміщені в нього, скільки зрощені з ним, розчинені в ньому за посередництвом власної тілесності. «Інтенційна тілесність», «зовнішнє» й «внутрішнє» тіло, тілесне й духовне як невіддільні сутності, комплекси, тілесні вади й психосоматичні розлади, спотворений образ тіла, мова тіла, афективне тіло, чутливе тіло, гедонізм, еротична сигніфікація, естетизація тіла – низка концептів у межах єдиної тематики, окресленої у творчості митця. Означимо деякі з них.

Оскільки раціоналістичний базис культури ХІХ століття утверджував право на пріоритетність «божественного» розуму, віра в «трансцендентальний розум» розмежовувала матеріальне й духовне, надаючи перевагу духові; це зумовило нівелювання проблеми тіла. Зміна акцентів відбулася в епоху позитивізму, що спирався на емпіричний досвід як джерело наукового знання: посилювався інтерес до матеріальної сутності психічного, предметом наукових зацікавлень стало вивчення органічних і спадкових чинників психічних відхилень. Зростала увага до фізіологічного боку людської істоти, однак пріоритет розуму підривав віру в авторитетність тілесного: «Его, ототожене з розумом, проголошує свою перевагу над мовчазним тілом» [7, с. 358]. Об'єктом художнього зображення, передусім у літературі натуралізму, стало соматичне, або організмичне тіло, ще не «освячене» свідомістю, будь-які його прояви розцінювалися як вияв чогось низького, тваринного, плотського й гріховного в людині, такого, що потребує «приборкання» розумним «Я».

Саме в літературі модернізму, зануреній у філософію Ф. Ніцше, психоаналіз З. Фрейда та ін., було означено глибинний зв'язок тілесного з внутрішнім буттям людини: «мовиться про “тіло, що заговорило”, мову тіла, про вдавання до тілесності задля передачі душевного стану. ... Внутрішній світ героя виражається мовою тіла – і це має щонайменше дві причини. По-перше, тіло – джерело, кінцева причина всіх бажань, душевних поривів, хвилювань та настроїв. І, відповідно, по-друге, тіло – і єдиний інструмент вираження, посередник у спілкуванні одне з одним» [11, с. 237–238].

Ба більше, уперше тілесне трактувалося як базис для формування духовної особистості, людини розумної. У Ніцше тіло набуло значення субстанціональної величини, не просто тотожної свідомості, а навіть вагомійшою за неї: «я тіло, лише тіло, і нічого більше... Тіло – це великий розум, множинність із однією свідомістю ... Знаряддям твого тіла є також твій маленький розум, брате мій» [9, с. 27–28]. Наша свідомість не існує поза тілом, вона означена ним.

Така філософія знайшла своєрідне відображення у творчості Винниченка.

Тіло «промовляє» не лише через свідомість, воно інформативніше за слова, за посередництвом мови тіла впізнаємо затаєне. Вона виказує те, що прагне приховати герой за маскою пристойного поведження. Гликерія не тямить себе від злості та сорому: «Їй хочеться ... з лютим вереском упасти на землю й люто битись об неї головою ... дико, по-мужицьки, схопити за край скатерки, шпурнути на них цими пляшками, тарілками і хльоскати їх нею й кричати ... Але вона тільки раптом сідає рівніше, міцно впирається руками в сукню, та так, що аж пучкам боляче, і починає важко дихати. Вона знає, що вона зараз страшенно негарна, що кров, приливши до голови, робить її лице не червоним, як у других, а якимсь буряковим, губи стають тонкими та білими, і гостре лице, з вузькими пронизуватими очима, стає ще більш схожим на паціюче» [3, с. 225–226] («Контрасти»). Та в моменти найвищої емоційної напруги розум втрачає контроль над тілом – і воно опановує ситуацією.

Центром художнього світу стає *афективне тіло* – тіло, яке кричить, і в тій експресії чується крик звільненого бажання. Поводження героїв, керованих афектом, типове, передбачене, повсякчас нагадує поведінку розлюченого хижака. У полі зору письменника виявляється сильне чоловіче тіло, а також тіло старече, слабке й немічне, тіло жінки і навіть тіло дитини. *Бестіарні образи* домінують у малій прозі митця. Характерним у їхньому зображенні є акцент на поставі, на зігнутому, готовому до нападу тілі: «раптом зігнувшись ... заревів несамовито Карпо і всім тілом кинувся на Гудзика» [3, с. 85], Трохим «раптом зігнувся, як звір, що кидається на здобич, чудно якимось захрипів, стрибнув уперед і, схопившись руками за шию, впився їй зубами в глотку» [3, с. 314], молдаванин «вигнувся, як наїжена кішка, і раптом стрибнув на Кирпу» [4, т. 8, с. 257]. Особливу увагу автор зосереджує на фізіологічних проявах психічних станів (щоб передати силу емоційної напруги, він часто звертається до *гіперболічних засобів*): *лице* червоне («аж синє» [3, с. 312], «наче добре вишарований об цеглу п'ятак» [3, с. 267], «от-от кров зараз бризне» [3, с. 141], «червоний, аж сизий» [3, с. 139], «буряковий» [3, с. 226]); *спітніле* (зі «струмочками поту» [3, с. 455]); *зуби* «злісно дрижачі» [4, т. 2, с. 169], з піною («білою» [3, с. 455], «бризкаючою» [3, с. 416] і навіть «змішаною з кров'ю» [3, с. 315]); *зуби* «вишкірені» [3, с. 505], руйнуючі, як і *руки* («з ревом якимсь гриз їй шию, хитаючи головою» [3, с. 314], «впився йому в шию руками і, хитаючи головою, захрипів» [3, с. 473], «шматуючи зубами й руками подушку» [4, т. 2, с. 175]); *ніс* «голосно сопе» [3, с. 170] або «зморщений» [3, с. 505]; *шия* жилага («на шиї так понапинались жили, ніби йому хтось під шкурою протяг тонкий дріт» [3, с. 312]), витягнута, як у «гуски» [3, с. 507]; *очі* «широкі, напружені, дикі» [3, с. 455], «блискучі» [3, с. 416], червоні («налились кров'ю» [3, с. 425]) і т.д. Із метою посилення експресивності Винниченко вживає ряд характерних епітетів та порівнянь: «хижий», «дикий», «скажений», «злий», «як дикий звір», «як вовчиця», «як вовчєня», «вовк» і т.п.

Та тіло в малій прозі В. Винниченка не мислиться поза внутрішнім наповненням, це вже не «тіло-об'єкт», тобто плоть, позбавлена «внутрішньої енергії життя» [10, с. 21], крізь нього просвічує душа героя. Тут бачення тіла близьке до поняття тілесності, яка трактується як атрибут «людської індивідуальності», «матеріальна субстанція (іпостась) людського «Я», людської «суб'єктивності» [8, с. 13]. Тому особливої ваги набуває внутрішня, «очевидна краса», часом здатна облагородити найпотворніше тіло. Так під час душевної бесіди з «огидливою» повією, зовнішність якої завжди викликала «містичний жах», герой відкриває в ній «приховану» красу: «Їй-богу, у неї були гарні очі. Не очі, а погляд. Очі були погані, риб'ячі, тут уже нічого не зробиш. Але погляд їх був гарний. Ах, якби так уміла Наталя дивитись своїми очима» [4, т. 4, с. 165]. Бридке тіло повії нагадувало зліплєну нею скульптуру «огидливої жінки», проте не викликало відрази. «В лиці її став той самий вираз ... навіть губи склались так само боляче й привабливо. Якась краса засвітилась в цих гидких, пом'ятих

рисах. Так, так! Це була краса, це було щось неймовірне, абсурдне, але тут була очевидна краса» [4, т. 4 с. 167] («Чудний епізод»).

Справжню сутність краси не можливо охопити розумом, передати вербально, лише чуттєве осягнення здатне пізнати істину. Тому у творах Винниченка часто вагомішим за зовнішній образ виявляється те враження, яке він справляє на оточуючих, характерним стає так званий «абстрактний» тип портрета [12, с. 87]: «... серце моє перестало плакати, а в грудях стало затишно та тепло, як ранньою весною в лузі; а потім там зацвіли квітки. Сталось це через Єлену. Чи була вона гарна? Ні, вона була прекрасна. Коли я скажу вам, що в неї були очі, як зорі, як найпотаємніші мрії, що вона була струнка, як тополя, ви все одно не уявите собі її краси. Вона була прекрасна!» [4, т. 2, с. 181] («Ланцюг»).

За зовнішньою вродою криється дійсна, внутрішня, краса героя. *Тіло* одухотворене, *еманує внутрішню життєву силу*, і саме *погляд* відкриває іншому приховану сутність душі. Так, скажімо, Мотрина краса «не б'є у вічі» і «на перший погляд ледве примітна», проте Ілька вабить «якесь тихе, м'яке, ласкаве світло», що ллється з її очей, «глибокий, чаруючий погляд», від якого «у грудях у його щось то захолоне, то зомліє» [3, с. 23] («Краса і сила»).

В оповіданні «Зіна» кожна риса обличчя дівчини випромінює потужну внутрішню енергетику, оживляється нею й немовби вібрає: героя-спостерігача хвилює майже невловиме для сторонніх «легке тріпотіння губ», «родима плямочка біля носа», що часом ставала «дуже виразною», волосся, яке «буйно-золотистими хвилями бігло під заломлений капелюх», та найбільше його вражають очі, що «блискають при поворотах усякими кольорами». Хлопець фіксує в її очах амплітуду душевних змін, притому важливі не міміка й не стільки вираз очей, а якесь містичне сяйво, яке вони випромінюють: коли дівчина радісна, очі «зелені, сірі, карі», грають «усіма кольорами разом», коли замислена й напружена, дивиться «стемнілими очима», занепокоєна – «очі блискучі, чудні», в них чується якийсь «гострий та різкий» «біль», піднесена – вони «одсвічують чимсь натхненним, але спокійним і рішучим» [3, с. 478–484]. Зачарований Зіною, герой пильно стежить за нею. Її погляд зачаровує, вабить, полонить.

У своїх творах Винниченко натхненно оспівує красу, та в зображенні тілесної вроди послідовно лаконічний, часто обмежується кількома промовистими штрихами, повсякчас підкреслює їх, удаючись до повторів та характеризуючих гіпербол. Так, неодмінним атрибутом жіночої вроди є розкішні вії: якщо в Ірини вони «довгі й пухкі, як тирса» [4, т. 3, с. 96] («Купля»), то, скажімо, в Ольги пушисті й настільки білі, що здаються «припорошеними мукою» [4, т. 6, с. 49] («Босьяк»). Зазвичай автор не подає цілісний, розгорнутий опис зовнішності (характерний портрет, «розсипаний по тексту»), натомість концентрує увагу на окремих тілесних деталях, надміру увиразнюючи їх.

Загалом підкреслене «випинання» якоїсь частини тіла, за Ж. Бодріярмом, є свідченням «процесу еротичної сигніфікації» [2, с. 194]. У творах Винниченка особливий, еротичний, акцент зроблено на *губах*, зазвичай вони надзвичайно

виразні і привабливі: у Мотрі вони «свіжі, наче дитячі», «якось мило загинались на кінцях» [3, с. 23] («Краса і сила»), «вогкі» [3, с. 340] й «повні» [3, с. 262] Софійчині «так високо підіймались, що видко було не тільки рівні білі зуби, але й червоні ясна. Але це було навіть мило у неї» [3, с. 251] («Голота»), в Зіні вабило їхнє «легке тріпотіння» [3, с. 479] («Зіна»), Мусина «нижня губа, як у вередливих і гарненьких дітей, була трохи випнута наперед» [3, с. 491], губи Ольги Іванівни були настільки «непростимо пухкі», що здавалось, ніби вона «оце зараз цілувалась до-несхочу» [4, т. 7, с. 83] («Радість»), чарує лице Олі «з дитячими, пухкими губами, які посередині були широко розгорнуті, а в куточках кінчались тоненькими ниточками» [4, т. 6, с. 49] («Босяк»). Саме губи «як одиницю соматичного коду» слов'янської культури пов'язують «із символікою бажання» [6, с. 187]. Актуалізований на початку ХХ століття дискурс тілесності загострив увагу до проблеми сексуальності та еротизму, інспірував потребу жіночої емансипації та вільного кохання. Цей період пов'язують із настанням «епохи народження незалежної жінки – жінки, яка одночасно чуттєва, прекрасна, одухотворена та активна» [5, с. 26]. Такою постає жінка у творах «Краса і сила», «Роботи!», «Голота», «Момент», «Глум», «Зіна», «Купля», «Таємна пригода», «Олаф Стефензон», «Радість» та ін. Вона щира, відкрита й водночас загадкова, самостійна й вольова, їй властива дитяча безпосередність та природна краса.

Ціла галерея індивідуалізованих портретів представлена в повісті «Голота». Привертає увагу лице Трохима «кольору мідяного п'ятака, з густим ряботинням», «тонкими синіми губами» й «гострими, як дві голки, очима» [3, с. 248], «довгообразе, прищувате обличчя» Кіндрата «з довгим гострим носом і маленькими сіренькими очима» [3, с. 252]; «густі, кучеряві брови» прикажчика Халабуди, з яких, «як з-під стріх» виглядають «вузькі, довгі очі», а його «одстовбурчені вуха», здається, «хтось розтяг та так і зоставив» [3, с. 260], лице Саньки «з дуже загостреним підборіддям, з загостреним носом, з загостреними губами і гострими карими очима» [3, с. 263]; дивне враження справляє химерне поєднання «ще молодих, карих очей» діда Юхима зі звислими «двома зморщеними міхурчиками» [3, с. 249] та «худого тільця» Маринки зі старечими «босими, брудними, синіми й порепаними ногами», проте «дитячими ще руками» [3, с. 249].

Важливим у презентації такого портрета є звернення до гіперболічних порівнянь, що дозволило автору створити низку яскравих самобутніх образів: пам'ятним є портрет земського начальника Самоцвіта «з підстриженими, мов стріха, чорними вусами й розтопирченими вухами, що дуже нагадують ліхтарі біля брички» [3, с. 128] («Суд»), обличчя Глафіри Семенівни, «засіяне маленькими чорними вуграми, наче засиджене мухами» [4, т. 4, с. 12] («Дрібниця»), вигляд пана професора «з жовтим зморщеним лицем, наче зробленим із пом'ятого пожовклого паперу» та божевільного Гуні, «худе, смугляво-сіре тіло» якого «було одного кольору з лицем і, здавалось, в жилах його текла

не кров, а юшка того сірого кандьору, який їм давали щовечора їсти» [4, т. 2, с. 167–168] («Честь»), образ двох дозорців, один із яких «маленький, рудий і весь надзвичайно плескуватий, наче засушений в якійсь величезній книзі», інший – «сухий, вугластий, з жорсткими, ніби з дроту зробленими, вусами, вимальованими в жовту фарбу» [4, т. 3, с. 152–153] («Щось більше за нас»), подоба старого Ляроша з «чудними, гострими, болючими й ... хворими очима» та «настовбурченими бровами, які немов два пси стережуть їх від ворогів» [4, т. 4, с. 175] («Тайна»), вид сліпого Сидора із «занадто маленькими, пукатими, немов видавленими з черепа», очима, «тьмяними, покритими чимсь біленьким і моторошним» [4, т. 3, с. 199] («Сліпий») та ін.

Автор вдається до гротескового образу тіла. Показовим є портрет «босяка» Хоми, його рот набуває особливої ваги у створенні ефектного образу: «Господи, та один його рот чого вартий! Коли він сміється, то з рота визирають такі зуби, що можна цілу руку дати одрубати, тільки щоб не цілувати: товстелезні, сині губи і чорно-жовті зуби з великими дірками; коли губи роззявляються, то здається, що вся глотка якась гнила, чорно-жовта. Фе!» [4, т. 6, с. 96] («Босяк»).

Загалом митець естетизує фізичну силу, але майже не дає описів міцної, кремезної чоловічої статури, акцентуючи увагу на тому, що поза внутрішнім змістом таке тіло нікчемне: Ілько («Краса і сила») та Кравчук («Боротьба»).

Загалом тема краси і сили, заявлена в однойменній повісті митця на початку творчого злету, стала засновком його подальшої творчості.

Красивим, звабленим є вигляд здорового, молодого тіла, що випромінює потужну життєву силу (його енергетичним «репортером» часто стає дзвінкий дитячий сміх). Таке тіло дихає, тремтить, воно рухливе, динамічне, квітуче (характерна портретна деталь – рум'янець). Погляньмо, для прикладу, якими зображено Софійку й Андрія в повісті «Голота»: ухилиючись від залищань Гриця, дівчина, «засапавшись, вирвалася, нарешті», «кров ударила їй в лице, ніздрі маленького носа ходили ходором, груди хвилювались під синьою з червоними гудзиками кохтиною; вся вона – невеличка, повна – пашіла здоров'ям і життям» [3, с. 253]; «А Андрієві наче веселіше за всіх було. Рум'янець виразно червонив йому щоки й наче цвів під золотистим пухом; молоде обличчя з ямкою на підборідді й трохи піднятою верхньою губою раз по раз дрижало від нервового голосного сміху; рухи були швидкі, напружені» [3, с. 264]. Автор постійно акцентує увагу на обличчі вродливої Килини з «виразними» «кружечками рум'янцю на щоках» [3, с. 268, 332] («Голота»). Пан Янек звертає увагу на «гарненьке» личко Хими, що «приваблювало здоровим і свіжим рум'янцем» [3, с. 80] («Біля машини»).

Натомість слабкі та кволі позбавлені енергії життя, зображені переважно змарнілими (важливий акцент на очах) та відразливими, у творенні їхніх образів автор вдається до низки натуралістичних засобів, жовтий та сірий стають домінуючими кольорами. Такими змальовано Панаса в повісті «Голота», старого в новелі «Студент», жандарма Мінасова в оповіданні «Маленька рисочка»,

засуджених до страти у творах «Глум» і «Промінь сонця», божевільних Гуню («Честь») та Хаїма («Хвостаті»). Наведемо кілька прикладів: «Рідке, якесь сіре волосся звисало йому на жовте худе обличчя з випнутими щелепами, з рідкою цапиною борідкою; очі між густих зморшок, з червоними жилками на баньках, дивились мутно, в'яло; з болісно зложеного рота виходило хрипке дихання» [3, с. 265], він був «сутулий, жовтий, згорблений» й дивився на світ «мутними очима» [3, с. 273] («Голота»); дід «розідрав сорочку і випнув жовті, кістляві старі груди з жовто-сивим волосом на їх. На губах йому стояла піна, в старих зморшках лежала сажа, полинялі очі блищали гострим, холодним світлом» [3, с. 468] (Студент»).

Висновки. Як бачимо, тілесний портрет у малій прозі митця поліфункціональний. Описуючи зовнішність героя, автор, як правило, акцентує увагу на окремих деталях, які, з одного боку, підкреслюють індивідуальні риси героя, з іншого – виражають унікальність суб'єктивного бачення спостерігача (див. «суб'єктивний гротеск» [1, с. 44]), де характерне використання гіперболічних засобів, звернення до *гротескових образів тіла*. Ця тема є цікавою і досить актуальною, утім залишається відкритою для подальших досліджень.

Література

1. Бахтин, М. М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Художественная литература.
2. Бодрийяр, Ж. (2000). *Символический обмен и смерть*. Добросвет.
3. Винниченко, В. (1989). *Краса і сила*. Дніпро.
4. Винниченко, В. (1923–1925). *Твори* (Кн. 2). Рух.
5. Геллер, Л. (2008). В поисках «Нового Мира Любви». Русская утопия и сексуальность. У Г. Иоффе Денис (Ред.), *Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма* (с. 23–52). Ладомир.
6. Гудков, Д. Б. (2007). *Телесный код русской культуры: материалы к словарю*. Гнозис.
7. Косяк, В. (2002). *Эпистемология человеческой телесности*. Университетская книга.
8. Косяк, В. А. (2006). *Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції* [Автореф. дис. док. філос. наук, Інститут філософії імені Г.С. Сковороди НАН України]. НБУВ. <http://www-dissert.com.ua/ljudyna-ta-yiyi-tilesnist-u-riznykh-formakh-kultury-dosvid-filosofskoyi-intehratsiyi.html>
9. Ницше, Ф. (2004). *Так говорил Заратустра; К генеологии морали; Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм*. Попурри.
10. Подорога, В. (1995). *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*. Ad Marginem.
11. Сурова, О. (2001). Человек в модернистской культуре. У Л.Г. Андреев (Ред.), *Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–12*. Фашенко, В. В. (1981). *У глубинах людського буття. Етюди про психологізм літератури*. Дніпро.

References

1. Bakhtyn, M. M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable y narodnaia kultura srednevekovia y Renesansa*. [*The work of François Rabelais and popular culture of the Middle Ages and Renaissance*]. Khudozhestvennaia lyteratura. [In Russian].
2. Bodryiia, Zh. (2000). *Simvolicheskiy obmen i smert'* [*Symbolic exchange and death*]. Dobrosvet. [In Russian].
3. Vynnychenko, V. (1989). *Krasa i syla* [*Beauty and strength*]. Dnipro [In Ukrainian].
4. Vynnychenko, V. (1923–1925). *Works (Book 2)* [Tvary (Kn. 2)]. Rukh [In Ukrainian].
5. Heller, L. (2008). In Search of a "New World of Love". Russian utopia and sexuality [V poiskakh «Novogo Mira Lyubvi». *Russkaya utopiya i seksual'nost'*. *Discourses of Corporeality and Eroticism in Literature and*

- Culture: The Modernist Era* [Diskursy telesnosti i erotizma v literature i kul'ture: Epokha modernizma] (p. 23–52). Ladomyr. [In Russian].
6. Hudkov, D. B. (2007). Telesnyy kod russkoy kul'tury: materialy k slovaryu. [*Body code of Russian culture: materials for the dictionary*]. Hnozys. [In Russian].
 7. Kosiak, V. (2002). Epistemologiya chelovecheskoy telesnosti. [*Epistemology of human corporeality*]. Unyversytetskaia knyha. [In Russian].
 8. Kosiak, V. A. (2006). *Man and his corporeality in different forms of culture: the experience of philosophical integration* [Liudyna ta yii tilesnist u riznykh formakh kultury: dosvid filosofskoi intehtatsii] [Avtoref. dys. dok. filos. nauk, Instytut filosofii imeni H. S. Skovorody NAN Ukrainy]. NBUV. <http://www-.dissert.com.ua/ljudyna-ta-yiyi-tilesnist-u-riznykh-formakh-kultury-dosvid-filosofskoyi-intehtatsiyi.html> [In Ukrainian].
 9. Nytshe, F. (2004). Tak govoryl Zarathustra; K geneologii morali; Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm. [*Thus Spoke Zarathustra; Towards a Geneology of Morality; The Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism*]. [In Russian].
 10. Podoroha, V. (1995). Fenomenologiya tela. Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu. [*Phenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology*]. Ad Marginem. [In Russian].
 11. Surova, O. (2001). Chelovek v modernistskoy kul'ture. [Man in modernist culture]. In: L. H. Andreev (Red.), *Foreign literature of the second millennium. 1000–2000* [Zarubezhnaya literatura vtorogo tysyacheletiya. 1000–2000 (s. 221–291)]. Vysshaya shkola. [In Russian].
 12. Fashchenko, V. V. (1981). *In the depths of human existence. Essays on the psychology of literature* [U hlybynah liudskoho buttia. Etiudy pro psykholohizm literatury]. Dnipro. [In Ukrainian].

Olena KOSTENKO

EROTIC SIGNIFICANCE AND GROTESQUE BODY IMAGE IN SHORT STORIES BY VOLODYMYR VYNNYCHENKO

The article outlines the modes of manifestation of the corporeal as a dominant in the artistic world of V. Vynnychenko. The author substantiates the modernist approach to the problem of the body in the writer's short fiction, where it manifests itself in a new quality (bodily self) and not only determines the artistic space, but is a determinant of intrapersonal processes and structures. The corporeal becomes a "material substance", a hypostasis of the human self, human subjectivity, and individuality. The lifting of the taboo on the manifestation of the corporeal as an expression of human vital intentions was embodied in the cultivation of hedonistic, erotic motives, deepened interest in any manifestations of the physiological, somatic in direct connection with mental, internal processes, the subconscious, which was embodied in the work of V. K. Vynnychenko. Therefore, the author emphasizes the specific forms and means of artistic depiction of the corporeal in the artist's works. A detailed characterization of bestiary images is given, the essence and role of the phenomenon of the affective body in the writer's short fiction is revealed. The researcher focuses on the portrait characterization of the characters, where a special place is occupied by an abstract portrait and a portrait "scattered throughout the text". Particular attention is paid to the grotesque image of the body, which is clearly outlined in Volodymyr Vynnychenko's artistic picture of the world.

Key words: corporeal, affective body, portrait, bestiary images, hyperbole, grotesque.