

**СЕМІОТИКА ТІЛА У ПРОЗІ ВІТОЛЬДА ГОМБРОВИЧА  
І МІЛАНА КУНДЕРИ**

*У статті розкрито семіотику тіла, роль тіла у знакових системах політики, екзистенційного пізнання, онтології.*

В оповіданні М.Кундери "Едвард і Бог" є любовна сцена гротескного святотатства, в якій молодий коханець примушує стару й огидну партійну активістку голою на колінах проказувати "отченаш": таким чином перед Едвардом "колінкувала директорка, з якої глузував її підлеглий, перед ним була революціонерка, з якої глузувала молитва; з цієї жінки, яка пробувала в молитві, глузувала її нагота". Етичним і естетичним ефектом цього дійства є поєднання абсолютно суперечливих під кутом зору культурної традиції і стереотипів двох актів – наготи й молитви. І нагота, й колінкування мають цілком відмінні значення у знакових системах і ритуалах сексуальної гри, релігії, політики чи суспільних стосунках. Тіло цікавить письменника не як самостійний предмет опису чи зовнішня ознака якогось персонажа – воно стає своєрідною знаковою системою, причому такою, яка функціонує тільки в рамках інших знакових систем, усталених традицією символічних значень. Ці значення перетікають одне в одне і таким чином взаємоінтерпретуються, а фантазія автора створює з них такі констеляції, які перекроюють сенс суспільно апробованих уявлень і норм, утілених у ідеологіях, стереотипах, забобонах, будь-яких розумових системах. Тілесність, розміщена в семіотичному полі релігії, масової культури, тоталітарної ідеології, сексуальності, стереотипів віку (молодості й старості), політики, літературних та епістемологічних кліше становить найбільш концептуальний матеріал Кундери для розігрування головних естетичних і екзистенційних карт його творчості – проблеми самототожності суб'єкта, особистої свободи, взаємовідносин кохання й сексу, принципів світового ладу [Див.:1; 226].

До своїх літературних попередників, поруч із Кафкою, Брехом, Музілем, Кундера зараховує й В.Гомбровича. Проблематика тіла у творчості як першого, так і другого у всій її антропологічній значущості не може бути вичерпана однією статтею, тому зупинимося тільки на найбільш магістральних питаннях, які продемонструють нам принципи збіги й відмінності в функціонуванні тілесності у прозі обох митців.

Подібно як у Кундери тіло грає у знакових системах політики (опозиція обличчя і маски), екзистенційного пізнання (душа й тіло), онтоло-

гії (тіло уявне й оголене), у Гомбровича саме тіло є реквізитом головного його концепту – поняття Форми (наприклад, у романі "Фердидурке" основними символами Форми є такі невід'ємні атрибути тілесності, як *geba* і *rua*). Наратор "Фердидурке", оглядаючи себе у дзеркалі, вигукує: "Ні, це зовсім не я! Це щось випадкове, щось чуже, накинута, якийсь компроміс між зовнішнім і внутрішнім, це зовсім не моє тіло!" [2; 16]. Поняття Форми у Гомбровича завжди трактувалось як феномен культури, міжособистісних стосунків, але його значення проникає також і до сфери природи, адже знаходить вираження в такому природному явищі, як тіло. Безперечно, *натуральне* тіло Гомбрович розумів дуже близько до психоаналітичних концепцій Адорно й Маркузе, тобто як психічну, або ж "другу" природу, історію, яка затверділа на природу" [3; 14]. Оскільки герой, свідомий культурного походження свого тіла, дивиться на нього як на відчужений продукт історичного процесу, в якому психіка та її усталені культурні форми переросли в "оприроднений", натуральний стан, визначальною стратегією його поведінки стає бунт проти Форми. Інструменти викривання, розхитування стабільності форм у Кундери й Гомбровича є часто дуже подібними й водночас різними, є психо-естетичні причини й наслідки такої деконструкції. Скажімо, образів *gebu* найбільш відповідало б у Кундери символічне соціальне маскування. Шанталь із повісті "Ідентичність" визнає перед своїм коханцем: "Так, я можу мати два обличчя, але я не можу мати їх одночасно. При тобі ношу іронічне обличчя. Коли я в офісі – ношу серйозне обличчя" [4; 161]. Як стверджує відавторський наратор роману "Безсмертя", винятковість і неповторність кожної людини зникає перед небезпекою великих цифр, і форми, які приймає людина у стосунках з іншими, знищують особистість: оскільки на світі "жестів набагато менше, ніж осіб (...), жест є більш індивідуальним, ніж людина" [5; 17]. Однак процес пошуку своєї ідентичності в чомусь і відрізняє героїв Кундери і Гомбровича. Якщо Гомбрович зосереджується на деконструкції Форми у складних інтеракціях, які являють собою гру за домінування, то у Кундери ієрархія і міжлюдські стосунки розвиваються і спрямовуються на особистість.

Процес наростання маски показано в романі Кундери "Жарт", де молоді комуністи на свої "не сформовані ще обличчя" натягають "маску, яка їм найбільш імпонувала, маску твердого, аскетичного революціонера" [6; 67]. Вдягання маски і накидання її іншому виявляються основними принципами міжлюдських стосунків, які полягають у розподіленні ролей і підпорядкуванні собі цього іншого. Пімко з роману "Фердидурке", який зрісся із маскою бельфера, накидає головному героєві форму незрілості, у свою чергу Юзьо мстить йому тим, що

змушує принижуватись перед сучасною пансіонаркою Зутою. Пімко постає тут уже як старе тіло, яке поклоняється перед молодим тілом, анулюючи і змінюючи в такий спосіб ієрархію вчителя й учениці до своєї протилежності й показуючи справжність героя, яка полягає в його тілесності. Така кардинальна зміна владних ролей шляхом еротичного запанування над іншим присутня і в описаній уже сцені молитви голої директорки з оповідання Кундери "Едвард і Бог".

Герой М. Кундери, який у найвідоміших його романах постає як звабник, сам був у молодості зваблений комуністичною ідеологією. Персонаж роману "Жарт", Яроміл, пригнічений браком материнської опіки й першими чоловічими поразками, шукає себе в комуністичному радикалізмі й ідеалізмі, за допомогою яких прагне звільнитися від несміливості й у гроні ідейних однолітків, у ритмі Великого Маршу подолати відчуження. Однак революція дає йому тільки фальшиву мужність і з новою силою спихає героя у незрілість. Своїм романом автор доносить до нас тезу про те, що ідеальним утіленням фанатизму нерідко стає психічно поранена молода особистість, незрілість якої є більш податливим ґрунтом для ідеологічних маніпуляцій, ніж будь-який терор і репресії. Ця ворожість щодо міфологізації молодості вступає у пряму дискусію з Гомбровичем, який ідеалізував молодість і незрілість як стан невинності й чистоти від Форми. Кундера вважав, що в ідеалізованому образі молодості порожнечу сплутали зі свободою, а невігластво з оригінальністю. Врешті-решт, його герой опиняється у ситуації, коли комуністична ідеологія себе скомпрометувала, а релігія спирається на шляхетні омани і змушує до лицемірства. Єдиним етичним імперативом залишається абсолютна свобода, єдиним справжнім прагненням – тілесне бажання. Герой уже не вірить у жодну ідеологію, не дає себе заангажувати; оскільки тіло стає єдиною об'єктивною правдою життя, саме через нього він шукає шляхів помсти світові нездійснених ідеалів. Жінка стає головним об'єктом холодної помсти, а герой – вічним звабником.

Поклик тіла підтверджує свою самототожність навіть під владним впливом культури. Незалежно від епохи і панівної епістемі, змінних еротичних ідеалів, коханців вабить одне до одного незмінна сила статевого тяжіння, яка, ламаючи всі тимчасові моральні норми й культурні заборони, виявляє свою справжню у порівнянні з ними сутність. Улюбленими героями Кундери стають так звані епічні звабники (на відміну від ліричних), що, як у романі "Нестерпна легкість буття", відходять "у своєму прагненні пізнання все далі від традиційної жіночої краси, якою вже наситились, і неминучо стають колекціонерами особливостей". За умов нечинності моральних норм, які, разом із міжлюдськими стосун-

ками, є тільки грою позірних цінностей культури, герой Кундери зависає в аксіологічній порожнечі, спрямовуючи основну енергію на пізнання жінки, а через неї – людини загалом. Пізнання за допомогою сексу позбавлене будь-якого ліризму, воно якнайбільш аналітичне, і швидше вже ця холодна аналітика, а не саме тіло є предметом жадання – пізнати найглибшу тасмницю, вирвати есенцію з екзистенції. Через це Томаш із "Нестерпної легкості буття" поєднує в собі "пристрасного бабія" із "пристрасним хірургом", шукаючи тієї неподібної жінки, яка відрізняється від інших жінок. Прагненням героя є тільки побачити жінку в момент "спазму, в якому вона стає справжньою, саме такою, якою є, автентичною, в якому нічого не вдає" [6; 153].

Виключаючи міжлюдські стосунки, пізнання Гомбровича спрямоване передусім не на іншого, яким у Кундери є жінка, а на себе, тобто героя, який підлягає нарцистичній ідентифікації з чоловічим наратором. Його ідеальною формою є особистість у генетичну мить постання власного Я, яка відповідає "стадії дзеркала" (праця Жака Лакана "Стадія дзеркала" вийшла у світ у 1936 році, за рік до появи "Фердидурке") й пов'язана з евфорійним переживанням з приводу ототожнення себе із власним дзеркальним відбиттям, тобто Формою. Проте, крім евфорії, ця фаза несе в собі певну небезпеку. Річ у тім, що форма може занадто обмежувати свободу людини. З цього приводу Лакан говорить про "панцер відчуженої ідентичності", Гомбрович у своєму "Щоденнику" – про "прокрустове ложе форми" [7; 147]. Йдеться також і про "страх перед розчленуванням", який французький психоаналітик розтлумачує як "агресивну дезінтеграцію індивідуума, що в аналізі виражається у вигляді відсепарованих від тіла членів". Особиста психічна ситуація Гомбровича була ускладнена гомосексуальними схильностями, причину яких деякі дослідники вбачають у специфічній ролі матері в формуванні особистості письменника. З.Фройд у статті "Спогади з дитинства Леонардо да Вінчі" показує механізм формування гомосексуальних схильностей, які виростають з автоеротизму на основі притлумлення любові до матері. Порушення нарцистичної самототожності персонажа, тобто цілісного, владного й гарного чоловічого тіла є результатом зламання заборони кохання до протилежної (тобто жіночої) статі; а наслідком цього розхитування нарцистичного образу є картина розкладу і розчленування.

Прикладами евфорійних тіл у романах Гомбровича є виключно молоді чоловіки – такі як парубок із "Фердидурке" чи Кароль із "Порнографії", описи яких наповнені діонісійською символікою. Однак основне естетичне навантаження несуть на собі образи дисфорійного тіла, яке свідчить про розпад ідентичності і завжди стосується заборо-

неного бажання жінки. Тому жінки як об'єкт бажання чоловічого персонажа (а саме таким чином у творах Гомбровича вони й постають) не становлять цілісності – це завжди якісь частини тіла. В тих партіях "Фердидурке", де описується кохання Юзьо до Зути, її тіло ніколи не постає цілком – з'являються тільки "лідки", "голівка", "ніжка", "ротик", "великі очі"; подібно потяг наратора до Лени (роман "Космос") обмежується такими частинами тіла, як ноги, рот, долоня, яка лежить на столі, шия, – еротизмом може бути позначене що завгодно, не тільки частини тіла, а й оточуючі предмети, які підпорядковуються асоціативній фантазії героя (як виделка, клямка в романі "Порнографія"). Через це тіла, а радше їхні частини, як об'єкти бажання майже завжди вибудовуються в уяві персонажа у таємному пов'язанні зовсім з іншими тілами і предметами. Зута споріднена в уяві Юзьо з Копирдою, її еротичним партнером, з яким, як зазначає наратор, він міг би "повернути втрачену спроможність"; також, трохи більш завуальовано, – з тілом служниці. Рот Лени постійно асоціюється зі спотвореним ротом Катасі, а бажання героя наділяють еротичними значеннями все оточення.

На відміну від жінки у Кундери, яка цікавить його героїв як об'єкт пізнання, в тому числі універсальних істин про людину, а через те являє собою цілісний суб'єкт "іншого", у Гомбровича жінки начисто позбавлені суб'єктивності. Вони не можуть бути носіями ні евфорійного, ні дисфорійного тіла, а якщо і стають такими на мить, то тільки як абстрактний символ (Альбертинка у п'єсі "Оперетка") чи андрогинічне тіло (Зута), з яким герой відразу вступає в боротьбу через гомосексуальну заборону кохання до жінки. Андрогинічне тіло Зути приваблює героя тим, що майстерно ухиляється від будь-яких посягань влади дискурсу – віку, міщанства й передусім гендеру. Вона залишається жрицею власної краси, самодостатнім тілом, до неї не чіпляються жодні культурні значення. Тому Юзьо, щоб звільнитися, прагне зруйнувати чари "сучасної пансіонарки", увіпхнувши її в дискурс материнства: няньки, плачі, іграшки, пелюшки – навіть як потенційні атрибути героїні – асоціюють її спортивне андрогинічне тіло з теплом роздобрілої мамки і тим псують чарівність її образу. Таким чином, звільнення наступає для героя тільки із запануванням над іншим, яке полягає в наділенні його гендерною роллю, адже влада Зути будувалася виключно на її позалюдськості, на плеканні додискурсивної тілесності.

Герой Кундери зваблює жінок для того, щоб у процесі еротичного зближення пізнати їхню таємницю. Герой Гомбровича ідеалізує й закохується в об'єкт, який не може опанувати, якому не може накинути

свою владу. Неможливість виплеснути еротичне жадання виливається в імагінативних конфігураціях, які часто набувають ознак садизму. Вітольд, герой "Космосу", прагне наплювати в рота Лені, вбити її, бажаючи заволодіти її тілом, навіть мертвим. У здійсненні такої стратегії персонажам Гомбровича допомагають фетиші, в яких герої шукають "слабкості", розшифрування таємниці жаданого об'єкта, щоб запанувати над ним. Таким суто еротичним обмацуванням кімнати-тіла Зути займається Юзьо, коли в пошуках слідів тієї таємниці порпається в її особистих речах, або Вітольд у кімнаті Катасі. На допомогу героям приходять символічні предмети: безнога і безкрила муха, яку Юзьо запускає у спортивний черевичок пансіонарки, та слизька жаба, ув'язнена в коробці – як атрибути предискурсивної матеріальності тіла.

Симптоматично, що подолавши в такий спосіб жіночі таємниці, герої завжди повертається до гомо- або автоеротизму. Автоеротизм набуває у Гомбровича витончених вербально-поняттєвих форм, у яких гротескно обігруються різноманітні культурні знаки і знакові системи, аж до створення своєї онаністичної новомови, як у романі "Космос", де Вітольда і Леона об'єднує таємний ритуал "бембергування", а слово "берг", яке тлумачиться як "сам до себе по своє" стає магічним заклинанням. Обряд бембергування, який Леон здійснює щороку на горі, на місці свого таємного еротичного гріха тридцятилітньої давності, у який було посвячено й Вітольда, відбувається за всіма законами сакрального релігійного ритуалу й окреслюється наратором як "космічне свинство".

Для героїв Кундери і Гомбровича тіло завжди залишається тілом фантазматичним, бажання чоловіка спрямоване не на м'ясо, що має біологічні жіночі форми, а на його значення. У романі "Жарт" Кундера розрізняє "уявне тіло" і "тіло оголене". Реквізитами першого, як не дивно, є одяг, бо не воно саме, а культурні значення наділяють його еротичною красою й привабливістю, в той час як друге, "оголене", зі своєї привабливості й безжально розкриває атрибути віку – повноту, обвислість, перезрілість. Одяг залишається єдиною ознакою статі, а саме голе тіло – парадоксально – ніби нульовим станом, буттям "людини без статевих ознак. Так, мовби стать залишалась у вбранні, а нагота була станом сексуальної нейтральності" [Цит. за: 1; 228]. У "Повільності", описуючи Юлію, наратор дивується її "наготі, роздягненій із будь-якого значення, самій в собі, чистій, яка зачаровує чоловіка" [8; 104]. Ця нагота є символом бунту, самодостатності, свободи – і саме в цьому, чи не єдиний раз, споріднюється з голою танцівницею Альбертинкою з Гомбровичевої "Оперетки". Однак такі рідкісні епіфанії є швидше винятком для героїв Кундери. Біологічне тіло і секс у нього є банальними й неліричними, тому оповідача "Безсмертя" більше збуджують "наукові

зустрічі голих жінок", натхненних читанням Лакана, ніж "оргії, під час яких кожен намагається проробляти відповідні рухи, усе відбувається однаково й має тільки один, жалюгідно єдиний сенс!" [5; 214]. Тіло, позбавлене дискурсивних значень, є нездійсненим ідеалом, недоступним для нормальної людини, образом з ніцшеанського "Заратустри", який прагнув летіти "у найдалше майбутнє, у південніші півдні, про які не снів іще жоден художник; туди, де боги соромляться всякого одягу" [9; 144].

Власне, для героїв Кундери у коханні немає нічого, крім сексу і аналітичної свідомості, яка часто умовно називається у нього "душею". Тому наратора "Жарту" займає те, як душа намагається подолати монотонність статевих зносин: або погорджуючи тілом і використуючи його як матеріал для своїх фантазій, або зневажаючи його тим, що ігнорує його х. ання, скеровуючи свої думки на абсолютно абстраговані предмети. Коментуючи думку Фрейда про те, що новизна є необхідною передумовою насолоди, Р.Барт пише, що з одного боку стоїть масова вульгарність як продукт мовних імперативів, чужа насолоді, а з іншого – невтримний (маргінальний, ексцентричний) потяг до нового, який може призвести до руйнування дискурсу як такого [10; 495]. Герої Гомбровича і Кундери спрямовують усі зусилля на те, щоб подолати Форму, банальність тіла і сексу, їхні дії мають на меті пошук насолоди, таємниці якої приховується у постійній новизні. Такою новизною стала перша зрада Тереси ("Нестерпна легкість буття"): її збуджувало те, що тіло чинило усепереч бажанням душі і це "світло неправдоподібності стало причиною того, що вперше її тіло втратило банальність". Більше того, Кундера неодноразово демонструє, що єдиною умовою подолання банальності часто стає святотатство – як найміцніший засіб для збудження через руйнування непорушних до цього часу цінностей. Душа Тереси не могла відірвати погляду від родинки "над трикутним оволосінням, їй здавалося, що цей знак є печаттю, яку вона сама (душа) поставила на тілі, і що чужий член рухається у блюзнірській близькості від цієї святої печаті" [11; 172].

Описана на початку виступу богохульна сцена з оповідання "Едвард і Бог" повертає героєві чоловічу спроможність, а її перебіг (імперативний тон Едварда, який звертається до своєї начальниці, нетерпимі накази стати на коліна і промовляти голосно молитву) нагадує епізод із "Порнографії" Гомбровича, коли біля смертного одра Амелії Фридерик ставить усіх на коліна, у тому числі вимагає цього й від зв'язаного пораненого хлопця, якого садовлять нарешті у відповідній позиції інші учасники дійства, "стероризовані авторитетом" героя. Річ у тім, що хлопець, "цей пишний брудний божок", діонісійський образ, неодноразово

кваліфікувався в епізоді як "тіло", як ще одне тіло, яке лежало недалеко від тіла Амелії, а ці двоє, у свою чергу, були об'єднані перверзійною сценою еротичного забарвлення: Амелія вночі напала на хлопця і вкусила його, той у сутолоці вдарив її ножом. І ось вже у сцені біля смертного ложа наратор значущо запитує: "Це тіло? Що означало це тіло тут? Чому він лежав? І так... це було повторення Кароля, але на кілька тонацій нижче... і раптом у кімнаті молодість виросла не тільки кількісно (бо одне двоє, а інша річ троє), але і в самій якості своїй стала іншою, дикішою й нижчою. І відразу ж, ніби як наслідок, ожило тіло Кароля, підсилене, спотужніле, а Геня, хоч на колінах і побожна, звалилась всією білістю своєю у сферу грішних і таємних порозумінь з обома ними" [12; 72-73].

"Порнографія" вражає витонченістю еротичної гри, яку ведуть двоє зрілих чоловіків, маніпулюючи не так поведінкою підлітків, як тими значеннями, що можуть бути їй приписані. Оце наділення своїм значенням і відповідне позбавлення якогось не свого значення інших є головною еротичною стратегією героїв Гомбровича, яка зводиться до опанування об'єкта еротичного бажання. Але важливим є й елемент естетичної новизни, естетизації цього об'єкта, новостворення його за власним режисерським проектом, який дозволяє побороти неспроможність. У "Порнографії" до еротичного дійства залучені буквально всі герої і предмети. Фридерика показано в романі у стані кризи нарцистичного тіла, викликаного старінням. Апогеєм метафоричного опису є образ хробацтва, яке "жирувало на ньому, як на трупі" і яким він заражає й наратора твору. Разом з тим розчавлення хробака підлітками, Каролем і Генею, об'єднаних очевидним *sex-appeal*'ом, згодом перехрещення їхніх ніг у альтанці, розташування на возі, де вони – усе це, звісно, з певної перспективи – становили ніби одне тіло, асоціація двох тіл, Амелії і Юзека, і сцена поклоніння побожної Амелії перед атеїстом Фридериком, нарешті, серія вбивств, які остаточно поєднують еротичним зв'язком двох або і трьох підлітків, – уся ця навіть не еротика, а справжня порнографія повертають героєві втрачену спроможність. Подібне відбувається з персонажем "Космосу", який розряджає притлумлене еротичне напруження, вкладаючи палець у рота трупа. Як наслідок – образ ялової, випаленої сонцем землі змінюється зливою – діонісійською метафорою, яка в міфології символізувала еякуляцію.

Подолання аксіологічної ентропії, в яку потрапили тіло і секс у новіші часи, для героїв Кундери і Гомбровича можливе не тільки шляхом естетизації і гарячкового заглиблення в нове. У повісті "Повільність" Кундера виступає проти перенесення пуританського утилітаризму у сексуальне життя, в якому швидкий оргазм стає



самоціллю. Своїх ідейних союзників письменник знаходить серед лібертинів і епікурейців, а гедонізм експериментально верифікує як певний антидотум на хворобу швидкості, яка побиває ХХ століття. Неперевершеним гедоністом є Леон, герой Гомбровичевого "Космосу", який ступінь отриманої насолоди ставить у залежність від здатності до "мікроскопування" і "дозування", показучи свою теорію на прикладі шести ієрархічних ступенів споживання карамельки або обертання ячної шкаралупи: "усе залежить від того, як її обертати. Можна обертати її невинно, а якби сподобалось, то можна "обертати її сильніше, гм" [13; 143]. Наратор, який у інших творах суворо засуджує декадентську зрілість, у цьому творі повертається обличчям до Леонової гедоністичності, яка полягає в автоеротизмі.

Для героїв Гомбровича і Кундери тіло, його знаки і значення, існують переважно як засіб для досягнення двох основних цілей: вилучення людини з культурного дискурсу і пошук голої екзистенції та естетизація для подолання ціннісної ентропії. Ця естетизація у обох письменників має, однак, різне забарвлення. Кундера, особливо у французьких повістях, все далі відходить від своєї ж програми "відкривати те, що приховується в кожному з нас", спрямовуючи увагу не на життя, а на літературу, відразу вкладаючи в соматичну сферу однозначну інтерпретацію. Пізнання людини як тіла дедалі більше набуває в нього характеру відчитування літературних знаків, а головним візаві стає не екзистенція, а західноєвропейська цивілізація. Еротична естетизація у Гомбровича часом близька до Кундери (як, скажімо, "еротична геніальність" двох підліткових тіл, у якій Вацлав, герой "Порнографії", вбачає жажливішу перверзію, ніж якби вони займалися нормальним сексом), але найчастіше вона є агресивною і обесивною, танатичною, що зближує автора "Фердидурке" з еротизмом Ж.Батая. Антропологічне пізнання у Гомбровича не тяжіє, як у Кундери, до пошуку недолугої епіфанії тіла (адже, пам'ятаємо, що від маски можна втекти тільки до іншої маски), воно розділене між абсолютною епіфанією молодості як андрогину і агресивним, ніцшеанським нав'язуванням влади. Для героя "Космосу", який прагнув пізнати Лену, відкривається для пізнання цілий космос. І людське тіло, і все оточення пронизане у творах Гомбровича фукіанськими дискурсами влади, тому його еротизм, який може посісти будь-яку річ і будь-яке явище, є безмежним.

### Список використаних джерел та літератури

1. Fiut A. Być (albo nie być) środkowoeuropejczykiem. – Krakow, 1999.
2. Gombrowicz W. Ferdurke. – Krakow, 1997.
3. Жижек С. Метастази насолоди. – К., 2000.

4. Кундера М. Подлинность. – СПб., 2003.
5. Кундера М. Бессмертие. – СПб., 2002.
6. Kundera M. Žart. – Warszawa, 1991.
7. Gombrowicz W. Dziennik. – Т. 1. – Krakow, 1997.
8. Кундера М. Неспешность. Подлинность. – СПб., 2003.
9. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. – К., 1993.
10. Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы. – М., 1994.
11. Кундера М. Невыносимая легкость бытия. – СПб., 2002.
12. Gombrowicz W. Pornografia. - Krakow, 1997.
13. Gombrowicz W. Kosmos. - Krakow, 1997.

***S. Jakowenko. Semiotyka ciała w prozie Witolda Gombrowicza i Milana Kundery.***

*W artykule ujawnia się semiotyka ciała oraz rola ciała w systemach znakowych polityki, poznania egzystencjalnego, ontologii.*

***S. Yakovenko. Body Semiotics in the Prosaic Works of Witold Gombrovich and Milan Kundera.***

*The paper features the body semiotics and its importance in the politics semiotic systems, existential knowledge and ontology.*