МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ
АВТОНОМНОЇ РЕСПУБЛІКИ КРИМ
РВНЗ „КРИМСЬКИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ” (М. ЯЛТА)

ФЕЛІКС ШТЕЙНБУК

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА У КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ

Навчальний посібник

Рекомендовано
Міністерством освіти і науки,
молоді та спорту України

Сімферополь
ВД «АРІАЛ»
2013 р.

УДК [821.161.2”18/20”:167.2](07)
ББК 83.3(4Укр)5/6я7
Ш 88

Рецензенти:

Гром’як Р. Т. – доктор філологічних наук, професор, академік АН Вищої школи України, завідувач кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

Голобородько Я. Ю. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії і методики викладання гуманітарних дисциплін Південноукраїнського регіонального інституту післядипломної освіти педагогічних кадрів (м. Херсон);

Шуляр В. І. – кандидат педагогічних наук, доцент, Заслужений учитель України, заступник директора з наукової роботи Миколаївського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти.

Рекомендовано Міністерством освіти і науки,
молоді та спорту України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(лист № 1/11-5547 від 04.07.2011 р.)

Друкується за рішенням вченої ради
Республіканського вищого навчального закладу
„Кримський гуманітарний університет” (м. Ялта)
протокол № 4 від 27.10.2010 р.

Штейнбук Фелікс
Ш 88 Українська література у контексті тілесно-міметичного методу : навчальний посібник / Штейнбук Фелікс. – Сімферополь : ВД «АРІАЛ», 2013. – 392 с.
ISBN 978-617-648-133-1

Навчальний посібник відповідає змісту і вимогам чинної програми, що затверджена Міністерством освіти і науки України. Розглянуто основні твори, які вивчаються у курсі „Історія української літератури”.

Аналіз творів здійснено за допомогою усіх відомих у сучасному літературознавстві методів. Значну увагу приділено тілесно-міметичному методу аналізу художніх творів, застосування якого дозволило відкрити нові грані у відомих текстах класичних авторів та сучасних письменників.

Для студентів та викладачів вищих навчальних закладів, а також для учителів, які викладають українську літературу в школі. Буде корисним літературознавцям і усім, хто цікавиться новітніми підходами до аналізу художніх творів.

УДК [821.161.2”18/20”:167.2](07)
ББК 83.3(4Укр)5/6я7

ISBN 978-617-648-133-1

© Штейнбук Фелікс, 2013
© ВД «АРІАЛ», 2013

Ця книга з вікопомною шаною
присвячується двом моїм дідам,
двом Григоріям –
Григорію Герасимовичу Буцу і
Гершу Лейбовичу Штейнбуку.
Вдячний онук

Я пишу, але це не „я”,
А той, хто в мені, задихаючись, пише, –
Гусак перетинчастий, за ґратами грудей сидячи
то на одному, то на іншому стільці.
То на одному, то на іншому суку кишок
дзьобами ворушить, мочаючи їх у печінку,
то забирається в мозок і визирає в моє око,
то стискає й розтискає пазурами серце.
Віктор Соснора

ВСТУП

Українська література заслуговує на визнання – принаймні для автора це аксіома з кількох очевидних і з багатьох неочевидних рацій. Але зупинимося на очевидних, відповідно до яких українська література заслуговує на визнання тому, що, по-перше, вона постала на ґрунті багатющої фольклорної традиції, по-друге, вона формувалася у річищі тієї культурної традиції, основу якої протягом тисячоліття у суттєвий спосіб визначало Слово, і, нарешті, по-третє, вона розвивалася як невід’ємна складова європейської літератури – зокрема, й під її впливом (переважно, через Польщу та Росію), але і як її інтегральна частина.

Проте парадокс полягає у тому, що навіть тоді, коли йдеться про найзапекліших патріотів та про найщиріших симпатиків української культури, то й серед них навряд чи знайдеться надто велика кількість тих, хто не відчув би внутрішні сумніви щодо попереднього твердження, попри наведені щойно рації. У чому ж причина окресленого парадоксу?

Здається, що сумніви з приводу високого статусу української літератури можна пояснити, в засаді, тільки одним – відповідною традицією вивчення, інтерпретації та тлумачення змісту творів української літератури. Щоправда, до цієї сумної традиції спричинилася і більшість українських письменників, які реалізовували і у власній творчості, і, ще більше, у публіцистиці настанови на суспільно-політичний вимір художніх текстів.

Проте навіть якщо визнати об’єктивну необхідність такої постави, то все одно нічого не зміниться, оскільки в остаточному підсумку, за влучним висловом Н. Зборовської, „ідеологічне спрощення текстів часто робило літературу в українській ситуації найреакційнішим предметом” [Зборовська – 2003: 13]. Тому не буде, певно, помилковою й теза про те, що вже найвищий час, аби запропонувати такі новітні „підходи та концепції”, які могли б „стати сучасною конструктивною установкою, призначеною навчити читати тексти з позиції загальнолюдських вічних проблем” [Зборовська –

2003: 13]. Тим більше що на рівні академічної науки останнім часом з'являються надзвичайно цікаві дослідження, у яких робляться спроби [див., наприклад, Біла – 2006; Зборовська – 2003; Гундорова – 2002; Гундорова – 2006; Павличко – 2002 та ін.] подолати зашкарублі стереотипи та консервативні упередження, через що (через стереотипи та упередження) чудова європейська література залишається, либонь, недолугою та плаксивою пасербицею, яка існувала й продовжує існувати лише для того, аби пихато демонструвати „дулю у кишені" та при цьому канючити милості і вимагати поблажливості.

Цей навчальний посібник, присвячений розгляду епічних творів української літератури, також становить, з одного боку, чергову спробу конструктивного заперечення традиційних підходів, а, з іншого боку, спрямовується на практичну реалізацію оригінальних шляхів аналізу, оскільки їхню концептуальну основу забезпечує новітній тілесно-міметичний метод, формулюванню та обґрунтуванню якого автор присвятив дві попередні монографії [див. Штейнбук – 2007; Штейнбук – 2009].

У вступі ж до актуального видання ствердимо тільки, що за допомогою цього методу філолог, який вдається до аналітичних практик, одержує змогу побачити об'єкт розвідки з несподіваної сторони. Натомість при цьому дослідник залишається у науково коректних рамках, тому що застосовуваний метод дозволяє не виходити за межі твору і не підходити до твору ззовні, не нав'язувати твору не властивих йому змістів і не нехтувати змістами, об'єктивно йому притаманними, а, щонайголовніше, не підміняти поетикальні аспекти літератури тими аспектами, які мають бодай опосередковане відношення до художньої творчості.

Отже, мета цього посібника полягає у тому, аби запропонувати, у певному сенсі, альтернативний варіант вивчення **історії української літератури** – утім, запропонувати такий варіант, який не тільки заперечував би, а, передусім, слугував би утвердженню, зокрема, й сформульованої на початку цього вступу тези про те, що українська література заслуговує на визнання.

* * *

Навчальний посібник **„Українська література у контексті тілесно-міметичного методу"** складається з п'ятьох розділів, перший з яких присвячено окресленню теоретичного підґрунтя, а також визначенню змісту і засад тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів. Що ж стосується позосталих чотирьох розділів, то в них на основі тілесно-міметичного методу розглядаються твори, які у редукованому вигляді репрезентують,

сказати б, епічну історію української літератури від П. Куліша до Ю. Андруховича, від класичної літератури до літератури постмодерністської, без поминання також і того періоду, що його колись було гордо названо соціалістичним реалізмом і що набагато пізніше зазнав суспільно-політичної та національно-літературознавчої „анафеми”.

Навчальний посібник може бути використаним викладачами та студентами філологічних спеціальностей як літературознавчо-методичну основну для вивчення окремого спецкурсу з історії української літератури, так і у якості додаткового джерела у процесі засвоєння систематичного курсу з цієї навчальної дисципліни.

РОЗДІЛ 1
ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНИЙ МЕТОД ТА ІНШІ МЕТОДИ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

Справжній витвір мистецтва
завжди є домірним людині,
а тому він завжди щось
приховує.
А. Камю

Зміст та засади тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів визначаються передусім через теоретичне підґрунтя, яке становить таке новітнє теоретико-літературне поняття, як „тілесний міметизм”. Своєю чергою, вже тільки з назви цього поняття цілком зрозуміло, що його було утворено внаслідок синтезу ще двох понять – відповідно „тілесності” та „мімезису”. А тому перш за все необхідно з’ясувати зміст тих понять, з яких складається „тілесний міметизм”.

1.1. ТІЛЕСНІСТЬ

На перший погляд таке поняття, як „тілесність”, не може мати жодного відношення до літературної творчості. Проте насправді подібні переконання ми засвоюємо через те, що спосіб нашого мислення ґрунтується на картезіанській філософії, у рамках якої матеріальна та ідеальна сфери були чітко розподілені, а, на додаток, ще й суворо протиставлялися одна одній. Натомість існує й інша філософська парадигма, відповідно до змісту та характеру якої, зокрема, тілесність як один з репрезентантів матеріального світу може бути потрактованою в абсолютно інший спосіб. Щоправда, в обох підходах є дещо спільне – філософський підхід до осмислення цього поняття, і це невипадково та важливо, оскільки тільки у філософських категоріях тілесність набуває адекватного осмислення навіть тоді, коли обидва варіанти інтерпретації суперечать один одному.

1.1.1. Філософія тілесності за Я. Беме. Отож чи не першим, відомим науці мисленником, хто у систематичний спосіб виклав та обґрунтував засади філософії тілесності, був німецький середньовічний філософ-самоук Я. Беме, якого Ґ. Геґель, однак, вважав першим німецьким філософом.

Основні положення філософії Я. Беме полягають у тому [див. про це Беме – 1990; Беме – 1999, а також Рєзвих – 2003], що він надає тілу статус універсального ключа до шифру природи. Такий вибір щодо позиціонування тіла є невипадковим, оскільки тіло – це не довільно обране джерело аналогій для метафізичних відношень та процесів, яке є надзвичайно зручним через свою загальнодоступність, – це поле для ***усіх можливих аналогій***, за посередництвом яких взагалі може бути відкрито та розтлумачено будь-що.

У зв'язку з цим у тілі, як у моделі, можна побачити усі структури, які, далебі, розгортатимуться у цілісному тексті космосу (і, відповідно, у космосі тексту). А тому стає зрозумілим, чому практично всі висловлювання Я. Беме побудовано на взаємозаміні та взаємоінтерпретації двох дискурсів – тілесного та абстрактно-категоріального: не лише тілесні процеси описуються за посередництвом абстрактних понять, а й логіко-онтологічні структури пояснюються за допомогою термінів, які беруть свій початок у тілесній практиці.

Безумовно, використання людського тіла у якості моделі певного архетипу не є чимось оригінальним та винятковим, але необхідно зазначити, що Я. Беме розглядає тілесність не як особливим чином уречевлену реальність, а як сам принцип артикуляції, як принцип надання реальності певної дискурсивної структури. Інакше кажучи, структурою тілесності для Я. Беме є структура будь-якого вираження, а будь-яке вираження є можливим для нього лише через тіло. При цьому властивості відповідного типу тілесності визначаються через притаманні даній істоті ***способи***, за допомогою яких ця істота й набуває свою тілесність. Звідси випливає і найбільш фундаментальна інтуїція Я. Беме, а са́ме: ***будь-яка істота отримує свою визначеність через особисту динамічну проекцію у тілесно артикульоване ціле***.

Отже, лише у ***становленні тілесності*** окреслюється, за Я. Беме, внутрішня структура смислу, і, власне, завдяки становленню тілесності істота набуває статус суб'єктної, інтенціональної, волеутворюючої. А щодо дискурсу, то останній як розкриває це становлення, так водночас і сам є таким становленням, у відповідності до чого автором і обираються певні текстові стратегії, такі, наприклад, як наративні, сюжетотвірні, композиційні тощо.

Крім цього, становлення тілесності, за Я. Беме, зумовлюється надзвичайно складною сукупністю рухів, що спрямовуються у різні боки і перетікають одне в одне, але при цьому тяжіють і навіть стягуються до одного центру. Натомість основу взаємозв'язків між цими рухами визначає протиставлення центру та периферії, а тіло, таким чином, мислиться як система циркулюючих силових потоків (Я. Беме називає їх „джерелами духів", а також „якостями"), завдяки співвідношенню яких складається відмінність між „зовнішнім" та „внутрішнім".

У запропонованому контексті розгляд проблематики передбачає вельми оригінальний підхід, за яким тіло перестає асоціюватися винятково з матеріальним, фізіологічним началом. Більш того, ***тіло, попри те, що воно становить незаперечний матеріальний об'єкт, перетворюється на феномен, який проблематизується та піддається філософській рефлексії і осмисленню. Та найголовніше, що за такої перспективи долається чи не фатальна приреченість тіла на статус вторинного, а отже, низовинного, аби не сказати – ницього, об'єкту.***

Утім, необхідно зазначити, що подальша незатребуваність поданих вище міркувань Я Беме є також цілком закономірною, оскільки цей філософ просто випередив декілька епох. А тому треба було, аби пройшов певний час, за який мали б визріти відповідні умови, що з фатальною невідворотністю актуалізували б ці його нетривіальні розмисли.

1.1.2. Тілесність у XX столітті. Переломним етапом у цьому сенсі стало XX століття. Спочатку модернізм, шукаючи шляхи щодо своєї так званої некласичної естетики, увиразнює проблематику тіла, а пізніше постмодернізм остаточно довершує справу, розпочату його попередником. Йдеться, звичайно, про художній дискурс, поряд з яким, інколи випереджаючи, а інколи й наздоганяючи останній, крокувала і філософія в особі таких своїх представників, як З. Фройд, К. Ґ. Юнг, М. Бєрдяев, О. Лосєв, М. Бахтін, М. Гайдеґґер та ін. Однак по-справжньому філософія тілесності почала розквітати на перетині модернізму та постмодернізму, а остаточно утвердила себе вже у добу перемігшого постмодернізму, про що недвозначно свідчать праці таких видатних філософів, як Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, Ю. Крістева, Ж. Лакан, К. Лоренц, М. Мерло-Понті, Ж. Піаже, В. Подорога, К. Поппер, М. Шелер, М. Ямпольський тощо.

Звичайно, все почалося з психоаналітичних концепцій З. Фройда. Проте, якщо вдатися до огляду спадщини великого психоаналітика, то ми зі здивуванням зможемо дійти висновку, відповідно до якого З. Фройд, попри очевидне заглиблення у

проблематику тілесного буття людини, керувався пріоритетом не тіла, а розуму. Зрештою, у цьому немає нічого дивного, оскільки, по-перше, цей філософ був передусім лікарем, що приходив на допомогу тим, хто мав проблеми з психікою, а по-друге, за своєю освітою, вихованням, за тією добою, у яку він формувався та жив, З. Фройд просто не міг надавати перевагу чомусь іншому, крім розуму.

Найвагоміше відкриття З. Фройда, натомість, полягає у тому, що він у безпосередній спосіб пов'язав з розумом тіло, а навіть, сказати б точніше, довів, що інтелектуальна сфера надається на тлумачення за посередництвом подій, які актуалізуються у сфері соматики. Однак ніде у спадщині З. Фройда ми не знайдемо аргументів щодо паритетного характеру цих двох сфер, не говорячи вже про пріоритет тіла. Безперечно, ідеї З. Фройда якнаймогутніше спричинилися до реабілітації тіла, але як за об'єктивних, так і за суб'єктивних причин він не міг та й не збирався урівнювати чи, тим більше, змінювати статус цих сфер на користь сфери тілесної.

Та й потреби такої, певно, не було, бо це завдання начебто „покладалося" на послідовників З. Фройда та на прихильників його філософії, яких ніби закликав до цього сучасник австрійського філософа – російський філософ О. Лосєв, що в одній зі своїх фундаментальних праць – „Філософія імені", більш ніж емоційно, з якоюсь навіть пристрастю писав про те, що „якщо діалектика не вміє нічого сказати про реальне тіло, – таке паскудство не варто й називати діалектикою" [Лосєв – 1990: 17]. А, обґрунтовуючи наведену вище філіппіку, він стверджував, „що будь-яке життя є життям тіла", а також додавав, „що тіло є динамічним принципом будь-якого вираження, проявлення, здійснення". Тому О. Лосєв і доходив висновку, відповідно до якого філософію взагалі та філософію імені, тобто слова, зокрема він з повним на це правом „та остаточною переконаністю міг би назвати й філософією тіла" [Лосєв – 1990: 17–18].

Цьому понадзавданню, як здається, цілком спростував один з продовжувачів ідей З. Фройда – французький філософ М. Мерло-Понті, який найбільш точно та лапідарно сформулював дану проблему наступним чином: існує так звана „психофізіологічна проблема". Її сутність полягає у тому, що думки та фізичний світ є абсолютно відірваними один від одного і не мають між собою нічого спільного: думка є абстрактною, ідеальною, вона „не існує" (буцімто); світ, натомість, є фізичним, матеріальним, реальним і т. ін. Утім, є певний феномен, де ці дві області, які неможливо звести одну до іншої, все ж таки зустрічаються. Цей феномен – це моє тіло. Між моєю ідеальною думкою „я піднімаю руку" та фізичним

актом підняття матеріального об'єкту – руки, немає жодного розриву. Це єдиний акт. А, отже, моє тіло є абсолютно унікальним місцем, де вирішується фундаментальна проблема світобудови [Мерло-Понті – 1996: 54]. І, додамо, тим місцем, яке, будучи природним об'єктом, водночас має унікальну здатність осягати будь-який природний об'єкт, не роблячи винятку і для себе самого.

Прикладом такого типу осягнень стали праці і самого М. Мерло-Понті, а також й роботи інших мисленників, без фундаментальних досліджень яких у нас, певно, не було б підстав розмірковувати на тему філософії тілесності.

Так, у цьому контексті важко оминути теоретичну спадщину ще одного видатного французького філософа – Ж. Лакана, хоча б тому, що його ідеї, ґрунтуючись на тілесній основі, стосувалися аналізу мови як феномену, який розглядався як продукт психосоматичної діяльності людини. Зокрема, Ж. Лакан висунув ідею текстуалізації несвідомого, відповідно до якої, кардинально переглянувши традиційну теорію фройдизму з позицій лінгвістики та семіотики, він дійшов висновку про те, що „несвідоме є нічим іншим, як цілісною структурою мови" [Лакан – 1977: 147, 161, а також Лакан – 1990: 119, 201].

Натомість слово, за Ж. Лаканом, взагалі можна розуміти як плід, що виходить назовні і що майже подвоює собою тіло мовця. Тому, певно, й не випадково, що Ж. Лакан і про мовлення пише, як про щось матеріальне: „...Мовлення <...> є ледь відчутним тілом, проте все ж таки тілом. Слова є зануреними в усі тілесні образи, які ловлять суб'єкта; вони можуть запліднити істеричку, ідентифікуватися з об'єктом penis-neid, репрезентувати потік сечі <...> або екскременти..." [Лакан – 1966: 183]. Ж. Лакан майже дослівно повторює метафору слова від М. Бахтіна як виділення низу гротескного тіла, вважаючи, що „виділення" голосу розщеплює суб'єкт.

Ніби вторує наведеному способу філософствування від Ж. Лакана і той спосіб розмірковування, який демонструє у своїх надбаннях ще одна французька філософ Ю. Крістева. Особливо показовим та ілюстративним у цьому сенсі є одна з її найскандальніших, а заразом і найцікавіших книг з дещо дивною, та проте, певно, закономірною назвою – „Сили жаху. Есей про відразу".

В основу цього дослідження [див. Крістева – 2003] на перетині антропології, психоаналізу, історії релігій та літературознавства його авторкою було покладено поняття „відразливого", тому що для неї відразливе є чи не началом усього сущого. Ю. Крістева розуміє відразливе як ту нижню межу людського, яка передує будь-якому досвіду нашого буття у світі.

Зокрема, йдеться про досвід розриву, завдяки якому людська істота приходить у світ, – розриву із самою собою, у певному сенсі, зі своєю „природою”, з природним середовищем, з тілом матері, врешті-решт.

Зрозуміло, що такий досвід не може не бути хворобливим та травматичним, і тому неможливо уникнути реакції відрази й жаху, оскільки вони є первинними щодо будь-яких раціоналізацій, вони, ці реакції, виникають завжди до того, як ми встигаємо їх усвідомити. А отже, відразливе – це Інший, який передує та неподільно володіє суб’єктом і якого відштовхує, „вибльовує” („вибльовує” – у прямому значенні слова, як молоко матері, наприклад, як першу їжу, яку мати нав’язує дитині) цей суб’єкт, аби існувати у такій якості, себто у якості суб’єкту.

Розрив з матір’ю, за Ю. Крістевою, є засадничим, бо наступний поділ світу на суб’єкт та об’єкти становить його закономірний результат. Однак і це ще не все. Відразливе розглядається Ю. Крістевою як те, що змушує нас говорити. Мова, мовлення стають ніби щитом, що захищає нас від небезпеки з боку Іншого, який не має імені, який не може бути репрезентованим символічно. Натомість символічне (зокрема мова, мовлення і все, що з ними пов’язано) – це комплекс попереджувальних, захисних ілюзій, це своєрідний фундатор та гарант ієрархії і встановлених розрізнень, що й змушують нас боятися та підкорятися, хоча ця гарантованість, своєю чергою, базується на відокремлені від Іншого. Але і за таких обставин та за такого розуміння проблема не зникає тому, що ця межа відокремлення пролягає не назовні, а в нас самих, бо ми самі є власною гидотою та відразою – навіть у досвіді кохання та ніжності. Зрештою, ми самі є і своєю власною смертю.

І на завершення цього невеличкого екскурсу ідеями Ю. Крістевої ще дещо власне про літературу. Література є, на її думку, чимось подібним до „нічного марева, до нічного видіння”, оскільки у такому контексті, який було запропоновано вище, письмо розуміється як слід архаїчного зв’язку з матір’ю – зв’язку, який суб’єкт змушений нести у собі через усе своє життя у якості хворобливого симптому, але який може бути відновленим в екстатичному літературному досвіді, коли „відраза вибухає тим прекрасним, що переповнює нас” [Крістева – 2003: 246].

Звісно, навряд чи випадково, що і ці, й інші ідеї такого типу знайшли своє продовження у працях вже сучасних філософів та культурологів. Але прикметним є те, що ці філософські розвідки ґрунтуються на аналізі мистецьких творів взагалі та літературних творів зокрема. Більш того, можна навіть ствердити, що ця традиція також була започаткована ще у працях М. Бахтіна у зв’язку з

розглядом власне художніх текстів [див. Бахтін – 1972; Бахтін – 1979; Бахтін – 1990]. Однак оскільки ідеї М. Бахтіна були розвинуті як у працях тієї ж Ю. Крістевої, так й інших учених, то ми зосередимо увагу, власне, на результатах досліджень останніх.

1.1.3. Студії тілесності М. Ямпольського. Передусім нашу зацікавленість не можуть не викликати праці російського філософа, культуролога та літературознавця М. Ямпольського, багато у чому завдячуючи ідеям якого у наших власних розвідках і постало поняття „тілесний міметизм”. Так, у фундаментальних працях М. Ямпольського [див. Ямпольський – 1993; Ямпольський – 1996; Ямпольський – 1998] розгляд проблематики, дотичної до філософії тілесності, здійснюється на основі аналізу мистецьких феноменів. З іншого, натомість, боку, са́ме аналіз творів мистецтва і дозволяє поглиблювати філософський пошук та доходити інколи вельми несподіваних результатів.

Зокрема, у підході, який М. Ямпольський запропонував у книзі „Пам’ять Тиресія”, важливими виявляються, принаймні, декілька моментів. По-перше, оскільки предметом дослідження визначено пам’ять, то, вочевидь, йдеться про відверто тілесний корелят. Водночас, по-друге, цей корелят застосовано автором для аналізу такого, сказати б, ще більш відверто мистецького та абстрактного поняття, яке до наукового вжитку запровадила Ю. Крістева і яке позначається, як „інтертекстуальність”. І, нарешті, по-третє, проблематика пам’яті та інтертекстуальності розглядається автором на тлі опозиції таких, безумовно, тілесних корелятів, якими є зір та сліпота.

Однак важливість цієї роботи М. Ямпольського визначається, передусім, у тому, що са́ме у цьому дослідженні чи не вперше автор щиро визнав застосування ним у якості поняттєвого наукового апарату – метафори. Йшлося, зокрема, про „умоглядну тілесність” та про „темні простори пам’яті”. Вбачаючи у цьому свою теоретичну провину, М. Ямпольський нібито сором’язливо виправдовується, стверджуючи, що „метафора як вираження тих глибинних процесів, які тривають у свідомості читача, глядача <…> мимовільно проникають і у сферу метамови”, хоча „поняттєвий апарат теорії інтертекстуальності ще зберігає зв’язок з образністю, як це часто, – додає вчений, – трапляється у нових теоріях”. Утім, дослідник все одно залишається переконаним у тому, що „цей образний шар потрібен теорії інтертекстуальності ще й тому, що <…> вона відштовхується від вогнища нерозуміння, від темної непроникливості текстових фрагментів, які на першому етапі, на стадії нерозуміння, і не можуть бути розтлумаченими готовим поняттєвим інструментарієм” [Ямпольський – 1993: 419–420].

Здається також, що остання думка разом, щоправда, зі змістом всієї книги все ж таки переважила щойно наведені виправдовування, оскільки така теорія, на думку її адепта, спроможна „дати <…> новий імпульс для розуміння функціонування тексту там, де на зламах мімезису <…> спалахують вогнища семіозису” [Ямпольський – 1993: 420]. Ще одним аргументом на користь цієї версії стала наступна книга М. Ямпольського „Демон і Лабіринт”, у якій він уже вповні розгорнув нестримну аналітичну діяльність, що ґрунтувалася буцімто на „метафорах”, які за таких обставин, власне, „метафори” нагадували все менше та менше.

Так, вже у вступі до іншої праці М. Ямпольський відверто визнає, що „у цій книзі зібрано етюди, об’єднані однією темою”, яка стосується „відображення тілесності у культурі” [Ямпольський – 1996: 5]. Однак тілесність розглядається автором під певним кутом зору: йдеться, зокрема, про „різноманітні форми деформації тіла” [Ямпольський – 1996: 5]. Натомість „під деформацією [М. Ямпольський] розуміє певний динамічний процес або слід динаміки, вписаний у тіло. У такому контексті деформацією може бути будь-який рух, будь-яке порушення початкового стазису – від кривляння та сміху до танцю і блукання у сутінках” [Ямпольський – 1996: 5].

Надзвичайно цікаво та оригінально розмірковує М. Ямпольський і стосовно інших аспектів філософії тіла. Зокрема, він вважає, що „тіло формує свій простір”, яке він називає „***місцем***”, але при цьому йдеться про те, що ***тіло як вписується у „місце”, так водночас і формує собою це „місце”***. За окреслених обставин такими „місцями” стають і „гніздо, яке ліпить своїм тілом птиця”, і „маска, що знімається з обличчя людини”, і „лабіринт, у якому фіксуються рухи того, хто просувається лабіринтом”, і „тканина, що вібрує у такт рухам танцівниці”, і навіть „сад, який у міметичний спосіб відтворює образи пам’яті” [Ямпольський – 1996: 8].

У цьому контексті набувають іншого змісту й лабіринтні структури, які ще бодай з часів давньогрецьких храмів розумілися як спосіб інтеграції тіла людини у місце. Отже, ***лабіринт створює місце, але поступово самé місце також стає лабіринтним***: воно тепер передбачає, точніше, вписує певний принцип поведінки у тіло, яке перебуває у ньому, воно деформує це тіло, втім, вже не фізичним силуванням щодо єдино можливого шляху, оскільки шлях постає лише як нематеріальна, а проте така границя, що наділена здатністю до суттєвого формувального або деформувального впливу [Ямпольський – 1996: 10].

Усі ці буцімто далекі від літературознавчої аналітики міркування та поняття тим не менш виявляють фундаментальну

значимість у контексті аналізу літературних творів хоча б, по-перше, тому, що М. Ямпольський ґрунтує свої висновки на аналізі текстів мистецтва, а, по-друге, тому, що нам видається надзвичайно показовим та, вочевидь, корелючим з попередньою думкою образ з оповідання Х. Л. Борхеса „Сад бігучих стежинок". У цьому оповіданні йдеться про книгу, яку створив китайський каліграф Цюй Пен, що одного разу сказав: „Я йду, аби написати книгу", а іншого разу: „Я йду, аби побудувати лабіринт". Усім здавалося, що він говорить про різні речі, і нікому не спало на думку, що книга і лабіринт – це одне й те ж саме" [Борхес – 1984: 90].

Своєю чергою, в іншій праці, присвяченій творчості оригінального російського митця Д. Хармса [див. Ямпольський – 1998], М. Ямпольський зазначає, що необхідно розрізняти мову та дискурс. Мова – це система відмінностей, яка будується на основі принципу автореференції. Інакше кажучи, це система знаків, які не корелюють з реальністю, але при цьому їх (знаки) наділено властивістю безкінечно відсилати до інших знаків.

Натомість зв'язок з реальністю виникає на рівні дискурсу, який містить у собі покажчики щодо ситуації комунікації, тобто щодо відношенням між автором та адресатом повідомлення. Дискурс реалізується у просторі та у часі, його наділено здатністю впливати на одержувача повідомлення. Сказати б ще інакше, дискурс – це ***подія*** (курсив автора. – М. Я.). Але, як зауважив П. Рікер, якого згадує у цьому контексті М. Ямпольський, „якщо будь-який дискурс має місце як подія, то тоді будь-який дискурс може розумітися як смисл" [Рікер – 1991: 78].

На думку П. Рікера, окреслена диференціація смислу та події становить одну з найважливіших функцій дистанціювання. Адже якщо дискурс, на відміну від мови, має референційний характер, то тоді дистанціювання дозволяє послабити референційність дискурсу та надати йому більш універсального значення, тобто „смисл". Отже, ***перехід від усного висловлювання до писемного тексту становить уже вторинну форму дистанціювання, що відриває дискурс від підвищеної конкретності ситуації висловлювання***. З цієї, власне, рації літературі й притаманний більш універсальний смисл, ніж усному висловлюванню, яке, як правило, спрямовано на конкретного адресата у конкретній ситуації [Ямпольський – 1998: 376].

Такі розмірковування знову змушують згадати про тілесність, оскільки у цьому випадку хоч і йдеться про абстрагування від тілесного начала, але це зовсім не означає заперечення останнього. Навпаки, у такий спосіб перед нами розгортається картина глибинних трансформацій, які, проте,

здійснюються на тілесному ґрунті, набуваючи у результаті абстрактного штибу.

Про слушність такого розуміння філософії тілесності, сказати б, від М. Ямпольського безпосередньо свідчать також наступні приклади. Зокрема, аналізуючи твори Д. Хармса, М. Ямпольський пише і про те, що „поділ, членування, розрізання „тіла", характерне для тематичного змісту текстів оригінального митця, завершується образом букви, яка абстрагує розчленоване тіло у графему" [Ямпольський – 1998: 242]. Йдеться у книзі дослідника і про те, що „буква, наприклад, вступаючи з тілом у відношення обопільного членування, трансформується на квазітіло, а тіло, у результаті такого „магічного" обміну своїми властивостями, – на квазіписьмо" [Ямпольський – 1998: 237].

Згадує М. Ямпольський у цьому контексті і Р. Барта, який також вважав, що „антропоморфні алфавіти, зокрема Ерте (Erte), передусім абстрагують людську фігуру, яка створює абриси букв [див. Барт – 1982: 107]. Натомість букви таких алфавітів ніби „вбивають" фігури, вражаючи їх „асимволізмом". Разом з тим ідеалізація, властива графічному абстрагуванню, по-своєму корелює з чисто духовним досвідом [Барт – 1982: 109–110]. А, отже, антропоморфний алфавіт і „вбиває" дух (як буква вбиває дух), і відроджує його водночас" [Ямпольський – 1998: 230].

Але і це ще не все: постійна взаємозаміна та взаємоінтерпретація двох дискурсів – тілесного та абстрактно-категоріального, як це можна спостерігати й у філософських розмислах Я. Беме, дозволяє М. Ямпольському дійти оригінальних та несподіваних формулювань, відповідно до яких, попри традиційні уявлення щодо нібито ницього статусу тілесної сфери, філософські розмисли у відповідному дискурсі не залишають жодних сумнівів – глибокий рівень узагальнення забезпечує не менш високий ступіть (ніж, скажімо, ступінь славнозвісного Кантівського морального імперативу) отримуваних, у тому числі й етичних, результатів.

1.1.4. Філософсько-літературознавчі роздуми про тілесність В. Подороги. Утім, якщо у випадку з працями М. Ямпольського ми маємо справу все ж таки з ситуацією, коли у процесі аналізу мистецьких практик застосовується філософський підхід, то у випадку з роботами В. Подороги перед нами постає дещо відмінна ситуація, хоч це В. Подорога є, власне, філософом. Проте, розробляючи ідеї аналітичної антропології, цей філософ, з одного боку, свої розвідки ґрунтує на філософському осмисленні феномену тілесності, а, з іншого боку, він досліджує цей феномен на прикладі творчості таких класиків літератури, як М. Гоголь, Ф. Достоєвський тощо. Крім цього, слід ствердити, що у працях В. Подороги філософія тілесності набуває, у певному сенсі, свого

завершеного, сказати б навіть, зверифікованого статусу, про що свідчить, наприклад, опублікований філософом 1999 року „Словник аналітичної антропології” [Подорога – 1999]. В. Подорозі належить також і фундаментальна праця з більш ніж вимовною назвою „Феноменологія тіла” [Подорога – 1995], і тому у нас достатньо підстав, аби, розглядаючи проблематику тілесності у філософському контексті, звернутися ще й до відповідних праць цього мисленника.

Отже, передусім необхідно вказати на сам підхід до філософування, який обрав російський філософ. Так, для нього „філософія – це сукупність методів, аналітичних практик та інструментів, але звернених не на пізнання (усім відомої) Реальності, а на повсякденний досвід відчування, переживання та думки. Інакше кажучи, філософія не в змозі звільнитися від того, хто філософствує та конструює поняття, оскільки са́ме він є носієм індивідуального досвіду переживання, без чого аналітична практика залишатиметься мертвою. Однак парадокс філософської дії полягає у тому, що Мислиме завжди протистоїть досвіду, на основі якого воно шикується у певний дискурсивний порядок. „Здоровий глузд” – ось що є давнім суперником філософського натхнення, і філософія не здатна його подолати навіть заради здобуття „чистого досвіду”.

Однак якщо й визнати цю думку слушною, то це зовсім не означає, що „філософія повинна відмовитися від істини”, – йдеться про те, що філософія не повинна утверджувати істину, оскільки такою прерогативою наділено „здоровий глузд”. Натомість філософія, на думку В. Подороги, повинна сприяти лише зміні істини, коли це стає нагальною необхідністю, і тому він кваліфікує роль філософії як „залаштункову”. Утім, як підкреслює мислитель, „це не роль таємного радника, блазня або безумця, не „шпигуна на вищій службі” (як вважав С. Кіркеґор), а, радше, це роль нейтрально аналітична, покликання якої полягає у тому, аби вивчати інші філософські дискурси, системи думок, будь-який порядок висловлювань лише з точки зору не включеного в них аналітичного часу, що його завжди не вистачає для завершення навіть найбільш вдалої філософської системи. Бо цей час належить іншому порядку думок, обмеженому також „своїм” часом” [див. Подорога – 1999].

У такому контексті стає очевидним, чому проблему, що найбільш хвилює цього вченого, можна редукувати до наступного „питання: як мислити тіло (не „душу”, не „дух” або „суб’єктивність”, а тіло) і, ширше, – тілесний досвід, у який ми залучені як „живі” істоти, що мають здатність відчувати?” Звичайно, не можна не погодитися з В. Подорогою, коли останній стверджує, що на „перший погляд це не філософське питання, а тому відповідь на нього, скоріше за все,

можна отримати з окремих науково-природничих дисциплін” [тут і далі цит. за Подорога – 1995].

Утім, визначивши у такий спосіб буцімто некоректність предмету філософування і спровокувавши поставання імпліцитно дискусійного характеру подальших міркувань, В. Подорога, при цьому „йдучи від літературних, кінематографічних зразків та зразків живопису”, сміливо береться за „філософське осмислення антропологічного матеріалу”. Однак, певно, через означені щойно нетривіальні „дороговкази” заповідане у такий спосіб „філософське осмислення” набуває і справді несподіваного та оригінального кшталту.

Мислитель оперує, наприклад, такими аж ніяк не філософськими поняттями, як „тілесний образ” або „лінгвістичне тіло”, але продуктивність аналізу від цього не зменшується, а, навпаки, – збільшується. Зокрема, на думку В. Подороги, „тілесний образ (за певних обставин. – Ф. Ш.) <…> зберігає свою композитну фігурацію, і якщо це – фрагментарне тіло, згорнуте тіло або, навпроти, дифузне тіло, то лише таким чином цей образ і повинен описуватися. Та оскільки це ми самі є цією ***множинністю тіл*** (курсив автора. – В. П.) (а не „свідомостями” власних тіл), тобто тілами – люблячими, страждаючими, хворими, ексцентричними, божевільними та аскетичними, а, до того ж, ми є такими не з точки зору певного суб’єктивного нормативного досвіду чи вищого Суб’єкту, а з точки зору наших пристрастей, афектів, випадкових ексцесів і т. ін., то, звісно, для нас було б надзвичайно важливим навчитися розмірковувати про особистий тілесний досвід не с позиції нормативної установки, а с позиції наших можливостей перебувати у живому світі у якості живої істоти, що володіє тілом і „духом”. Більш того, не просто істоти, яка „володіє тілом”, а й тілом, яке володіє цією істотою”.

Звідси постає одна з найбільш фундаментальних максим філософії В. Подороги, відповідно до якої надзвичайної ваги набуває можливість та вміння розрізняти тіло, яке „нам належить” і яке ми називаємо „своїм”, і тіло, якому „належимо” ми і по відношенню до якого не можемо скористатися предикатом привласнення, тому що, будучи його власністю, ми об’єктивно не здатні привласнити його”.

Отже, виявляється, що ***тіло – це „проекція на зовнішній світ так само, як і останній, своєю чергою, проектує через тіло свої органи та гармонії***”. Зокрема, „магічні анатомії людського тіла, які рясно репрезентовані в епічних текстах найдавніших культур, становлять ніщо інше, як са́ме такі, поєднані проекції. Більш того, можна сказати, що таке тіло не є ***зібраним***, тобто воно не є центрованим „за духом”, чи за „свідомістю”, чи за

„єдністю Я” – органи та частини задіяно у грі подібних проекцій, і співвідносяться вони у своїй сталості тільки з єдиним планом Космосу”. Адже „є тіло Космосу, тіла Богів, але немає і не може бути тіла Людини (якщо, звісно, ми будемо розуміти під людським тілом те, що належить людині, чим вона володіє і що ніхто у неї не зможе відняти)”.

Натомість В. Подорога наголошує на тому, що „***людське тіло є відносно пізнішим продуктом культури, і його поставання співпадає з розвитком відчуття конечності, смертності людської істоти***. Між мною, – пише філософ, – тим, хто переживає присутність у власному тілі, і тілом розташовується смерть”. І тому він припускає, що „перші образи тіла – ***сома***, наприклад, – радше, стосувалися мертвого тіла, трупа, ніж живої істот”. А, отже, парадоксальній думці щодо „тіла, яке з’явилося зі смерті”, за такої перспективи можна, певно, визнати чи не цілковиту рацію.

Про це свідчить й інша думка, відповідно до якої наше „власне тіло (що ми переживаємо його як таке, яке належить [нам]) у глибині джерела існування належить не [нам], а скоріше зовнішньому світу”. І справді, „хіба на це не вказують обмеження, які встановлюють об’єктивні границі для наших рухів, поз, жестів, сприйняття; хіба можна не зауважити дивну інертність нашого тіла, його тотальну залежність від світу, нарешті, його нездатність до швидкої адаптації, косність його анатомічної конструкції і т. п.?”

Отже, „***не тільки тіло є образом, а й матерія, якій нам інколи хочеться приписати вищу міру „реальності”, також є образом. Якщо, звичайно, під образом ми будемо розуміти не „річ”, а вияв, тривалість будь-якої властивості, реакції, варіації змін тощо. Ми бачимо лише фрагменти матерії, – наголошує філософ, – її вияви, але не її саму, бо вона є образом-у-собі, тобто чистим виявом”***.

„***Парадоксальність образу тіла***” полягає також і у тому, „***що він є завершено цілісним в акті переживання, але частковим в акті втілення, актуалізації***”. Разом з тим „***екзистенціальна територія „мого тіла” включає у себе і тіло Іншого***, і без цього фундаментального доповнення, – як вважає В. Подорога, – його границі також не можуть бути окресленими”.

Не менш значимими є розмисли філософа не тільки про образ тіла, а й і про так зване лінгвістичне тіло. Справа у тому, що „не сам суб’єкт, а мова, – як стверджує Е. Бенвеніст [див. Бенвеніст – 1974], якого цитує В. Подорога, – „організована у такий спосіб, що це дозволяє кожному, хто, висловлюючись, позначає себе як „я”, ніби привласнювати всю мову в цілому”. За таких обставин

формальне підґрунтя для суб'єктивності необхідно шукати у самій мові, а, точніше, у певному типі лінгвістичної детермінації суб'єктних знаків, які „організовують, – продовжує цитувати Е. Бенвеніста В. Подорога, – просторові та часові відношення навколо „суб'єкту", обраного за орієнтир".

Інакше кажучи, хоч центром висловлювання і стає „Я", однак „будь-хто говорить „я" не тому, що він є суб'єктом, а тому, що він постає у якості суб'єкту через певне „зчеплення" мовних та матеріальних знаків, яке здійснюється поза і повз його свідомості". Йдеться, отже, про те, що „ми не тільки „застаємо" мову, ми застаємо також і наше Я, яке є передусім ***лінгвістичним тілом***".

Всі ці міркування В. Подорога безпосередньо застосовує і для розгляду літературної творчості, зокрема, Ф. Достоєвського. Але більш важливим є не стільки зміст цього аналізу, скільки спосіб у який формулюються питання, стосовно предмету цього дослідження, тому що коли філософ намагається зрозуміти, „як ***робляться тіла*** у літературі Достоєвського, у яких хронотопічних і топологічних межах вони можуть існувати", коли його „цікавить час тіл, їхня здатність до перетворення на інші тіла, їхня пристрасть до самознищення та перверсії", а також коли його цікавить, „у які тілесні практики, більш універсальні та могутні, вписується література Достоєвського", і, передусім, „ті моменти її долі у нашій культурі, де вона перестає бути тільки літературою і набуває статус вражаючого документу, який свідчить про певний тілесний досвід", – за таких обставин стає цілком очевидним, що філософія тілесності може і повинна становити напрочуд продуктивну, а заразом і перспективну новітню дослідницьку парадигму.

Таким чином, наведений вище стислий огляд філософських концепцій, дотичних до феномену тілесності, дозволяє переконливо засвідчити, що йдеться не про екзотичні „ігри розуму", а про глибокі та змістовні сенси, які дозволяють дещо по-іншому підійти до осягнення звичних явищ культури у цілому та літератури зокрема.

Висновки

1. **Від Якоба Беме**:

а) тіло є універсальним ключем до шифру природи;

б) тіло утворюється внаслідок циркулюючих як відцентрових, так і доцентрових силових потоків, завдяки співвідношенню яких складається відмінність між „зовнішнім" та „внутрішнім";

в) тіло – це поле для усіх можливих аналогій.

2. **Від Моріса Мерло-Понті**:

тіло є абсолютно унікальним місцем, де вирішується фундаментальна проблема світобудови.

3. **Від Жака Лакана**:

несвідоме є нічим іншим, як цілісною структурою мови.

4. **Від Юлії Крістевої**:

а) відразливе – це Інший, який передує та неподільно володіє суб'єктом і якого відштовхує, „вибльовує" цей суб'єкт, аби існувати у такій якості;

б) ми самі є власною гидотою та відразою – навіть у досвіді кохання та ніжності; ми самі є і своєю власною смертю;

в) письмо розуміється як слід архаїчного зв'язку з матір'ю – зв'язку, який суб'єкт змушений нести у собі через усе своє життя у якості хворобливого симптому, але який може бути відновленим у екстатичному літературному досвіді, коли „відраза вибухає тим прекрасним, що переповнює нас".

5. **Від Михайла Ямпольського**:

а) образи пам'яті створюють безкрає інтертекстуальне поле, у просторі якого текст сполучається з усією людською культурою;

б) тіло як вписується у „місце", так водночас і формує собою це „місце";

в) лабіринт створює місце, але поступово самé місце також стає лабіринтним;

г) буква, вступаючи з тілом у відношення обопільного членування, трансформується на квазітіло, а тіло – у результаті такого „магічного" обміну між своїми властивостями – на квазіписьмо.

6. **Від Валерія Подороги**:

а) мислиме завжди протистоїть досвіду;

б) філософія не повинна утверджувати істину – філософія повинна сприяти лише зміні істини, коли це стає нагальною необхідністю;

в) ми є множинністю тіл, а не „свідомостями" своїх тіл;

г) тіло – це проекція на зовнішній світ так само, як і останній, своєю чергою, проектує через тіло свої органи та гармонії;

д) людське тіло є відносно пізнішим продуктом культури;

е) тіло з'явилося зі смерті;

є) парадоксальність образу тіла полягає у тому, що він є завершено цілісним в акті переживання, але частковим в акті втілення, актуалізації;

ж) екзистенціальна територія „мого тіла" включає в себе й тіло Іншого;

з) формальне підґрунтя для суб'єктивності необхідно шукати у самій мові, а, точніше, у певному типі лінгвістичної детермінації суб'єктних знаків.

Контрольні питання та завдання

1. Чому Я. Беме вважає, що людське тіло становить поле для усіх можливих аналогій, за допомогою яких можна розтлумачити будь-що?
2. Яка фундаментальна проблема світобудови вирішується, на думку М. Мерло-Понті, за допомогою людського тіла?
3. Чи погоджуєтеся ви з концепцією Ю. Крістевої щодо фундаментального значення категорії відразливого для становлення людської культури взагалі та суб'єктності людини зокрема?
4. Чому, на вашу думку, категорія лабіринту набуває такого суттєвого значення у контексті філософського розгляду проблеми тілесності?
5. Розтлумачте максиму В. Подороги, відповідно до якої тіло з'являється зі смерті.
6. Порівняйте зміст та значення феномену Іншого у концепціях Ю. Крістевої та В. Подороги.

1.2. МІМЕЗИС

Розглядаючи деякі, найбільш важливі аспекти філософії тілесності, у виразний спосіб було наголошено на кореляції тіла з явищами культури та літератури. Однак, попри будь-які філософські хитромудрощі, незаперечним все одно залишається той факт, відповідно до якого художній твір – навіть якщо йдеться про скульптуру – не є і не може бути живим тілом. Утім, зв'язок між тілом та твором, безперечно, існує, але цей зв'язок має міметичний характер, і тому найвищий час, аби звернутися до розгляду проблематики мімезису.

1.2.1. „Мерехтіння" мімезису в історичній та термінологічній перспективі. Отже, як відомо, положення про цей феномен, який становить чи не найважливіший аспект сутності мистецтва, було сформульовано ще Аристотелем (у його славетній „Поетиці") [див. Аристотель – 1978], і разом з більш ранніми ідеями Платона (окресленими у його не менш славетній „Державі") [див. Платон – 1957] розмисли обох філософів з цього приводу суттєво вплинули на світове мистецтвознавство. Однак з того часу, певно, тільки за доби класицизму, як зазначає Ю. Мінєралов, „у сфері теорії спостерігалася <…> однобічна абсолютизація міметичної сторони у мистецтві, і мистецтво, в засаді, було ототожнено з наслідуванням" [Мінєралов – 1999: 187].

Пізніше зацікавлення літературознавців феноменом мімезису помітно послабилося, і якщо не зважати на фундаментальну працю Е. Ауербаха [див. Ауербах – 2000], безпосередньо присвячену міметичному у літературі, то ця проблематика довгий час продовжувала перебувати на маргінесі сучасного літературознавства. А проте, на думку Ю. Мінєралова, „міметичне начало становить, безумовно, ***реальний*** (курсив автора. – Ю. М.) компонент художньої діяльності; питання полягає лише щодо міри його значимості" [Мінєралов – 1999: 187]. Зокрема, цей автор у своїй книзі предметом спеціального розгляду обрав питання щодо мімезису у стилі. Але за будь-яких умов дослідник має рацію, коли стверджує, що „якщо літературознавець нехтує [цим началом], то це означає, що він втрачає зі свого поля зору певні об'єктивні феномени і заздалегідь робить картину, яку спостерігає, неповною" [Мінєралов – 1999: 187].

Прикметно, що таке розуміння цього феномену пропонується у ситуації, для якої характерною є відсутність точної дефініції щодо мімезису [див. Ауербах – 2000]. Та, по-перше, хіба це така вже незвична новина для філології? А, по-друге, „реальна практика поетичного мистецтва вже давно виявила як факти міметичного ставлення художників до оточуючого реального життя,

так і вельми різноманітні форми міметичного ставлення до людської духовності (і „життя”, і „духовність” у такому випадку – це найменування, що узагальнюють найширші кола явищ реального світу)” [Мінєралов – 1999: 189]. Наприклад, міметичними за своєю суттю є, зокрема, такі категорії, як „варіації”, „стилізація”, „ілюзивна подібність”, „ремінісценція”, „парафраз” тощо. Врешті-решт, у категоріях мімезису можна розглядати і такий звичний для художньої творчості феномен, як „традиція”.

Утім, вдаючись до аналізу художніх творів через поняття „мімезис” та похідних від нього понять, треба мати на увазі, що мімезис не є наслідуванням у такому ж ступеню, як і наслідування не може бути мімезисом. Попри свою близькість щодо лексичного значення, ці терміни, використовуючись у різних сферах, через семантичну трансформацію закономірно набули автономії. Тобто міметичне у мистецтві слід розуміти як опору на певну конкретику, на „первообраз” [Мінєралов – 1999: 357], на основі чого і виникає за допомогою мімезису (не наслідування!) те, що у гіршому випадку є епігонством як у стосунку до природи, так і у стосунку до творчості інших митців, а у кращому – виявом таланту та новаторства – відповідно до першого та до другого, оскільки „оригінальність у мистецтві [і] досягається через суворо дозовану та цілеспрямовану „схожість” [Мінєралов – 1999: 357].

Зрештою, окреслена неоднозначність та складність щодо розуміння феномену мімезису була закладеною чи не від початку його ідентифікації. Адже позиції фундаторів цього поняття, тобто Платона та Аристотеля, аж ніяк не були ідентичними – разом зі спільними уявленнями про мімезис ці позиції містять у собі й відмінні принципи щодо розуміння шуканого поняття. Так, на думку Платона, не існує повного мімезису, тому що останній завжди є частковим, тобто йдеться про те, що наслідування охоплює лише частину цілого, а не все ціле.

Крім того, наслідування не може мислитися і як імітація, якщо, звісно, розуміти імітацію як обмежене наслідування, тобто як наслідування, що передбачає, на противагу відтворенню цілого, відтворення тільки однієї риси в об’єкті імітації. І тому все це дає підстави В. Подорозі тлумачити ідеї давньогрецьких філософів таким чином: наслідування як відображення означає, що у структурі первісного мімезису є певна перешкода, яка забезпечує для людини можливість індивідуалізуватися, наприклад, за рахунок подвоєння себе у дзеркалі або у тому, що може виконувати функцію дзеркала. У такому випадку це може бути театральна сцена, кінематографічний екран або, власне, літературний твір, які нібито наслідують реальні події або реальних осіб.

Однак насправді наслідування (або мімезис) не є відображенням дійсності – воно є, далебі, наслідуванням дійсності, оскільки демонстрація нібито дійсності призводить лише, за висловом В. Подороги, до поширення її фантазму, а цей фантазм або симулякри містять водночас і саму дійсність, і надзвичайно дієвий спосіб її (дійсності) приховування [див. Подорога – 1999].

У цьому пункті й виникає можливість відрізнити аристотелівську теорію мімезису від платонівської, оскільки аристотелівська естетика акцентує увагу не на механізмі мімезису, а на етосі літературної форми давньогрецької трагедії, яка постає у якості завершеного у собі міметичного цілого. Натомість своєрідність цієї трагедії полягає у тому, що тільки вона одна з усіх видів драми спромоглася перевести катартику мімезису з конкретної фізичної категорії у категорію абстрактну, або, за висловом О. Фрейденберг, „зоровий мімезис під впливом понять перетворити на мімезис моральний” [див. Фрейденберг – 1999]. Отже, ця трагедія набула етичного змісту і поставила (звісно, завдяки Аристотелю) собі за мету вчити та виховувати усіх причетних до її сприйняття, тобто заздалегідь надсилати теперішньому акту наслідування обов’язковий катарсис (очищення від пристрастей) у майбутньому.

Утім, не такі вже й часті звернення до проблематики мімезису, що мали місце в історії культури, набули у XX столітті дещо несподіваних наслідків, оскільки у цей період виникло уявлення ще про одну форму мімезису, про яку не згадували ані Платон, ані Аристотель, – йдеться, зокрема, про так званий негативний мімезис.

1.2.2. Теоретичне обґрунтування негативного мімезису. До розробки поняття негативного мімезису, крім розвідок В. Беньяміна та Р. Кайуа, спричинилися, передусім, праці німецького філософа Т. Адорно. Протиставляючи це поняття сучасним йому формам аристотелівської естетики (естетики „реалістичної”), він вважав, що необхідно відновити первісне, непоняттєво-міметичне ставлення до реальності, яким людина була наділеною ще за архаїчних часів. Але при цьому треба мати на увазі, що така форма мімезису не може розумітися ані як „ars imitatur naturam” Аристотеля, ані як наслідування чомусь вже даному, що застигло у формі естетичного, етичного або наукового ідеалу. І тому мімезис залишався наслідуванням, однак наслідуванням тому, що „вже” чи „ще” не існує, тобто наслідуванням тому іншому, що залишилося в архаїчному минулому, коли людина перебувала у духовно-соматичній єдності з природою.

За таких обставин первісне ставлення людини до природи визначається Т. Адорно як „здатність жахатися будь-чого (irgend zu

erschauern)”. У результаті філософ формулює парадоксальну думку, відповідно до якої „ratio без мімезису заперечує саме себе”, тому що, як вважає Т. Адорно, мімезис є формою людського ставлення до природи за посередництвом страху, себто формою негативної психоміметичної реакції. Це означає, що у жестах заперечення, які є нібито спрямованими на об’єкт, що викликає жах або страх, постає антропограма міметичних відношень з об’єктом, завдяки яким об’єкт забезпечує, так би мовити, „особисту присутність у свідомості”.

Інакше кажучи, без переживання „болю” „страху”, „жаху” чи „відчаю” мислення просто не могло б розвиватися. Адже жест конкретно спрямованого заперечення і дозволяє виявити в об’єкті жахливе, але водночас, відтворюючи це жахливе, прийняти його, „дозволити йому увійти” у свідомість, аби у такий спосіб – у якості об’єкту, що вже не навіює страх, – відкинути його та позбутися цього страху. Цей жест є нічим іншим, як іннервацією об’єктивної мови об’єктів, фізіогномічною, або психоміметичною, трансформацією предмету, що викликає страх, в об’єкт, якого позбавлено здатності цей страх породжувати [див. Подорога – 1999].

У зв’язку з усіма цими ідеями, які дають змогу обґрунтувати поняття негативного мімезису, В. Подорога зазначає, що нова негативна естетика Ш. Бодлера, творчість Ф. Кафки, театр абсурду С. Беккета, музика Нововіденської школи в особах А. Шонберга, А. Берга та ін. репрезентують надзвичайно глибоку кризу психоміметичного переживання. Ця нова естетика спочатку сприймає її як страшну драму, як фатальну загрозу міметичному відчуттю людиною оточуючого світу, як повне та остаточне психопротезування чуттєвості. Однак разом з тим, – продовжує російський філософ, – у цій затяжній кризі є і благо, бо са́ме у її рамках з’являються нові правила естетичної гри. Зокрема, відміняється попередній статус Реальності та поступово відбувається Віртуалізація усіх сфер переживання подій Тіла” [Подорога – 1999].

Ніби вторує усім цим, окресленим вище ідеям і Ю. Крістева, а, щонайважливіше, і її роздуми з приводу цієї проблеми також у безпосередній спосіб корелюють з філософією тілесності. Зокрема, французька філософ пише про те, що „появу мене самого, об’єктів та знаків супроводжує логіка мімезису. Та коли я ***шукаю*** (себе), ***гублю***(***сь***) або ***насолоджуюсь*** (курсив авторки. – Ю. К.), то у цьому випадку моє „я” стає гетерогенним. Ця двозначність <...> обмежує оточуючий мене простір певним бунтарським протистоянням, внаслідок чого у цьому просторі з’являються знаки та об’єкти. Будучи закрученим у такий спосіб,

переплетений, амбівалентний гетерогенний потік відокремлює територію, яку я можу назвати своєю, оскільки Інший, що поселився у мені як alter ego, з відразою вказує мені на цю територію <...> Це не той інший, з яким я себе ідентифікую або який злився з моїм тілесним, а це Інший, який передує мені та володіє мною, тобто – здійснює мене. Володіння, що передує моїй появі, є сутністю символічного <...> а означення становить невід'ємну властивість людського тіла.

Якщо простір <...> обмежує себе через існування Іншого, то закономірним наслідком цього буде висновок, відповідно до якого так зване „первинне" витіснення відбувається до виникнення Я, його об'єктів та його уявлень. А вони, своєю чергою, стають учасниками „вторинного" витіснення. Адже оскільки вони з'являються вже на дивній основі-попередженні, то їхнє повернення у вигляді фобій, неврозів, нав'язливих станів, психозів та, як правило, у формі відрази – все це визначає для нас межі людського світу" [Крістева – 2003: 46–47].

Отже, кореляція мімезису з тілесністю виявляється надзвичайно продуктивною та дозволяє, з одного боку, у суттєвий спосіб поглибити та оновити звичне і навіть дещо застаріле поняття, а, з іншого боку, запропонувати прецінь вірогідну версію щодо способу зв'язку тіла з текстом. Принаймні, про можливість са́ме такого розуміння проблематики мімезису у контексті філософії тілесності свідчить зміст ще декількох сучасних досліджень. Зокрема, у цьому контексті слід передусім знову звернутися до книги М. Ямпольського „Демон і Лабіринт", а також до розвідок В. Подороги, на ідеї якого М. Ямпольський, до того ж, досить часто посилається.

1.2.3. Поняття „мімезис" в інтерпретації М. Ямпольського. У цій праці М. Ямпольський широко застосовує шукане поняття „міметизм", запроваджуючи та водночас переконливо обґрунтовуючи такі його численні різновиди, як „текстовий міметизм", „сміховий міметизм", „патологічний" міметизм", „діаграматичний міметизм", „універсальний міметизм" тощо. У випадку з „текстовим міметизмом", чи „міметизмом тексту", зміст останнього визначається тим, що, наприклад, процес читання, за В. Подорогою, взагалі може бути редукованим до несвідомого мімування – до тілесної поведінки, яка забезпечує читачу майже фізіологічне задоволення. Читання розуміється читачем як тілесне перевтілення, але не тому, що „ми все краще та краще розуміємо те, що читаємо (радше, ми у момент читання взагалі нічого не розуміємо), а тому, що наша обмежена тілесна мірність залучається до текстової реальності та починає розгортатися за іншими законами: ми одержуємо – хай навіть на одну мить – іншу

реальність та інше тіло (смак, запах, рух, жест). Задоволення залежить від цих перевтілень, від переживання руху у просторах, неспівмірних для нас <...> Текст, який ми читаємо, становить своєрідну тілесну партитуру, і ми здобуваємо за її допомогою музику перевтілення" [Подорога – 1993: 141].

Крім цього, дія персонажів, на думку В. Подороги, тільки посилює міметичний ефект письма, дієслівних форм, синтаксичних конструкцій, бо у художньому світі діють переважно швидкості. А тому письменник поспішає писати, персонаж поспішає, оскільки його заряджено динамічним імпульсом письма, та й потрібен він автору тільки для того, аби динамізувати форму, а читач резонує у такт усім цим швидкостям та напругам.

У результаті цих розмислів М. Ямпольський, слідом за В. Подорогою, доходить висновку, відповідно до якого ***фундаментальний „активний шар" тексту існує до розуміння, поза розумінням***. Більш того, на думку М. Ямпольського, цей шар діє тим сильніше, чим нижче рівень розуміння, яке об'єктивно гальмує дію текстових швидкостей. Але при цьому дослідник не може не погодитися з В. Подорогою у тому, що міметизм принципово суперечить розумінню і розташовується у площині тілесності та фізіології. І са́ме це робить тіло „автореферентним", тобто йдеться про те, що тіло резонує у такт самому собі [див. Ямпольський – 1996].

Разом з цим М. Ямпольський також вважає, що психоміметичний процес можна розглядати не тільки як процес, що суперечить розумінню, а й як своєрідний „регресивний" процес, який пробуджує певний інший архаїчний тип розуміння, названий, наприклад, німецьким психологом Х. Вернером „фізіогномічним сприйняттям". Зокрема, на думку Х. Вернера, на ранніх етапах розвитку психіки взаємодія між суб'єктом та об'єктом характеризувалася динамічною формою, внаслідок чого рухомий об'єкт провокував на цій стадії передусім моторно-афективну реакцію, відповідальну за інтеграцію суб'єкта в оточуюче середовище, але це середовище у такому контексті не могло не розумітися як щось динамічне та пронизане своєрідною „мелодикою" [див. Вернер – 1980: 69].

Натомість якщо ця динаміка набуває необмежених форм та перетворюється, наприклад, на конвульсії, які становлять своєрідну імітацію на рівні тілесної моторики, то за таких обставин йдеться про інший тип міметизму – про сміховий міметизм, тобто про поведінку винятково міметичну. У зв'язку з цим виникає питання щодо змісту цього автоматизованого міметизму, відповідаючи на яке, М. Ямпольський спирається на твердження про те, що першоімпульс міметичного процесу становить „безглузда", чисто

тілесна конвульсія, хоча за таких обставин поняття першоімпульсу й викликає великі сумніви.

Отже, у певних типах сміху тіло піддається конвульсіям, які відчужують його від нього самого та які роблять тіло чужим і таким, що вже не залежить від волі того, хто сміється. На думку Ж. Батая, у такий спосіб тіло „редукується до безособистісного стану живої субстанції: воно виходить з-під власного контролю та відкривається іншому" [Батай – 1973: 392, а також Батай – 1979: 205]. ***Це означає, що момент сміху, на думку М. Ямпольського, становить момент найінтенсивнішої комунікації, але комунікації абсолютно безособової, відкритої для будь-кого, хто щойно прийшов. До того ж, сміх завжди передбачає ситуацію „подвоєння", самовідчуження та дистанціювання. За посередництвом сміху комунікують не людські індивіди, а їхні уречевлені, регресовані тіла, їхні знеособлені „Я".***

Але і це ще не все, оскільки ***сміх, як наголошує М. Ямпольський, реалізує, в засаді, медіацію між „високим" та „низьким", які у сфері його дії втрачають не просто свою протилежність, а й навіть свою відмінність***. При цьому така медіація дивним чином здійснюється в міру зростання беззмістовності, а отже, й недиференційованості тілесної поведінки. Сміх „вибухає", він з неабиякою силою виникає зсередини, але його поява – це водночас і відмова від присутності, тобто це поява чогось такого, що цілковито знищується через цю появу. Ж.-Л. Нансі, на якого посилається М. Ямпольський, охрестив таке явище „репрезентацією неможливої присутності" [Нансі – 1993: 377–378]. Отже, ***сміх задає присутність як розпад, а тіло, що ґенерує сміх, ніби зникає, дистанціюється від самого себе до повного зникнення***.

Ще одну ***характерну рису сміхової міміки становить***, на думку М. Ямпольського, ***руйнація експресивності***. Те, що у рамках сміхової міміки можна визначити як цілісний ґештальт (наприклад, обличчя у системі виразності – це образ, наділений індивідуальністю та єдністю сенсу), руйнується, фрагментується, розсипається та пред'являє спостерігачу певного монстра. А тому сміховий міметизм діє, знімаючи відмінності між членами групи та поєднуючи їх між собою як частини єдиної машини, що трясеться та здригається, своєю чергою, са́ме це зняття відмінностей й перетворює героїв мімічних ланцюжків на своєрідних двійників. При цьому комічно гротескне тіло спричинює не просто подвоєння, дистанціювання або, навпаки, міметичну ідентифікацію з ним – воно виявляється тілом-посередником, через яке дистанціювання постійно переходить в ідентифікацію, а потім рухається у зворотному напрямку і т. д.

Підсумовуючи наведене вище, можна дійти висновку, відповідно до якого сутність міметизму, незалежно від його різновидів (про інші типи міметизму див. Ямпольський – 1996: 82, 292, 293 тощо), полягає, по-перше, у його тілесному характері, а, по-друге, у тому, що цей тілесний, в засаді, феномен в очевидний спосіб корелює з дискурсивними практиками. Так, наприклад, якщо йдеться про руйнацію та фрагментацію експресивності через сміхову міміку, то це можна у виразний спосіб зіставити з утіленням лінгвістичного процесу, який, далебі, передбачає членування, дроблення та фрагментацію.

У свою чергу, процедура членування, вочевидь, корелює з помноженням чи, принаймні, з подвоєнням тіла. Натомість у той момент, коли можливість до членування вичерпується або, як пише М. Ямпольський, поглинається органоморфністю, – множинність зливається у нерозчленований натовп, у якому подвійність переходить у стан нероздільного злиття. Але і у цьому випадку йдеться, в засаді, про рух, який співпадає з рухом мови, що досягає такої границі, за якою наступає мовчання неперекладних інтенсивностей. У цьому контексті слід, певно, згадати Р. Кайуа, який розглядав міметизм як своєрідну „психастенію", слабкість ***ego***, що прагне деперсоналізуватися та перетворитися на „іншого" [Кайуа – 1972:109].

Крім цього, у тих випадках, коли подвоєння ще не відбулося, але вже конституюється, у тих випадках, коли тиск сил вже виражає себе у подвоєнні, що переживає становлення, – у цих випадках постає тіло, яке Ж. Дельоз якось описав у категоріях чистої енергетики. Йдеться, зокрема, про тіло, яке „визначає <…> відношення між панівною та підкореною силами", оскільки „будь-яке відношення сил – чи це хімічне, чи біологічне, чи соціальне, чи політичне тощо, конституює тіло. ***Як тільки дві нерівних сили вступають у взаємодію, вони утворюють тіло***" [Дельоз – 1983: 40] (пор. це також з ідеєю Я. Беме щодо „циркулюючих силових потоків").

І дійсно, важко не погодитися з думкою М. Ямпольського, відповідно до якої активність тіла залежить від докладених до нього сил. Але ця силова сторона тілесності і робить її „непроникною" та такою, яка надзвичайно важко осмислюється нашою свідомістю. І навіть відносно вдалі спроби окреслити психічні механізми у категоріях напруги та сили (лібідозна психологія, концепція несвідомого як поля взаємодії сил тощо) все одно остаточно не знімають цієї фундаментальної непроникності.

Складність цієї проблематики зумовлюється ще й іншими причинами. Так, життя, попри міметичний характер своєї природи, змушене, на думку М. Ямпольського, який ґрунтує свої висновки на

дослідженнях впливового філософа та біолога Ф. Ледантека, що почав розробляти власну філософію природи ще наприкінці XIX століття, – отже, життя змушене порушувати ізоморфність міметичних процесів просто заради свого існування.

Разом з тим нова форма завжди виникає зі старої (зовнішньої) через фатальність впливу останньої, і тому цей процес – у певному сенсі, боротьби між мімікріями – можна, либонь, описати як нав'язування реально діючим ритмам певних стереотипів пам'яті. Інакше кажучи, ***життя подовжує себе тією мірою, якою ритм, записаний у пам'яті, здатен нав'язати себе середовищу, тобто тією мірою, якою минуле здатне нав'язати себе теперішньому***. Більш того, живий генератор нових форм, як вважає М. Ямпольський, може навіть визначатися як містична ***душа***. Або, навпроти, у цьому можна вбачати одну з причин поставання художності, яка, зрештою, також може мислитися і як душа – тільки, звісно, не містична, а, вочевидь, матеріальна, хоч від цього і не менш захоплююча.

1.2.4. Типологія мімезису В. Подороги. Цілком суголосні усім цим, наведеним вище розмислам М. Ямпольського і висловлені з цього приводу міркування В. Подороги. Перш за все йдеться про те, що поняття „мімезис" виявляє свою продуктивність не лише у літературознавстві. Це поняття активно [тут і далі цит. за Подорога – 1999] використовується у багатьох сучасних дослідженнях, зокрема, масових комунікацій, влади, у теоріях психоаналізу та психотерапії (особливо інтерактивної), а також у таких науках, як естетика, соціологія та антропологія культури, етологія, філософія історії та у релігійних і квазірелігійних доктринах. І оскільки діапазон людської здатності до наслідування є надзвичайно широким, то В. Подорога пропонує навіть певну типологію, яку становлять, на його думку, три найбільш сталих типи міметичних відношень.

Перший тип філософ визначає як інстинктивне або спонтанне наслідування. Це основна, еволюційно сформована, захисно-адаптивна реакція живої істоти на зовнішні подразники; така реакція має характер психофізіологічної та поведінкової даності (достатньо згадати у цьому контексті про дитячий та „тваринний" міметизм). Йдеться про найбільш архаїчні та глибинні шари людської психіки, у яких зберігаються сліди первинної протореакції організму на зовнішній вплив (переважно, негативний). Міметична реактивність за таких обставин полягає в „оживлені слідів", які залишилися від попередніх впливів (В. Бєхтєрєв). Втеча, прагнення зникнути, заховатися, агресія, спалахи страху та злоби тощо належать са́ме до таких постійно відновлюваних „слідів". А

наслідування у цих ситуаціях становить безпосередню, „пряму” міметичну реакцію на близькість зовнішньої загрози.

Другий тип наслідування В. Подорога ідентифікує як наслідування соціалізоване. Але треба мати на увазі, що цей тип міметичних відношень пов’язується не з наслідувальною поведінкою, а зі здатністю людини до вибору, а також до повторення та відтворення наявних у культурі зразків поведінки. Йдеться, тобто, про опосередковане відношення до „зразка” – про відношення не за близькістю, як у випадку з явищами „протореакції”, а за віддаленістю. Інакше кажучи, для того, аби зразок було повторено, помножено, розповсюджено та наділено місцем у відповідній ієрархії цінностей, конче необхідні знаряддя-посередники. А завдяки встановленню дистанцій безпеки у соціумі здійснюється контроль за регресивним, афективним шаром поведінки наслідування. І наслідувальна активність за таких обставин співвідноситься зі свідомим вибором певного зразка.

Більш того, вся практика виховання будується на неухильному дотриманні певного зразка поведінки, а виховувати означає навчати не самому зразку, а тому, як йому наслідувати. Внаслідок цього у людини виховується здатність до соціально значимої поведінки у суспільстві, і, навпроти, спонтанні „вибухові” реакції, безпосередність тілесних рухів, жестів, міміки засуджуються як „непристойні” та суспільно небезпечні. Водночас з розвитком виховних інститутів та засобів масової комунікації з’являються й різноманітні можливості керувати наслідуванням зразкам, внаслідок чого масовій свідомості пропонуються і „зразки”, і „способи наслідування”.

І, нарешті, ***третій тип мімезису В. Подорога характеризує як наслідування індивідуальне***. Цей тип ще з часів З. Фройда пов’язується з носієм так званої его-свідомості, нарциссистської за своєю сутністю, який (носій) наслідує самому собі. Зокрема, у теоріях класичного психоаналізу та у його подальших соціальних додатках (В. Райх, Ж. Лакан, Р. Жирар та ін.) основна увага приділяється розробці фройдівського поняття бажання. За цими уявленнями наслідувати означає бажати наслідувати, а бажати – це вже наслідувати.

Більш того, значимості набуває не стільки бажання наслідувати будь-чому або будь-кому, скільки конкретний психічний механізм наслідування як бажання. І у цьому пункті увага дослідників зосереджується на об’єкті бажання-наслідування, бо наслідування за таких обставин стає можливим лише у тому випадку, якщо бажання задовольняється. Причому не має значення, чи задовольняється воно безпосередньо, чи опосередковано, тому що наслідування становить лише спосіб

щодо реалізації бажання – та аж ніяк не його мету. Наприклад, будь-який фантазм, фетиш або символ можуть цілком успішно виконувати роль ерзац-об'єктів досягнутого бажання, що здатні (ерзац-об'єкти) компенсувати неможливість його безпосереднього заспокоєння.

Отже, усі три типи мімезису за В. Подорогою також у той чи інший спосіб корелюють з тілесністю, але виявляється, що і це ще не все, оскільки навіть надзвичайно широке тлумачення поняття наслідування, репрезентоване у теоріях Л. Леві-Брюля, Е. Канетті, Г. Лебона, Г. Тарда тощо, обґрунтовано заперечується у працях інших дослідників, таких, наприклад, як К. Лоренц, К. Леві-Стросс, Ж. Дельоз та ін. Зокрема, те, що зазвичай сприймають як базовий феномен наслідування – „наслідування зразку", становить лише вторинне привласнення, або аккультурацію афективно-тваринних станів, які притаманні глибинним шарам людської психіки, тобто людині як тварині. У цьому, звичайно, немає нічого дивного, тому що тваринне є невід'ємною частиною людського цілого. Але в означеному контексті передусім важить той факт, відповідно до якого це ***завдяки мімезису тваринне трансформується на знак (чи фігуру) ставлення людини до самої себе, до власних „тваринних" пристрастей*** (тому й небезпечних, загрозливих для життя, таких, що несуть у собі божевілля, страх, ненависть, гріх, смерть і т. ін., і, навпроти, втілюють у собі найкращі моральні та фізичні якості).

1.2.5. Тлумачення мімезису в „Мімезисі" В. Подороги. Закономірним наслідком окресленого вище способу філософування стала наступна книга В. Подороги, яка безпосередньо отримала назву „Мімезис" [див. Подорога – 2006]. У цій праці також мається на увазі не мімезис у традиційно-аристотелівському сенсі, тобто як наслідування мистецтва зовнішньому світу, а передусім „внутрішньотекстовий" мімезис, завдяки якому твір виявляється „схожим на монаду" [Подорога – 2006: 11] і який з власної середини здобуває ресурси для наслідування, себто йдеться про те, що твір наслідує сам собі, імітує власну матрицю, яка його породжує. В. Подорога розрізняє ці два види мімезису як „мімезис-І" та „мімезис-ІІ", а також виокремлює ще й третій різновид – „міжтекстовий" мімезис, який корелює з поняттям інтертекстуальності.

Необхідно наголосити на тому, що ***мімезис у концепції російського філософа розуміється як близька, недистантна та незнакова взаємодія***. А це означає, що аж ніяк не йдеться про біографічний, фізіологічний чи будь-який інший редукціонізм. Простіше кажучи, Ф. Достоєвський не тому писав такі, а не інші романи, що потерпав від такої, а не іншої хвороби, – утім, його

хворобливі переживання (або, наприклад, психологічний досвід гравця і боржника) у відчутний спосіб виявляються суголосними з поетикою романів, корелюючи з нею у рамках суцільної міметичної взаємодії. За таких обставин можна дійти висновку, відповідно до якого романи, либонь, становлять не замкнуті монади і мімезис має місце не в середині кожного з них, а у рамках більш широкого, в засаді, розімкненого цілого, тобто особистого душевного досвіду. Отже, міметичною монадою треба вважати, радше, людину, ніж книгу [див. про це також Зєнкін – 2007].

Очевидно, са́ме це і має на увазі В. Подорога, коли у передмові до своєї книги пише про літературу як про тотальний факт культури у сенсі мовної міметичної тотальності та реальності чуттєвого досвіду образів у сенсі антропологічного характеру їхнього становлення як на рівні продукування, так і на рівні сприйняття. І тому література від початку мислиться як щось, що переважає традиційні уявлення про неї, тобто мислиться не у якості літератури „взагалі", або красного письменства, не як певна умовна, фікціональна діяльність вигадки, орієнтована, попри це, на відображення зовнішньої до неї Реальності, а мислиться як реальність Твору – область формування різноманітних міметичних практик, але таких, що розуміються, скоріше, як обмеження можливостей повної реалізації проекту окресленого „відображення". ***Література, як стверджує В. Подорога, – це не відображення Реальності, а Реальність у тих моментах, коли вона стає чуттєво доступною через різноманітні комунікативні стратегії Твору***.

Натомість функцію його завершення повинен взяти на себе аналіз, розміщений у власному часі, оскільки йдеться про досвід афектованої тілесності, у якому (у досвіді), однак, в усій екзистенціальній повноті виявляється сутність людського як такого. І для того, аби пояснити цей феномен, В. Подорога застосовує власну фундаментальну ідею щодо ***подвійного, або зверненого, мімезису***. Отже, поняття мімезису розглядається філософом у двох нерозривних, але принципово різних планах. Мімезис зовнішній становить загальну для мистецтва стратегію відображення та вираження реальності у мові, її відтворення та інсценування. До арсеналу цього мімезису-І належать такі художні засоби, як фабула, історія, ідея, план, герої, персонажі, фікціональна наративна конструкція та весь набір риторичних прийомів і тропів. Але вся ця текстуальна машинерія ще не здатна створити художній текст. „Твір будується на засадах іманентної йому та розгалуженої міметичної практики, але практики внутрішньотекстової (в опозиції до зовнішнього наслідування)" [Подорога – 2006: 154]

Натомість художня форма виникає не за шаблонами здійснюваного автором у полі „великої" культури та мови

аристотелівського мімезису як наслідування зразкам так званої реальності, а, радше, всупереч цьому свідомому авторському бажанню. Намагаючись перекласти свої враження на доступну чужому сприйняттю мову, автор наштовхується на пороги власної чуттєвості, на антропологічні обмеження чи, навпроти, антропологічні надлишки, що на їхніх границях формуються образи його уявної тілесності, яким він, врешті-решт, тільки і наслідує, як собі-іншому.

Це означає, що ***внутрішній, або звернений, мімезис є чи не вимушеною захисною реакцією автора на той розрив, який несподівано відкривається на його власному тілі, що водночас відчувається ним і як частина безкінечного світу хаосу та абсурду, і як присвоєна „я-відчуттям" тілесна власність***. Функцію розв'язання відповідного міметичного конфлікту бере на себе мова, яка наділена власним міметизмом і експериментування з якою тільки й може дозволити собі автор. Тому ***головну характеристику мімезису-ІІ становить***, за В. Подорогою, ***практика „позачуттєвого уподібнення" як символічного відновлення за посередництвом особливим чином організованої мови назавжди втрачену автором як людиною чуттєву єдність, що здатна забезпечити кореспонденцію між чистинами його розірваного від народження тіла*** [див. про це також Чубаров – 2006].

Таким чином, з поданого вище, навіть такого неповного і конспективного, огляду проблематики мімезису стає очевидним, що актуалізація цього поняття зумовлюється, по-перше, закономірностями розвитку літературознавства та його сучасним станом; по-друге, поетикальними особливостями літератури, яка потребує для свого тлумачення, зокрема, й нестандартних, проте адекватних аналітичних підходів; по-третє, величезними потенційними можливостями, власне, шуканого поняття, яке через глибоке осмислення за допомогою досягнень новітньої філософії набуває оновленого змісту та нетривіальних характеристик; і, нарешті, учетверте, універсальним змістом мімезису, однаково придатним (змістом) як для розгляду творів класичної, так і некласичної літератури.

Крім цього, сформульовані висновки дозволяють обґрунтувати можливість й використання поняття „міметизм", а через його виразну кореляцію з поняттям „тілесність" вдатися також до синтезу цих понять у поняття „тілесний міметизм", яке містить всі інші типи міметизму і яке охоплює водночас набагато ширше коло різноманітних явищ, пов'язаних як з матеріальним, так і з дискурсивним світами.

Висновки

1. **Від Платона:**

не існує повного мімезису, тому що останній завжди є частковим.

2. **Від Аристотеля:**

аристотелівська естетика акцентує увагу не на механізмі мімезису, а на етосі літературної форми давньогрецької трагедії, яка постає у якості завершеного у собі міметичного цілого.

3. **Від Юрія Мінєралова:**

міметичне начало становить, безумовно, реальний компонент художньої діяльності.

4. **Від Юлії Крістевої:**

появу мене самого, об'єктів та знаків супроводжує логіка мімезису.

5. **Від Михайла Ямпольського:**

а) психоміметичний процес можна розглядати не тільки як процес, що суперечить розумінню, а й як своєрідний „регресивний" процес, який пробуджує певний інший архаїчний тип розуміння;

б) активність тіла залежить від докладених до нього сил;

в) силова сторона тілесності робить її „непроникною" і такою, що важко осмислюється нашою свідомістю;

г) життя подовжує себе тією мірою, якою ритм, записаний у пам'яті, здатен нав'язати себе середовищу, тобто тією мірою, якою минуле здатне нав'язати себе теперішньому.

6. **Від Валерія Подороги:**

а) завдяки мімезису тваринне трансформується на знак (чи фігуру) ставлення людини до самої себе, до власних „тваринних" пристрастей;

б) міметичною монадою треба вважати, радше, людину, ніж книгу;

в) література – це тотальний факт культури (у сенсі мовної міметичної тотальності) та реальності чуттєвого досвіду образів (у сенсі антропологічного характеру їхнього становлення як на рівні продукування, так і на рівні сприйняття);

г) художня форма виникає не за шаблонами здійснюваного автором у полі „великої" культури та мови аристотелівського мімезису як наслідування зразкам так званої реальності, а, радше, всупереч цьому свідомому авторському бажанню. Намагаючись перекласти свої враження на доступну чужому сприйняттю мову, автор наштовхується на пороги власної чуттєвості, на антропологічні обмеження чи, навпроти, надлишки, що на їхніх границях формуються образи його уявної тілесності, яким він, врешті-решт, тільки і наслідує, як собі-іншому.

Контрольні питання та завдання

1. У чому полягає відмінність у трактовці поняття „мімезис” Платоном та Аристотелем?
2. Як би ви прокоментували парадоксальну думку Ж.-Л. Нансі, процитовану М. Ямпольським, щодо „репрезентації неможливої присутності”?
3. Чи можете ви погодитися із твердження М. Ямпольського про те, що „непроникною” та такою, яка важко осмислюється нашою свідомістю, тілесність роблять докладені до неї сили?
4. Окресліть три найбільш сталих, за В. Подорогою, типи міметичних відношень та знайдіть між ними спільне і відмінне.
5. Як би ви пояснили тезу В. Подороги про те, що завдяки мімезису тваринне трансформується на знак (чи фігуру) ставлення людини до самої себе, до власних „тваринних” пристрастей?
6. Поясніть, яким чином та у який спосіб проблематика мімезису пов’язана з літературною творчістю?
7. Чи погоджуєтеся ви з висновком, відповідно до якого адекватний характер аналізу художніх творів потребує введення до наукового вжитку такого поняття, як „тілесний міметизм”? Поясніть чому.

1.3. ТІЛЕСНИЙ МІМЕТИЗМ

В оперті на попередньо репрезентовану теоретичну основу й обґрунтовується таке узагальнююче поняття, як „тілесний міметизм”. Щоправда, через об’єктивні обставини розгляд тілесного міметизму [див. докл. Штейнбук – 2007] обмежився об’єктом, який становив лише постмодерністський дискурс*. Однак головна проблема, що вирішувалася у цій розвідці, полягала у тому, аби за „постмодерністським плюралізмом” (І. Скоропанова) та „естетичним еклектизмом” (Ю. Ґабермас) спробувати все ж таки віднайти засади, які виконують визначальні функції щодо продукування дискурсу і водночас зумовлюють принципи організації останнього.

1.3.1. Методологічне обґрунтування синтезу тілесності та мімезису. Отож таким основоположним феноменом, який виконує цю функцію, є феномен тілесності. Проте поняття „тілесність”, вочевидь, не може розглядатися як недиференційована єдність, оскільки така єдність складається з притаманних тілесному началу людини численних тілесних корелятів – від корелятів пам’яті та погляду до органічних корелятів, і тому обґрунтування поняття „тілесний міметизм” об’єктивно спричинює необхідність, принаймні, часткового аналізу відповідних тілесних корелятів.

Разом з тим і без спеціальних студій цілком зрозуміло, що тілесність у художньому – навіть у такому екстравагантному, як постмодерністський, – тексті не може ані виявлятися, ані бути репрезентованою безпосередньо, внаслідок чого закономірно виникає потреба звернутися до дещо забутого поняття мімезису, яке за цих нових обставин неодмінно набуває модернізованого змісту, відповідно до якого мімезис розглядається як один з механізмів репрезентації у дискурсі, щонайменше, досвіду тілесного буття. Отже, поєднання понять „мімезис” та „тілесність” у поняття „тілесний міметизм” і перетворює останній на предмет дослідження, оскільки завдяки тілесному міметизму постає та формується чимало текстових стратегій сучасної постмодерністської літератури.

---

* Об’єкт дослідження тілесного міметизму склали такі твори, як романи „Дванадцять обручів” Ю. Андруховича, „Польові дослідження з українського сексу” О. Забужко, „Сталінка” О. Ульяненка, „Озерний вітер” Ю. Покальчука, „Міфогенна любов каст” С. Ануфрієва та П. Пепперштейна, „Російське стакато – британської матері”, „Сорок років Чанчжое” та „Останній сон розуму” Дм. Ліпскєрова, „Андеґраунд, або Герой нашого часу” В. Маканіна, „Чапаєв і Пустота” та „Generation «П»” В. Пєлєвіна, „Задумав я втечу…” („Замыслил я побег…”) Ю. Полякова, „Лід” та „Голубе сало” В. Сорокіна, „Казус Кукоцького” Л. Улицької, „Самотність у Мережі” („S@motność w Sieci”) Я. Вишневського, „Дикі гуси відлітають у вирій” („Odlot dzikich gęsi”) Т. Зубіньського, „Уявне коло” („Widmokrąg”) В. Кучока, „Безсмертя” та „Нестерпна легкість буття” М. Кундери, „Остання любов у Константинополі: Посібник з ворожіння” та „Внутрішня сторона вітру (Роман про Геро та Леандра)” М. Павича.

Аналіз тілесного міметизму вимагає також не тільки відповідного об'єкту, на дослідження якого міг би бути спрямованим такий аналіз і який було обрано в оперті на переконання літературознавців про те, що існує достатньо підстав, аби говорити про східну, або східноєвропейську, модифікацію постмодернізму [Скоропанова – 2002: 70–71, а також Старікова – 2004; Постмодернізм… – 2004 та ін.], – такий аналіз вимагає й ґрунтовної методологічної основи. Та через те, що, з одного боку, зміст поняття „тілесний міметизм" не можна редукувати ані до літературознавчої парадигми, ані, тим більше, до парадигми біологічної, або природничої, то єдиний спосіб на подолання цієї суперечності вбачається у використані концептуально-філософського підходу, як, власне, такої методологічної бази, оскільки, з іншого боку, на думку М. Ямпольського, са́ме „філософізація є неминучим супутником філології. Будучи у своєму радикальному варіанті наукою нерозуміння, заперечення смислових цілісностей та наукою про функціонування дискурсів, філологія переживає глибоку тугу за **сенсом** (курсив автора. – М. Я.), який вона конструює для себе за допомогою запозичень з філософії" [Ямпольський – 2005: 23].

Своєю чергою, вірогідність дослідження тілесного міметизму вимагає не загальнофілософського, а диференційованого філософського підходу, який би передбачав аналіз впливу тілесних корелятів на формування різноманітних текстових стратегій. Все це і зумовило розгляд проблематики тілесного міметизму текстових стратегій постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття в онтологічному, антропологічному, феноменологічному та епістемологічному аспектах через призму окремих тілесних корелятів.

1.3.2. Онтологічний вимір тілесного міметизму. Аналіз предмету дослідження в онтологічному аспекті через розгляд декількох тілесних корелятів дозволяє ствердити, що текст, безперечно, може трактуватися не лише з погляду духовного модусу, а й з погляду модусу тілесності. Так, одним з найважливіших тілесних чинників, який спричинюється як до продукування тексту, так і до організації певних текстових стратегій, є серце – і як фізіологічний центр, і як центр духовний.

Однак, попри визначальну місію та центральне місце, розташування біологічного серця заперечує гомотипію тіла та порушує відповідну тілесну топографію. Ця ситуація й дозволяє визначити центральний зміст серця на інших засадах – йдеться про центр росту, функції якого може виконувати не лише серце, – це з одного боку, а з іншого – завдяки функціональному характеру

корелят серця й набуває онтологічного статусу, пов'язуючи, принаймні, такі буттєві кореляти, як життя, любов та смерть.

Разом з цим у сучасній літературі спостерігається очевидне абстрагування від образу кореляту серця, що дає можливість змістом останнього наділити розум. Утім, і мозок як тілесний носій раціонального начала, що за таких обставин займатиме центральне положення, не може виправдати своєї домінації, оскільки діяльність розуму й веде до ірраціональності, або й навіть – до абсурду.

Про цілком вірогідну доречність наведених міркувань свідчать результати аналізу художніх творів через призму кореляту пам'яті. Отож виявляється, що пам'ять, попри свій нібито винятково раціональний характер, розуміється та інтерпретується у контексті таких тілесних категорій, як „лабіринт", „коло", „відразливе", „подвоєння", „повторення", „повернення" тощо, які водночас визначаються й об'єктивно онтологічним змістом, притаманним цим категоріям.

Такий зміст дається взнаки передусім через буттєвий вимір, зокрема, через проблематику життя і смерті, у зв'язку з чим виникає потреба розгляду згаданих питань з точки зору ще одного кореляту, який, на відміну від двох попередніх – кореляту серця та кореляту пам'яті, що передусім виявляють зв'язок відповідно – з тілесною та раціональною сферами, щасливим чином поєднує у собі як тілесне, так і раціональне начала: йдеться про корелят сну.

Як зазначав з цього приводу М. Фуко, „якщо сновидіння і є носієм найглибших людських сенсів, то зовсім не через те, що воно розкриває їхні приховані механізми та показує їхні нелюдські пружини, а, навпаки, тією мірою, якою воно виводить на світло початкову свободу людини <...> тією мірою, якою воно виражає долю, одиссею людської свободи" [цит. за Табачникова – 1996: 404]. Отже, сновидіння є не стільки „повторенням травматичного минулого", скільки „провісником історії": „найсуттєвіше у сновидінні полягає не стільки у тому, що воно служить для воскресіння чогось з минулого, скільки у тому, що воно провіщає щось з майбутнього" [Табачникова – 1996: 404].

Аналіз творів, що були обрані за об'єкт дослідження, за окресленої перспективи лише доводить слушність такого розуміння сну, а, до того ж, дозволяє пов'язати онтологічний вимір сну з текстовими стратегіями, які будуються на основі тілесного міметизму та реалізуються через відповідні дискурсивні практики.

Крім цього, до значущих результатів цих розвідок слід віднести й те, що вибір об'єкту дослідження виявився не випадковим, оскільки, по-перше, сучасна постмодерністська література дає принципову змогу переконатися у слушності

отриманих висновків щодо реальності та онтологічної значущості тілесно-міметичної складової художнього дискурсу. А, по-друге, зразки близьких, хоч аж ніяк не ідентичних, літератур, що склали художній простір дослідження, створюють ґрунт для припущення про можливий універсальний характер тілесно-міметичного механізму.

Інакше кажучи, це може також означати, „що як автоматизм повторення <...> має на увазі історизуючу темпоральність досвіду переносу, так й інстинкт смерті виражає <...> межу історичної функції суб'єкту. Цією межею є смерть – не як випадковий термін індивідуального життя, і не як емпірична впевненість суб'єкту, а, відповідно до формули М. Гайдеґґера, як „абсолютно власна, безумовна, непозбутня, достовірна і, як така, невизначена можливість суб'єкту", де суб'єкт розуміється як той, що є зумовленим своєю історичністю" [Табачникова – 1996: 404].

Разом з тим, згадавши Ж. Лакана, можна також ствердити таке: „***маніпулюючи поетичною функцією мови", людське бажання отримує змогу реалізуватися через символічне опосередкування, внаслідок чого людина розкривається за посередництвом Слова, яке формується за її образом та подобою, оскільки воно несе у собі, зокрема, онтологічні підвалини людського існування***.

Натомість той факт, що тілесний міметизм впливає на характер певних текстових стратегій, виявляючи при цьому причетність до онтологічної парадигми, створює передумови для розгляду тілесного міметизму в інших філософських аспектах.

1.3.3. Антропологічний вимір тілесного міметизму. Зокрема, у рамках новітньої філософської антропології є достатньо підстав для розгляду проблематики тіла як такої субстанції, що, у певному сенсі, займає проміжне місце між органічною плоттю та духовною складовою людини. Це і дає змогу перевести розмову про ***антропологічні ознаки*** людини ще й у площину ***антропологічних виявів тілесності***, серед яких найважливішими визнаються – ***ставлення до власного тіла, ставлення до Іншого та ставлення до світу***.

Означені вияви піддаються досить чіткій ідентифікації, а разом з тим перебувають по відношенню один до одного у нерозривному та органічному зв'язку – це з одного боку, а, з іншого боку, вони мають, у тому числі, безпосереднє відношення й до продукування дискурсу, який, своєю чергою, чи не найкраще свідчить, власне, про ці феномени.

Так, ставлення до власного тіла через цілком очевидні об'єктивні мотиви спричинює тематичне розмаїття художніх творів, зокрема й тих з них, що належать до постмодерністської літератури,

а, втім, всі вони, починаючи від назв та закінчуючи їхніми останніми рядками, присвячено виключно людині в усіх її проявах, що і дозволяє письменникам висловити бажане на зрозумілій для читачів мові.

Однак слід зазначити, що це розуміння, пов'язане зі ставленням до власного тіла, забезпечує лише первинний, найпростіший шар спільного простору, у якому може розгортатися згадане порозуміння. Проте якби тільки цим все й обмежувалося б, то тоді художня література як така взагалі навряд чи постала б – просто далі б трактатів про здоровий як у фізіологічному, так і у суспільному сенсі спосіб життя справа не пішла б.

Натомість другий та третій шари, що в них виявляється антропологія тілесності і що стосуються ставлення як до Іншого, так і до світу, стають тією основою, на якій отримує змогу постати, власне, художній дискурс. Реалізація окресленого вияву здійснюється, зокрема, через корелят дзеркала, оскільки цьому сприяє амбівалентний характер останнього, бо дзеркало ефективно взаємодіє як з механізмом мімезису, так і з тілесним досвідом.

У першому випадку йдеться про те, що мімезис є надзвичайно складним та динамічним процесом, який може функціонувати і у позитивному руслі, і у руслі негативному, тобто у такому, про який писав Т. Адорно (див. вище).

Що ж до тілесного досвіду, то з корелятом дзеркала пов'язана глибоко розроблена філософська парадигма, яка стосується процедури ідентифікації людиною самої себе, а отже, і становлення людини як такої. Якщо дуже стисло окреслити зміст цієї процедури, то слід ствердити таке: аби ***природна істота з фізіологічними рисами людини стала людиною в антропологічному сенсі, вона повинна побачити себе зі сторони, а найпростішим способом зробити це є погляд на себе у дзеркало.***

Утім, функцію дзеркала в окресленому контексті має здатність виконувати не тільки такий предмет побуту, як дзеркало, а й, наприклад, обличчя матері чи літературний текст. І, крім цього, сама процедура згаданої ідентифікації не завершується на простому віддзеркаленні власної подоби – віддзеркалення наділено іманентною властивістю щодо введення у цю процедуру концепту Іншого, який також може репрезентуватися як через реальну постать іншої людини, так і через будь-який, у тому числі й літературний, образ і завдяки якому (концепту Іншого) процедуру ідентифікації та становлення людської особистості на цьому етапі можна, хоч, безперечно, і відносно, вважати завершеною.

Все це має безпосереднє відношення й до літератури, по-перше, тому, що за П. де Маном, тільки мова може дозволити

людині відокремитися від самої себе, тільки мова може перенести „я” з емпіричного світу до світу знаків, що є відокремленими від емпірії існування, оскільки „за такого розуміння мова розділяє суб’єкт на емпіричне „я”, що є зануреним у світ, і на „я”, що переживає становлення подібно до знаку у його спробах диференціації та самовизначення” [Де Ман – 1983: 213]. А це означає, що ***мова розділяє суб’єкт на емпіричне „я”, яке існує у світі неавтентичності, і мовне „я”, яке усвідомлює неавтентичність цього стану***.

І, по-друге, це має відношення до літератури ще й тому, що механізми мімезису поєднуються з цими аспектами тілесного досвіду та починають визначати відповідні текстові стратегії, серед яких виокремлюються такі: ***стратегія віддзеркалення початку та фіналу тексту, стратегія системи віддзеркалення всіх частин тексту, стратегія системи віддзеркалення двох, трьох або й більше героїв, а також стратегія так званої „тотальної кореляції”, або „кореляції усього з усім”, на основі концепту Іншого***.

Безумовно, якби реалізація засад тілесного міметизму у сучасній літературі (та, певно, і у будь-якій іншій) обмежувалася б тільки окресленими вище антропологічними виявами, то цього було б недостатньо, аби вважати такими, що заслуговують на увагу, припущення, відповідно до яких літературний твір є не лише продуктом духовним. Отож слід шукати однозначно тілесний феномен, який, вочевидь, дається взнаки у художньому дискурсі.

Як виявилося, тілесним корелятом такого типу є голос, а проблематика голосу й дійсно має пов’язання як з тілесною природою людини, так і з міметичною репрезентацією голосу у літературі. Передусім тілесна складова позначається на тому, що мотив голосу традиційно і в універсальний спосіб корелює з мотивом їжі, а локусом трансформації одного в інше, і – навпаки, є рот. За такої перспективи голос необхідно розуміється не як фізичне явище, а як унікальне знаряддя, що уможливлює мовленнєву практику, наслідком якої стає своєрідна „гра” у символізацію та десимволізацію – відповідно мовленнєвих та тілесних феноменів.

Окреслені процеси спричинюються і до реального, і до віртуального роздвоєння індивіду. Це змушує знову вдатися до концепту „Інший”, проте з тією відмінністю (порівняно з цим концептом у категоріях кореляту дзеркала), що у цьому випадку йдеться не лише про філософський рівень осмислення аналізованої проблематики, а й про цілком автентичний та повсюдний Діалог, який здійснює автор, вдаючись до особистого

неповторного голосу, що, перш за все, дається взнаки на рівні індивідуального, чи індивідуально-авторського, стилю.

Отже, на основі ефекту роздвоєння виникає закономірний Діалог з Іншим, який здійснюється, зокрема, за посередництвом таких текстових стратегій тілесно-міметичного, в засаді, кореляту голосу, як ***стратегія безпосереднього монологу, опосередкована голосова стратегія, інверсійні голосові стратегії та стратегія деформованого голосу***.

Однак, попри таку типологічну різнорідність, всі ці стратегії націлено на одне – на діалог, завдяки якому „відбувається актуалізація спів-буття людей" [Андрос – 2004: 228] та завдяки якому „люди творять один одного й, водночас, своє спільне життя, не втрачаючи індивідуальності" [Ситниченко – 1996: 116]. У зв'язку з цими положеннями є достатньо підстав, аби зробити висновок про те, що у сучасній постмодерністській літературі певна частина текстових стратегій базується, зокрема, на тілесно-міметичному підґрунті, яке має очевидний антропологічний характер. Це, з одного боку, дозволяє підтвердити слушність попереднього розгляду проблематики тілесного міметизму текстових стратегій в онтологічному аспекті, а, з іншого боку, створює передумови та основу для її подальшого аналізу передусім в аспекті феноменології.

1.3.4. Феноменологічний вимір тілесного міметизму. Феноменологічний аналіз деяких аспектів сучасної постмодерністської літератури, принаймні, у межах творів, які обрано за об'єкт дослідження, доводить, що, попри знаковий, абстрактний характер художніх текстів, вони містять у собі тілесні кореляти, які через механізм мімезису реалізують неабиякий змістовий потенціал.

Зокрема, одним з таких корелятів, який привертає увагу в окресленому контексті, є корелят погляду. Останній має надзвичайно складну й багатошарову структуру, оскільки така структура, виростаючи з тілесного органу – ока, через основну властивість цього органу, тобто через властивість зору, актуалізується у кінцевому результаті за посередництвом кореляту погляду. При цьому слід ствердити, що погляд є не просто закономірним наслідком розгортання вказаних складників – він містить у собі й усі етапи такого розгортання, а, втім, є не простою сумою того, з чого він складається і з чого виростає.

У свою чергу, на феноменологічному рівні і ці складники виявляють певну автономність та самостійну значимість. Так, око виконує декілька суттєвих функцій, виступаючи, наприклад, у ролі феномену, що ***уособлює***, – феномену, без якого просто неможливо уявити собі будь-яке обличчя. І тому присутність очей в образному

світі літератури, а ще більшою мірою – їхня відсутність у відчутний спосіб спричинює кшталт певних текстових стратегій, які передусім пов'язані з характером сюжету.

Крім цього, ще однією функцією ока є його використання у якості дзеркала, але не звичайного, а випуклого, яке має здатність відтворювати світ у такий своєрідний спосіб, внаслідок якого візуальний образ є не тільки і не стільки спотвореним, скільки таким, що виявляє приховану сутність та важливість щодо глибинного, феноменологічного змісту оточуючого світу.

Описана дзеркальна властивість ока і створює передумови щодо поставання кореляту зору, феноменологія якого є, безперечно, ще більш складною, тому що це зір дозволяє створити візуальний фундамент для того, аби не лише побачити те, що оточує людину, а, щонайголовніше, для того, щоб мати змогу осягнути цей світ, переосмислюючи ті зорові образи, які стають надбанням людської свідомості. Якщо вдатися до редукції останнього міркування, то можна дійти такого висновку: людина є істотою зрячою, і тому притаманність людині цього феномену сприяє не тільки візуальному сприйняттю світу, а і його образній трансформації на рівні дискурсу, і аби ще раз упевнитися у тому, що все так і є, достатньо уявити собі світ людини, позбавленої зору. До цього залишається тільки додати, що, власне, здатність бачити окремі предмети та світ у цілому і дає змогу переводити побачене у текст, де на іншому, дискурсивному рівні це побачене і відтворюється.

Утім, трансформація зорових практик закономірно призводить до виникнення вже абсолютно абстрактного кореляту – кореляту погляду, що містить все те тілесне підґрунтя, про яке йшлося вище, але разом з тим має здатність функціонувати вже настільки автономно, що це створює навіть підстави для тверджень про можливість так званого безтілесного погляду. І справді, важко позбутися враження, що, читаючи художній текст, людина ніби бачить те, про що йдеться у цьому творі. Але у такому випадку неодмінно постає питання про те, чий це погляд: якщо наш, то чому ми почали це бачити, лише взявши до рук той чи інший текст? Якщо це погляд автора, то тоді як ми можемо дивитися на текстуальні події чужими очима? А якщо це погляд персонажу (чи персонажів), то тоді це слід кваліфікувати й зовсім як якийсь цілковитий нонсенс, оскільки персонажі не існують у реальності, а, отже, не можна дивитися очами тих, кого не існує.

За окресленої перспективи ця суперечність, яку начебто неможливо розв'язати, вирішується лише у такий спосіб: безперечно, погляд є феноменом абстрактним, але це зовсім не означає, що, будучи навіть „безтілесним", він цілковито

позбавляється онтологічної основи. Більш того, містячи тілесні підвалини, на яких він постає, погляд „згортає” ці підвалини у певну потенцію, яка повсякчас прагне реалізуватися. Однак така реалізація стає можливою тільки за умови виникнення сприятливих, адекватних обставин. Інакше кажучи, той потенційний зміст, який несе погляд, до снаги сприйняти та зрозуміти тільки тому, хто має відповідний тілесний досвід. Або ще інакше: тварина має змогу бачити, але вона є нездатною на погляд у феноменологічному сенсі цього слова; людина ж не тільки бачить – вона легко переводить побачене на феноменологічний рівень, тобто на рівень погляду.

Крім цього, тільки у контексті такого розуміння щодо кореляту погляду ми отримуємо підстави для диференціації цього кореляту на такі типи: ***погляд на себе, погляд на інших та „сліпий погляд”***. Вказані типи, вочевидь, мають стосунок передусім до наративних текстових стратегій, визначаючи характер останніх та принципи, на яких продукується оповідь у художньому творі. Додаткові свідчення щодо можливості запропонованої інтерпретації забезпечує аналіз кореляту монструозності та включення результатів цього аналізу до загальної системи аргументації.

Отже, корелят монструозності є корелятом тілесно-візуальним, він пов’язаний із зоровим сприйняттям дійсності та стосується певних деформацій людських тілесних форм. Однак корелят монструозності, певно, ніколи не набув би феноменологічного статусу, якби йшлося тільки про тілесність людини, тому що, постаючи на основі візуальної практики, монструозність переноситься до штучної сфери – до сфери культури, де і перетворюється на досить важливий, зокрема, дискурсивний корелят. Сутність останнього полягає у тому, що, власне, будь-яка візуальна проекція, внаслідок причетності до неї людини з її здатністю перенесення візуального сприйняття оточуючого світу до світу осмисленого, усвідомленого візуального досвіду, набуває спотвореного, тобто монструозного, кшталту. Це означає, що будь-який образ, який стає доступним нам завдяки візуалізації світу, є, в засаді, монструозним, тобто спотвореним. Але са́ме завдяки цьому й виникає фактично безмежне інтерпретаційне поле, що якнайкраще сприяє осмисленню цього образу через розшифровку його об’єктивно спотвореного, монструозного змісту.

Зовсім вже просто ця думка може бути сформульованою таким чином: ***будь-який літературний образ є очевидним спотворенням, є монструозним відбитком реальності***, утім, якби цей образ був не тим, чим він – відповідно до такого визначення – є, то годі було б сподіватися на існування образу як такого. У цьому випадку йшлося б винятково про копіювання

дійсності, і за таких умов ані про образи, ані про їхню складність, а, отже, і про можливість безмежної кількості інтерпретаційних варіантів не було б підстав навіть згадувати, бо всього цього просто не існувало б. На щастя, йдеться про мімезис, а не про копіювання, що й спричинює поставання відповідних дискурсивних феноменів, без яких уявити образний світ мистецтва взагалі та образний світ літератури зокрема навряд чи було б можливим.

З вищенаведених тез стає зрозумілим, чому корелят погляду має безпосереднє відношення, зокрема, до наративних стратегій: ***спосіб оповідання залежить як від типу погляду (або співвідношення цих типів), так і від того, за допомогою якого типу (або співвідношення типів) погляду монструозний кшталт образу переводиться у відповідний тип наративу***.

Ще один дещо несподіваний вияв ця проблематика набуває у контексті феноменології чоловічості та жіночості, оскільки обидва феномени даються взнаки за посередництвом візуальної процедури. У редукованому вигляді це означає, що здатність бачити об’єкт протилежної статі може забезпечити лише успішність статевого акту як способу на реалізацію інстинкту продовження роду. Натомість власне кореляти чоловічості та жіночості, постаючи, поза усілякими сумнівами, на ґрунті тілесності, тим не менш формуються, по-перше, за умови взаємної візуалізації, а, по-друге, внаслідок обопільно спотвореного сприйняття образу Іншого, який репрезентується відповідно – як Він або як Вона.

Утім, виявляється, що для проблематики даних корелятів цього все ж таки недостатньо, оскільки, крім розрізнення, актуалізація корелятів чоловічості та жіночості вимагає також і певної єдності. Остання досягається тільки в один спосіб – у процесі переведення „Він” чи „Вона” у феномен „Ти” за посередництвом Любові. Та у зв’язку з тим, що це поняття перебуває у спотвореному стані, либонь, від моменту виникнення, а у рамках розвитку культури та у цілому людської цивілізації, особливо у XX столітті, воно зазнало ще й глобального спаплюження, – постмодерністська література вдається до таких текстових стратегій, як іронія та епатаж. Своєю чергою, іронія та епатаж постають як своєрідні, сказати б, дискурсивні монстри, які дозволяють, йдучи від протилежного, тобто від монструозного, химерного, архіпотворного, декодувати, чи деконструювати, первинний зміст того визначального моменту, що конституює людину через її розмежування, яке парадоксальним чином не розділяє, а об’єднує, і для якого ніхто так і не вигадав іншої назви, крім слова „любов”.

До цього залишається тільки додати, що всі ці чинники безпосередньо впливають на розгортання сюжетів проаналізованих художніх творів та на кшталт цих сюжетів, який, за А. Греймасом, сприяє „гуманізації світу” [Греймас – 2000: 196].

І ***розповідь про бажання любити при тому, що, попри це спільне бажання, спосіб його реалізації є кардинально відмінним, – отож розповідь про це є і справді феноменальним ґрунтом для безкінечного сюжету, зміст якого стає цілком достатнім для нескінченої кількості книг***, оскільки „любов як світотворення означає вихід за межі однонаправленості вольового акту, який постійно продукує внутрішню самотність та відчуження; вона означає абсолютний перехід волі у натхнення – у ту реальність людського буття, яка постійно потребує діалогу та спрямована на діалог ” [Хамітов – 2004: 279].

1.3.5. Епістемологічний вимір тілесного міметизму. Певно, і трьох філософських аспектів, через призму яких розглядалася проблематика тілесного міметизму, було б достатньо для того, аби довести, що останній дійсно у суттєвий спосіб впливає на характер та організацію текстових стратегій сучасної літератури. Утім, аналіз цих текстових стратегій у контексті тілесного міметизму навряд чи міг би претендувати на повноту, якщо знехтували і таким, надзвичайно важливим напрямком, без якого важко уявити філософське обґрунтування шуканої проблематики, – йдеться, зокрема, про епістемологічний аспект.

Передусім необхідно ствердити, що ***в історичній перспективі епістемологічна „втеча” філософів до світу трансцендентального мала на меті досягнення такого рівня осмислення буття, на якому свідомість перестає домінувати над тілесністю, а складає на паритетних началах з останньою єдиний антропологічно-онтологічно-феноменологічний комплекс і, у такий спосіб, вповні визначає феномен людини з усіма її, у тому числі естетичними та дискурсивними, виявами***.

У будь-якому випадку, становлення та досягнення такої нової філософської парадигми, як еволюційна епістемологія, доводить, що і людина, і всі сфери діяльності останньої можуть розумітися у світлі ідей, не лише обмежених сакраментальною трансценденцією як такою категорією, яка з містичною або раціональною зверхністю, фактично, залишала людину – людину з плоті та крові – поза увагою. А тому і постулати еволюційної епістемології, і її фундаментальні поняття, як-от, наприклад, поняття адаптації, селекції, телеології тощо, а також різноманітні концепції типу концепції каузальності зворотного зв’язку або

концепції мережевої каузальності, піддають теорію пізнання суттєвому переосмисленню. В основі такого переосмислення лежить намагання надати біологічним процесам духовний вимір, і, навпаки, духовні процеси інтерпретувати у матеріальних категоріях, але не за рахунок одне одного, а шляхом поєднання обох складників.

Внаслідок окреслених підходів виникають передумови для формування теорій щодо культурно-еволюційного тлумачення духовної реалізації людини. Зокрема, йдеться про розробку теорії генно-культурної коеволюції, яка через призму проблематики таких понять, як поняття епігенезу, культурогенів та епігенетичних правил, пояснює та обґрунтовує механізм кореляції біологічних та ментальних явищ.

За такої перспективи виникає достатньо теоретичних підстав, аби, з одного боку, підтвердити правильність та наукову коректність попередніх студій щодо розгляду засад тілесного міметизму у текстових стратегіях сучасної постмодерністської літератури в аспекті онтологічного, антропологічного та феноменологічного підходів та через призму відповідних тілесних корелятів, а з іншого – аби поглибити зміст цих засад ще й в аспекті епістемологічного підходу.

Отже, результатом аналізу текстових стратегій, які функціонують у творах сучасної літератури, стали докази на те, що важливими чинниками, які суттєво впливають на характер та організацію цих стратегій, є органічні кореляти тілесності. Причому роль цих корелятів визначається передусім епістемологічним змістом, оскільки, попри їхнє органічне походження, вони виявляють здатність до кореляції між біологічними та ментальними відчуттями.

Так, наприклад, корелят болю є однаково актуальним як для функціонування тіла, так і для буття самосвідомості, а отже, виявляє властивості культурогену, що й дозволяє цьому кореляту забезпечувати ефективне переведення зовнішнього у внутрішнє, а внутрішнього – у зовнішнє, тобто здійснювати трансформацію досвіду – у знання, а знання – у дискурс, позаяк йдеться про один з варіантів подібної трансформації.

Особливо виразно специфіка реалізації кореляту болю дається взнаки са́ме у постмодерністській літературі, оскільки цей корелят „виникає” внаслідок того, що когнітивні структури, які за своєю генетичною програмою намагаються адекватно усвідомити, чи адаптувати, оточуючу дійсність, не здатні спростувати цілком природному завданню через неприйнятність спотвореної за посередництвом діяльності тієї ж свідомості дійсності та занепадають у царину безглуздя від цього непосильного тягаря.

Внаслідок цього постає хибне коло зі спаплюженої реальності та деформованої естетики, яка піддає, у тому числі й дискурсивній, рефлексії цю дійсність з тим, аби, поглибивши описані процеси, продовжити продукувати ще більш спаплюжену та деформовану художню реальність, де біль стає домінуючим тлом, наскрізним мотивом та, як це не парадоксально, чи не єдиною надією на можливість подальшої буттєвої перспективи.

Схожим чином виявляє культурогенний характер й інший органічний корелят – корелят голоду, оскільки хоч біль і спричинює необхідність його подолання, а голод вимагає заспокоєння, проте механізм вирішення цих завдань, причому як власне в органічному, так і в епістемологічному контексті, є подібним.

Йдеться, зокрема, про механізм, що дозволяє здійснювати трансформацію зовнішнього у внутрішнє з подальшою адаптацією та, відповідно, зі зворотною трансформацією та репрезентацією внутрішнього як зовнішнього. Цей механізм, який можна описати за допомогою феномену кулі, також функціонує як своєрідна когнітивна модель, і, попри можливість ризикованої інтерпретації, виразно виявляє ще один аспект щодо організації текстових стратегій сучасної літератури – організації, яка досить ефективно використовує здатність до культурогенної, в засаді, кореляції між біологічною та ментальною сферами.

У редукованому вигляді це означає, що інформація, яка поглинається текстом, цим же текстом розгортається у наратив, сюжет, мотив, ідею, тему тощо і, врешті-решт, у текст, якщо зважати на одну з фундаментальних рис постмодерністської поетики – себто на інтертекстуальність. А за такої перспективи можна говорити вже про те, що зовнішнім світом для такого типу літератури є власний світ літератури, з якого вона здобуває все необхідне для подальшого функціонування.

Разом з цим остання теза аж ніяк не заперечує ще один, безумовно, значимий для дискурсу постмодернізму корелят, яким є корелят дотику, оскільки, попри нібито зовнішній характер цього кореляту, насправді йдеться про унікальний спосіб трансформації зовнішнього у внутрішнє і – навпаки.

Однак у цьому випадку окреслений трансформаційний механізм діє дещо інакше – через певну епістемологічну колізію, відповідно до якої світ, що ним прямує людина, остання намагається адаптувати до можливості його сприйняття особистою свідомістю. Але через те, що ***своєрідним Хароном у царство Дискурсу є тіло, яке належить світу, а не свідомості***, тільки тактильний контакт, тільки, за висловом П. Слотердайка, „тіло як орган дотику до світу” [Слотердайк – 2002: 12] може забезпечити досягнення цієї мети.

Сутність функціонування цього механізму полягає у тому, що йдеться про рух від конкретного до абстрактного, позаяк на рівні дискурсу взагалі і певних текстових стратегій постмодерністської літератури зокрема цей процес ускладнюється через його амбівалентний характер. Такого кшталту він набуває тому, що на індивідуальному рівні ставлення до потенційного дотику онтологічно пов'язане зі страхом, відчуття якого може бути подоланим, але може бути і посиленим.

Отож в залежності від цього ставлення до дотику і формується або бажання щодо тактильного контакту зі світом, або відраза щодо навіть найменшої можливості такого контакту, внаслідок чого цілком конкретний фізичний акт набуває в умовах дискурсу абстрактний характер, наприклад, у вигляді ідеї єднання чи протистояння. А крім того, на окресленому ґрунті продукуються відповідні текстові стратегії, одна частина яких концентрується навколо „бажання дотику", а інша – навколо „небажання дотику", хоч в обох випадках, вочевидь, йдеться про когнітивний, епістемологічний механізм, що спричинюється до поставання, зокрема, й постмодерністських текстів.

Таким чином, розгляд особливостей та змісту ***тілесного міметизму*** у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століть в онтологічному, антропологічному, феноменологічному та епістемологічному контексті через призму аналізу відповідних тілесних корелятів створює достатньо підстав, аби передусім ствердити, що це теоретичне поняття може та повинно бути визнаним продуктивним та необхідним терміном сучасного літературознавства.

Своєю чергою, репрезентоване у цьому розділі теоретичне обґрунтування такого новітнього поняття, як тілесний міметизм, з одного боку, переконує у тому, що йдеться про цілком об'єктивне явище, іманентно притаманне художнім текстам. Натомість, з іншого боку, утверджуване у такий спосіб поняття виявляє цілковиту адекватність змісту літературного дискурсу та сприяє поглибленню традиційних уявлень про його сутнісні властивості, характер поставання та функціонування, а також зумовлює ефективний аналіз тих аспектів, які за інших обставин залишалися закритими для дослідників.

Крім цього, поняття „тілесний міметизм" через узагальнений зміст, вочевидь, йому притаманний, виразно тяжіє до універсального штибу, оскільки процеси, які це поняття описує і які це поняття визначають, попри очевидну кореляцію з природною сферою, мають, далебі, естетичну природу. А отже, усе зазначене забезпечує передумови та підстави для того, щоб на основі такого шуканого поняття вдатися до розробки та запровадження у практику літературознавчого аналізу новітній – тілесно-міметичний метод вивчення художніх творів.

Висновки

Дослідження тілесного міметизму дозволяє сформулювати ті засади, на яких він постає і відповідно до яких він функціонує. Зокрема, йдеться про те, що:

1. Тілесний міметизм поєднує начебто непоєднуване – матеріальність буття та ідеальний кшталт дискурсу.

2. Тілесний міметизм обґрунтовується через концептуально-філософський підхід.

3. Тілесному міметизму притаманний онтологічний характер.

4. Тілесний міметизм визначається кореляцією з антропологічними виявами людини.

5. Тілесний міметизм піддається феноменологічній інтерпретації.

6. Тілесний міметизм наділено епістемологічним потенціалом, внаслідок чого він становить своєрідний когнітивно зумовлений культуроген.

7. Тілесний міметизм складають такі численні тілесні кореляти, як, наприклад, кореляти серця, пам'яті, сну, дзеркала, голосу, погляду, монструозності, чоловічості та жіночості, болю, голоду, дотику тощо.

8. Тілесний міметизм лежить в основі або становить один з елементів тих текстових стратегій, за допомогою яких виникають художні тексти, принаймні, ті з них, що належать до постмодерністської літератури. До цих стратегій належать:

- стратегія віддзеркалення початку та фіналу тексту;
- стратегія системи віддзеркалення всіх частин тексту;
- стратегія системи віддзеркалення двох, трьох або й більше героїв;
- стратегія „тотальної кореляції", або „кореляції усього з усім", на основі концепту Іншого;
- стратегія безпосереднього монологу;
- опосередкована голосова стратегія;
- інверсійні голосові стратегії;
- стратегія деформованого голосу;
- стратегії іронії та епатажу як монструозно зумовлені моделі текстових трансформацій;
- стратегія трансформації зовнішнього у внутрішнє, а внутрішнього – у зовнішнє;
- стратегії, що інспіруються „бажанням дотику";
- стратегії, що інспіруються „небажанням дотику" тощо.

9. ***Тілесний міметизм – це поняття, яке описує спосіб та зміст репрезентації тілесного буття людини за***

посередництвом тілесних корелятів та за допомогою механізму мімезису у художньому дискурсі.

10. Тілесний міметизм містить виразну продуктивність та перспективу, внаслідок чого він може стати основою для створення та розробки так званого тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів.

11. Тілесний міметизм потребує подальших уточнень та поглибленого вивчення не тільки у межах постмодернізму, а й у просторі більш широкого літературного діапазону.

Контрольні питання та завдання

1. Які аспекти концептуально-філософського підходу та чому застосовано для обґрунтування засад тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття?

2. Чи погоджуєтеся ви з тезою про те, що поняття „тілесний міметизм” дозволяє поєднати матеріальність буття та ідеальний кшталт дискурсу?

3. Які ще тілесні кореляти можна було б, на ваш погляд, додати до поданого списку? Спробуйте обґрунтувати свою відповідь.

4. Чи достатньо підстав ви вбачаєте для того, аби кваліфікувати тілесний міметизм за допомогою такого поняття, як „культуроген”?

5. Порівняйте значення, яке мають для організації текстових стратегій такі тілесні кореляти, як кореляти голосу та погляду.

6. Прокоментуйте тезу, відповідно до якої своєрідним Хароном у царство Дискурсу є тіло, що належить світу, а не свідомості.

7. Заперечте чи підтвердьте необхідність аналізу літературних творів за допомогою такого поняття, як „тілесний міметизм”.

1.4. ЗМІСТ ТА ЗАСАДИ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ

1.4.1. Методологія методу. Визначення теоретичного підґрунтя тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів, яке становлять поняття „тілесність”, „мімезис” та „тілесний міметизм”, дозволяє вдатися до формулювання змісту та засад шуканого методу [див. про це докл. Штейнбук – 2009].

Передусім ствердимо, що навіть на рівні етимології поняття „метод” трактується по-різному. Зокрема, в одному словнику метод (від. гр. methodos) визначається як „спосіб пізнання, дослідження явищ природи та суспільного життя” та як „прийом, спосіб або спосіб дії” [Словник – 1986: 307]. В іншому словнику метод трактується як „спосіб теоретичного дослідження або практичного втілення будь-чого” [Ожегов – 1983: 309]. А натомість у спеціалізованому енциклопедичному словнику стверджується, що метод з давньогрецької перекладається як „шлях дослідження” [Словник – 1987: 218].

Ще складнішою та більш заплутаною ситуація виглядає тоді, коли йдеться про метод літературознавчого аналізу, і, певно, тому у багатьох сучасних, зокрема й в енциклопедичних, виданнях це поняття взагалі ігнорується та не ідентифікується [див., наприклад, Постмодернізм… – 2001]. Однак парадокс полягає у тому, що цей термін (зрештою, як і багато інших понять) використовують так, неначе всім чудово відомо, що він означає, а кому невідомо, то той хай здогадується про значення цього терміну через контекст.

У підсумку отримуємо результат, який дозволяє досить вільно оперувати цим поняттям, схиляючись та вдаючись до найпростішої дефініції, відповідно до якої метод (від. гр. через лат. methodus – „рухатися + шлях”) – це спосіб просування у певному напрямку через необхідність досягнення відповідної мети. І тому літературознавчий метод можна визначити як певний спосіб розгляду художнього твору, мета якого (способу) полягає у досягненні розуміння як поетикального, так і герменевтичного змісту аналізованого твору, тобто розуміння того, яким чином досягається той чи інший художній ефект, і водночас пошуки того сенсу, що закладено у літературний твір [див. Каллер – 2006: 70].

Отже, вихідні положення, які можна визнати, щонайменше, прийнятними з точки зору їхньої логічної вірогідності і які дозволяють сформулювати визначення тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів, а також розглянути зміст та засади цього методу, є такими:

• духовна сфера існує завдяки реальності тіла, утворюючи з останнім надзвичайно складну діалектично зумовлену дихотомічну єдність;

• тіло становить межу і одночасно місце переходу реального в ідеальне, і – навпаки;

• духовний (художній) досвід та його зміст визначаються тілесним способом їхнього здобування і формуються відповідно до фізичних та фізіологічних особливостей тіла та його органів, які й забезпечують са́ме таку, а не іншу можливість на отримання цього досвіду;

• духовний (художній) досвід становить передусім трансформоване у відповідності до нових умов тілесне буття в усій повноті останнього і є інтегральною, хоч і не тотожною тілу частиною цього буття;

• аналіз духовного і, зокрема, художньо репрезентованого досвіду може передбачати рух до тілесного начала, яке й визначає відповідні духовні (художні) наслідки;

• аналітичний шлях від духовного (художнього) досвіду до тілесного начала оптимально реалізується за посередництвом тілесно-міметичного методу;

• ***тілесно-міметичний метод аналізу духовного (художнього) досвіду дозволяє брати до уваги його тілесне підґрунтя та сягати смислів, які постають у такому досвіді внаслідок дії механізму мімезису, що трансформує (переводить) тілесне буття у цей духовний (художній) досвід***.

Очевидні переваги сформульованого вище методу аналізу художніх творів полягають передусім у тому, що дозволяють розглядати об’єкт дослідження у його цілісності та водночас як відокремлений від реальності, так і, безперечно, пов’язаний з нею феномен. Проте це пов’язання, що в інших випадках, тобто в рамках засад інших методів, стосується експліцитних по відношенню до твору корелятів – таких, наприклад, як соціальні, історичні, культурні тощо, у контексті тілесно-міметичного методу ґрунтується на імпліцитних та, в засаді, універсальних, бо дотичних і до тілесного буття автора, і до тілесного буття реципієнта, корелятах.

1.4.2. Категоріальний апарат тілесно-міметичного методу. Своєю чергою, жоден метод, у тому числі і літературознавчий, не може бути визнаним дієвим та обґрунтованим, якщо такий метод позбавлений можливості оперувати відповідним комплексом адекватних його змісту категорій, що водночас і становлять, власне, цей зміст. Утім, результати попереднього аналізу теоретичного підґрунтя тілесно-міметичного методу дозволяють до

списку категорій цього методу зарахувати досить велику їхню кількість, і тому необхідно розподілити ці категорії на декілька груп.

До першої групи слід зарахувати категорії, які безпосередньо пов'язані з тілесним буттям, внаслідок чого цю групу можна визначити як ***групу онтологічних категорій*** (див. табл. 1).

Табл. 1

Тілесно-міметичні категорії

Група онтологічних категорій	Група епістемологічних категорій	Група антропологічних категорій	Група феноменологічних категорій
• людина; • тілесність (тіло, плоть); • духовність; • життя; • смерть; • любов; • Інший; • діалог; • пам'ять; • серце; • сон; • становлення; • дія; • страждання; • народження; • повторення; • повернення; • темпораль-ність; • простір; • лабіринт; • ландшафт; • коло (колесо); • мімезис.	• око; • зір; • голос; • шкіра; • дотик; • нюх; • запах; • слух; • міміка; • жест; • оргазм; • сила; • слід (деформація, складка).	• мислення; • раціональність; • ірраціональність; • безумство; • бажання; • насолода; • забуття; • інтуїція; • молодість; • чуттєвість; • чутливість; • старість; • шизофренія; • параноя; • жорстокість; • самість; • свідомість; • безкінечність; • відсутність; • свобода; • спокуса; • сприйняття; • хрупкість; • голод; • холод; • біль; • Я, Ти, Він, Вона, Воно.	• сексуальність; • чоловічість (маскулінність); • жіночість (фемінність); • гендер; • дискурс; • ідентичність; • інтертексту-альність; • іронія; • епатаж; • тіло без органів; • безтілесний погляд; • сліпий погляд; • погляд; • ризома; • логос; • монструозність; • еротичність; • маргінальність; • трансгресія; • письмо; • суб'єкт; • об'єкт; • симулякр; • фокалізація; • хаосмос; • територіалізація; • детериторіалізація (ретериторіалізація); • фонотекст; • генотекст; • сенс; • значення; • подія; • Едипів комплекс.

До другої групи належать ті категорії, які пов'язані з означенням людських органів та тих властивостей тіла, що дозволяють йому здійснювати кореляцію із зовнішнім світом, внаслідок чого отримувати інформацію про цей світ, опрацьовувати її та використовувати для орієнтації у ньому. У зв'язку з цим другу групу можна позначити як ***групу епістемологічних категорій*** (див. табл. 1).

Наступну групу складають такі категорії, які виражають певні тілесні стани і які притаманні тільки людині, а тому вони кваліфікуються як ***група антропологічних категорій*** (див. табл. 1).

І, нарешті, останню групу становлять категорії, які мають феноменологічний зміст, а, отже, цю групу, вочевидь, слід визначити як ***групу феноменологічних категорій*** (див. табл. 1).

Разом з тим варто зазначити, що запропонований список тілесно-міметичних категорій є неповним. Зрештою, вичерпати такий список навряд чи можливо взагалі. Крім цього, розподіл за групами також має, радше, умовний та відносний характер, тому що чи не кожна з цих категорій може бути інтерпретованою не лише у рамках однієї групи.

Так, наприклад, категорія „свобода" однаково продуктивно мислиться не тільки у контексті антропології – ця категорія цілком обґрунтовано може розглядатися й з точки зору онтологічної, епістемологічної та феноменологічної проблематики. Подібне можна ствердити і про онтологічну – ще з часів Аристотеля – категорію „страждання", яка легко піддається аналізу у трьох інших контекстах, а також і про позосталі категорії. Інша річ, що у змісті кожної з цих категорій домінує той чи інший аспект, але, за великим рахунком, жодну з них неможливо кваліфікувати абсолютно однозначно. І це становить ***першу суттєву характеристику, притаманну тілесно-міметичним категоріям***.

Друга, натомість, ґрунтовна характеристика, що визначає усі ці категорії, полягає у їхньому переважно абстрактно-філософському змісті. Причому навіть тоді, коли йдеться начебто про цілком матеріальні явища, насправді їхня інтерпретація у рамках тілесно-міметичного методу вимагає узагальнюючого підходу.

Окреслене розуміння тілесно-міметичних категорій є надзвичайно важливим, оскільки за будь-яких інших підходів інтерпретація тілесної проблематики набуває спрощеного та деформованого характеру. Внаслідок цього навіть за наявності найкращих інтенцій дослідників переважно йдеться про сумлінну „інвентаризацію" усіх згадок у тексті твору тілесних чинників [див., наприклад, деякі статті у збірнику Тіло… – 2005: 51–66, 67–77, 78–101 тощо] або про вочевидь поверхневий аналіз творів, який тільки

номінально можна визнати таким, що стосується проблематики тілесності [див., наприклад, переважну більшість статей у збірнику Наукові праці – 2008].

У свою чергу, за умов домінування прагматичної мотивації дослідницька увага концентрується лише на сексуально-натуралістичних аспектах [див., наприклад, Золотоносов – 2008], які також розглядаються досить поверхово. Але і це ще не надто прикрий варіант – у найгіршому випадку застосування в аналітичних практиках тілесно-міметичних категорій зумовлюється ідеологічними мотивами [див., наприклад, Зборовська – 2006], а це й перетворює „літературу <…> на найреакційніший предмет" [Зборовська – 2003: 13].

Натомість у рамках пропонованого підходу виникає цілком інша, надзвичайно широка та діалектично зумовлена перспектива. Яскравим прикладом того, як функціонують ці категорії на відповідному рівні, можуть служити пов'язані між собою категорії ока – зору – погляду [див. вище, а також Штейнбук – 2007: 148–173; Подорога – 2006: 93–195]. У цьому можна переконатися і на прикладі аналізу будь-якої іншої тілесно-міметичної категорії. Так, якщо звернутися до категорії „становлення" і залучити до цих студій епістемологічні категорії, то можна легко переконатися у тому, що становлення за відповідних онтологічних обставин, вочевидь, передбачатиме використання і погляду, і голосу, і дотику, і нюху, і слуху, і міміки, і сили і т. ін. Причому ці тілесно-міметичні категорії не тільки слугуватимуть просуванню у тому чи іншому просторі, у якому відбуватиметься становлення, а й, щонайголовніше, це са́ме завдяки ним формальна сторона руху набуватиме змістового штибу, аналогічно тому, що й змістовий вимір характеризуватиметься певними формальними ознаками.

Зокрема, за допомогою погляду можна, передусім, визначити напрямок шляху, але ж цей напрямок водночас буде складатися як з конкретних „пунктів", між якими відбуватиметься рух, так і з того, як виглядатимуть в усій повноті своїх змістів і „проміжки" між цими „пунктами", і, власне, ці „пункти". Подібне можна сказати і про амбівалентний характер, наприклад, сили. Адже якщо сила застосовується для здійснення руху, то тоді вона буде виступати у якості формального чинника, що також матиме безпосереднє відношення до характеру пересування або, у нашому випадку, становлення у просторі. Та при цьому не викликає сумнівів і той факт, відповідно до якого переживання від застосування сили становитимуть досить суттєвий змістовий чинник, що також визначатиме характер цього становлення.

Не зайвими за окресленої перспективи будуть і позосталі, себто антропологічні та феноменологічні, категорії. Перші

обґрунтовуватимуть усі інші категорії просто через ті очевидні рації, відповідно до яких шукане становлення, з усіма наслідками, які спричинюються цим процесом, може реалізуватися тільки за умови наявності у просторі цього становлення певного Я, чи Його, чи Її, бо тільки Я, чи Він, чи Вона можуть бути наділені хоч якоюсь свідомістю та інтуїцією, бо тільки Я, чи Він, чи Вона здатні мислити, бажати, насолоджуватися і бо, зрештою, тільки Я, чи Він, чи Вона можуть претендувати на те, аби бути вільними.

З іншого боку, онтологічно-екзистенціальне завершення становленню можуть надати винятково феноменологічні категорії, оскільки, наприклад, бажання, не осмислене у категоріях сексуальності чи еротичності, просто елімінуватиме за таких обставин перспективу становлення через неможливість трансформації бажання на рівень дискурсу. Аналогічного висновку можна дійти і у зв'язку з такими феноменологічними категоріями, як категорії монструозності, маргінальності, письма, суб'єкту, об'єкту та ін. Так, становлення як дискурсивне явище може реалізуватися передусім завдяки письму, яке поєднує у собі ніщо інше, як форму та зміст. Причому поєднання це відбувається у спосіб, вочевидь, і монструозний, і маргінальний, а до того ж і суб'єкт-обєктний.

Це означає, що письмо виникає як цілком монструозний, тобто такий, що мислиться як поєднання непоєднуваного, симбіоз реальності та свідомості, у вигляді маргінального, в засаді, способу репрезентації, усвідомленої як наслідок взаємодії між суб'єктом та об'єктом. Простіше кажучи, за такого розуміння ***письмо можна визначити, зокрема, як сюжетно-композиційну діалектичну єдність, яка утворює унікальний дискурсивний простір, цілком адекватний для розгортання надзвичайно складного, багатозначного та суперечливого процесу становлення***. ***А сюжетно-композиційну діалектичну єдність, яка утворює унікальний дискурсивний простір, цілком адекватний для розгортання надзвичайно складного, багатозначного та суперечливого процесу становлення, можна, зокрема, визначити як письмо***.

Отже, запропонований вище спосіб міркування дозволяє уникнути фатальної приреченості на перманентне потрапляння до глухого теоретичного кута, оскільки, оперуючи тілесно-міметичними категоріями у рамках відповідного методу, ми отримуємо цілком вірогідну та ефективну можливість поширити контекст таким чином, що це, в засаді, елімінує будь-які аналітичні обмеження. У редукованому ж вигляді нова дослідницька парадигма може бути репрезентованою у наступний спосіб.

1.4.3. Аналітика без обмежень. Художній твір продукується тілесним буттям, „мутованим", за висловом

С. Павличко [Павличко – 2002: 608], або міметованим, за нашою версією, у форми художнього дискурсу. Натомість оскільки тіло становить, в засаді, неподільний об'єкт, то, попри виокремлення його частин, позначених відповідними тілесно-міметичними категоріями, кожен раз все одно йтиметься про тілесну цілісність. Адже ***ані пам'ять, ані сон, ані погляд, ані дотик, ані будь-що з усіх наявних тілесних корелятів не можуть існувати і не існують самі по собі – бодай хоча б навіть автономно від тієї цілісності, яка називається тілом***. Звісно, тілесний досвід набувається в окремих випадках за посередництвом тих чи інших тілесних здібностей. Але, з одного боку, аби ці здібності можна було застосувати, необхідна діяльність усього тіла, а, з іншого боку, досвід який здобувається за посередництвом тієї чи іншої тілесної здібності, неодмінно стає надбанням усього тіла.

Так, наприклад, погляд є наслідком зорової діяльності, яку забезпечує око, тобто орган людського тіла. Проте, з одного боку, погляд був би просто неможливим, якби не його взаємозв'язок з тілом, а, з іншого боку, погляд, либонь, втратив би своє значення, якби досвід, отримуваний за його посередництвом, не призначався для функціонування усього тіла. Інша річ, який це досвід. Безперечно, у випадку з поглядом це буде один досвід, у випадку з дотиком – дещо інший, а у випадку зі сном – ще інший. Але в усіх цих, як і в усіх інших, випадках йдеться про подібну, в засаді, взаємозумовленість та взаємозв'язок усіх частин з усіма іншими частинами та з усім тілом у цілому.

Отже, будь-який продукт діяльності людини є нічим іншим, як наслідком процесу тілесно-духовного чи духовно-тілесного продукування, позаяк духовність становить не щось трансцендентне по відношенню до тілесного, а лише специфічний складник усього, сказати б, тілесного комплексу – складник, який так само, як погляд чи дотик, є неможливим без тіла – це з одного боку, а з іншого – складник, який так само, як погляд чи дотик, зумовлюється змістом та досвідом усього тіла. Утім, якщо домінує тілесно-духовний тип продукування, то людина, образно кажучи, будуватиме примітивне житло, про що не йшлося б у цьому контексті – про вігвам чи про „хрущоби". Натомість якщо домінує духовно-тілесний тип продукування, то людина будуватиме храми. Однак в обох випадках ці будівлі будуть відповідати тілесній природі людини навіть тоді, коли храми будуються під землею, бо власне храм – не вхід до нього! – обов'язково буде придатним для функціонування людського тіла, а не тіла, наприклад, ящірки.

Якщо продовжувати мислити у категоріях наведеної щойно архітектурної метафори, то тоді постане ще одне питання, а саме: чому храми, зазвичай, сягають у висоту кількох десятків метрів?

Або: чому храми оздоблюються безглуздими у прагматичному сенсі прикрасами? Отож специфіка духовного, як невід'ємного складовника тілесного, полягає у трансформуванні, або ж – у мутації, чи у мімезисі, тілесного досвіду. Інакше кажучи, як око виконує певні функції, необхідні для діяльності тіла чи, принаймні, притаманні самому оку, так само й інтелектуально-чуттєва сфера і виконує певні функції, і функціонує у відповідності до своїх можливостей. Або ще інакше: людське око „покликано" забезпечувати можливість орієнтації тіла у просторі, але у ті хвилини, коли людині не треба шукати їжу або втікати від небезпеки, око продовжує дивитися – дивитися, наприклад, у височінь небесної безодні, жахаючись чи насолоджуючись величчю та неосяжністю всесвіту. Натомість інтелектуально-чуттєва сфера є так само „покликаною" для того, аби забезпечувати успішне виживання людської популяції, але і думкам та відчуттям навряд чи хтось може заборонити виходити за межі відповідних для них прагматичних завдань.

Врешті-решт з примітивних халуп постають храми, а невибагливий глечик для води поступово трансформується (мутує, міметує!) у Священний Грааль, тобто йдеться про те, що духовна сфера, будучи наділеною певним потенціалом так само, як і будь-яка частина тіла, також схильна до динамічного становлення та перманентної реалізації своїх можливостей. Зрозуміло, що розгортаються ці можливості не завжди і не однаковою мірою, але і рекордсменами стають не всі, хоч кожна людина здатна бігати, кидати каміння чи списи або вступати у двобій з найближчим до неї супротивником. Більш того, сьогодні мало кому може спасти на думку, що футбольний матч, який збирає на стадіоні десятки тисяч, а біля екранів телевізорів – мільйони вболівальників, в основі своїй містить архаїчний сюжет, пов'язаний з полюванням, апогеєм якого стає влучний постріл („гол!!!") мисливця у серце жертви. У це важко повірити, але це са́ме так.

Подібним чином – тільки з урахуванням, ясна річ, відповідної специфіки – розвиваються й духовні здібності, принаймні, історія культури накопичила чимало прикладів, які доводять слушність такого порівняння. Зокрема мистецтво, будучи продуктом духовної діяльності, завжди розглядалося у контексті генезису своїх форм та виявів. Тільки чомусь цю сферу, всупереч її очевидному зв'язку з тілесним буттям, здебільшого протиставляли цій нібито сірій та ницій тілесній буденності. Але чи так має продовжуватися і далі? Здається, що це аж ніяк не обов'язково, і, власне, тому йдеться про пропозицію того методу дослідження результатів духовної і, зокрема, художньої діяльності, який, по-перше, дозволяє не протиставляти частини цілому, а інтегрувати у

єдиній дослідницькій парадигмі те, що, за великим рахунком, ніколи й не існувало відірвано одне від одного. А, по-друге, пропозиція нового методу зумовлюється ще й тим, що цей метод забезпечує можливість бачити те, що за іншої перспективи побачити просто неможливо, і відповідати на ті запитання, на які у рамках традиційних підходів на відповіді годі було б й сподіватися.

1.4.4. Тілесно-міметичний метод у порівнянні з іншими літературознавчими методами. Очевидність наведених аргументів переконливо дається взнаки і за умов визначення місця тілесно-міметичного методу серед інших методів літературознавства. Проте необхідно передусім згадати твердження В. Халізєва, яке він, своєю чергою, ґрунтує на положеннях М. Бахтіна щодо обов'язковості „пильної уваги [літературознавця] <…> до наявних у творі „факторів художніх вражень" [Халізєв – 2000: 285–286]. Але це – з одного боку. Натомість, з іншого – слід звернути увагу й на ті літературознавчі засади, які декларують автори іншого підручника з теорії літератури – знані науковці Н. Тамарченко, В. Тюпа, С. Бройтман, що вбачають „***критерій науковості теорії літератури*** [у] *практиці* ***аналізу тексту***, *жаданою метою якого* [вони вважають] *тлумачення сенсу художнього твору* (підкреслено та виділено автором. – Н. Т.)" [Теорія… – 2004: 8].

Разом з тим, як підкреслював Г.-Ґ. Ґадамер, „розуміння та тлумачення текстів – це не тільки наукове завдання, воно, вочевидь, має безпосередній стосунок й до усієї сукупності людського досвіду в цілому" [Ґадамер – 1988: 38]. Утім, більшість розроблених та утверджених у літературознавстві методів аналізу художніх творів концентрують свою увагу переважно на якомусь одному аспекті, абсолютизують даний аспект і, таким чином, об'єктивно нехтують цією омріяною „сукупністю людського досвіду у цілому". Прикметно, що не становить винятку з цього правила навіть системний підхід, який уже тільки за висловленою у його назві аспірацією мав би амбітно претендувати на вичерпність. Проте і цей підхід обмежується лише тим, що залучає до аналітичних практик усі попередні, створені на цей момент літературознавчі методи.

1.4.4.1. Тілесно-міметичний та біографічний методи. Так, наприклад, один з найбільш улюблених (особливо серед шкільних учителів) методів – біографічний, будучи розробленим чи не першим в історії розвитку літературознавства ще за доби романтизму французьким критиком, письменником та поетом Ш. Сент-Бевом, ґрунтувався на тих фундаментальних засадах, відповідно до яких визначальними моментами творчості будь-якого митця вважаються біографія і особистість письменника, що

формується під впливом власне біографічних колізій [Зінченко… – 2002: 48]. Щоправда, сам фундатор цього методу наголошував на тому, що „література, літературний твір становлять для [нього] невід'ємну частину усієї людини, її натури" і що йому „важко скласти думку про твір, ігноруючи знаннями про саму людину", внаслідок чого „вивчення літератури цілком природним чином спрямовує [його] до вивчення психології" [Сент-Бев – 1987: 40].

Однак і в аналітичних студіях самого Ш. Сент-Бева, а, тим більше, у діяльності його численних послідовників ***біографічний метод*** залишився надто далеким від психологічних підходів, оскільки, як правило, обмежувався концептом біографічного автора на противагу автору як суб'єкту свідомості, через що, попри очевидні переваги, набував (метод) безпосереднього та дещо примітивного кшталту. Зокрема, зміст художніх творів того чи іншого автора розумівся через детермінацію, пов'язану з постатями батьків митця, з умовами його виховання та навчання, з характером його близького оточення, із зовнішніми проявами його особистого життя і т. ін. Та, певно, найгіршим варіантом застосування біографічного методу став спосіб його використання у навчальних закладах, коли аналіз літературних творів взагалі підмінявся та й підміняється розповідями про біографію письменника.

Отже, чи йдеться про цілковиту елімінацію біографічного методу з арсеналу теорії літератури? Звичайно, ні. Але що можуть додати до розуміння будь-якого твору такі, наприклад, біографічні факти, відповідно до яких В. Винниченко народився у селянській родині [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 2) – 2006: 98], М. Коцюбинський – „в родині дрібного чиновника" [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 281], а Леся Українка – „у висококультурній дворянській родині" [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 182], – що можуть додати ці факти, крім того, що через походження цих митців ніхто з них не повинен був би стати письменником або поетом. Радше, навпаки, – вони не повинні були ними стати: В. Винниченко мав би залишитися селянином або, щонайбільше, професійним революціонером чи політичним діячем. Леся Українка – дружиною такого ж, як і вона, шляхтича та панією їхнього маєтку. А М. Коцюбинський і так став тим, ким мав стати, – чиновником.

Але навіть і це не найголовніше, тому що, по-перше, події біографії свідчать лише про те, як та чи інша людина (письменник це чи чиновник – байдуже!) прожили своє життя. По-друге, ці події здебільшого стверджують дещо прямо протилежне – творча спадщина постає не завдяки, а всупереч біографічним перипетіям. І, нарешті, по-третє, біографія передусім незаперечно спростовує ідентичність між біографічним автором та автором художнім.

Зрозуміло, що цілковито знехтувати біографією авторів неможливо хоча б тому, що різні тексти написані різними авторами, яких необхідно розрізняти бодай через повагу до тих, хто ці тексти створив. Утім, найбільше, що нам можуть, крім цього, дати біографічні відомості, – це розуміння того, чому, наприклад, В. Винниченко, що народився у Єлисаветграді, писав свої твори українською мовою, а М. Булгаков, місцем народження якого став Київ, – російською. Або чому Дж. Джойс, будучи ірландцем за походженням, писав англійською, подібно до М. Гоголя – українця за походженням, що творив російською.

1.4.4.2. Тілесно-міметичний та культурно-історичний методи. Разом з тим очевидним є й інше – не тільки обмеженість методу, запропонованого Ш. Сент-Бевом, а й відносна вірогідність і того методу, який було розроблено у другій половині XIX ст. французьким філософом, істориком та літературознавцем І. Теном. І. Тен внаслідок суттєвого впливу, який справили на нього ідеї його попередника, не відкидав зв'язку особистості письменника зі створюваними ним текстами, але водночас його цікавила не лише біографія митця – у літературному творі учений шукав уже не тільки психологію душі його творця, а й психологію народу та відповідної історичної епохи. Са́ме такий підхід і став підґрунтям для розробки ***культурно-історичного методу***. Та якщо скористатися щойно запропонованою логікою критики біографічного методу, то і у цьому випадку неважко передусім отримати відповіді на питання, наприклад, про те, чому персонажами творів В. Винниченка є українці, які схожі на тих, що могли жити наприкінці XIX – на початку XX ст. в Україні. Або чому Мавка з Лукашем познайомилися не через Інтернет, попри відчутний відверто-віртуальний характер одного з цих персонажів Лесі Українки.

Натомість і культурно-історичний метод і, тим більше, біографічний метод навряд чи у змозі пояснити, чому образ Плюшкіна у поемі М. Гоголя „Мертві душі" не схожий не лише на російського поміщика, а й взагалі на людину, будучи і справді якоюсь „прорехой на человечестве". Певно, такими ж безпорадними ці методи виявляться і тоді, коли треба дати відповідь, наприклад, на питання про те, чому першу драматичну поему „Одержима", яку Леся Українка написала „біля ліжка умираючого від туберкульозу <…> Сергія Мержинського <…> за одну ніч <…> в ситуації екстремальній і трагічній" [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 209], вона присвятила такій дивній темі?

Так, в основі поеми лежить нібито біблійна історія, і вже тільки через це зміст твору, вочевидь, претендує на позачасовість, а, отже, на позаісторичність та універсальність. Внаслідок цього поема набуває також і універсального з погляду культурного виміру

характеру, оскільки Месію та Міріам важко кваліфікувати як персонажів, винятково притаманних і для українського культурного простору, і для української культурної традиції. Але і це ще не все, тому що ці персонажі досить примарно корелюють і зі своїми біблейськими прототипами, принаймні, якщо спиратися у цьому порівнянні на канонічний текст Євангелій, а це, зі свого боку, також суперечить тепер вже загальнокультурній традиції.

1.4.4.3. Тілесно-міметичний та соціологічний і порівняльно-історичний методи. За такої перспективи ще менш придатними для аналітичних студій, присвячених драматичній поемі Лесі Українки, можуть бути визнаними й такі літературознавчі ***методи***, як ***соціологічний***, а навіть й ***порівняльно-історичний***. Зокрема, останній, за О. Веселовським, у центр зацікавлення ставить, передусім, не твір, а „формули, образи та сюжети", які самозароджуються або мігрують [див. про це Зінченко… – 2002: 72]. Натомість сюжет, рух якого спричинює образ Міріам, становить ніщо інше, як формулу самопожертви заради коханого. А це, своєю чергою, суперечить як біблійному сюжету, так і взагалі стандартній формулі подібних наративів, оскільки історія жертви заради іншої жертви, себто того, хто і сам жертвує собою, є, в засаді, дещо „надлишковою", через що набуває вже не релігійного, а лицарського виміру. Зокрема, „формули, образи та сюжети" „Одержимої" зовні нібито запозичені з всесвітньо відомої історії, що майже дві тисячі років мандрує (мігрує?!) країнами та континентами. Але водночас це аж ніяк не є повторенням знаної „формули" – навпаки, це її оригінальна художня інтерпретація, про що, зокрема, свідчить вже назва поеми – „Одержима".

Ще менш придатним для аналізу цього твору Лесі Українки виявляється й соціологічний метод, хоча, як про це можна дізнатися зі вступного монологу Міріам, „Месія прийде в славі світ судити", – так сказано в пророцтві, більш нічого" [Українка – 2008: 350]. Однак, по-перше, зміст поеми спрямований не на „світ", а на образ Месії, а ще більшою мірою – на образ Міріам та на її ставлення до Месії. По-друге, „світ" репрезентовано у творі як узагальнену та символічну антитезу, у межах якої через протиставлення образу Міріам до „світу" і розгортається основна драматична колізія поеми. І, по-третє, попри те, що у фіналі твору „світ" з символічного буцімто набуває цілком реальний кшталт юрби, яка камінням побиває Міріам на смерть, цей конфлікт не втрачає узагальненого характеру та продовжує залишатися метафізичним за своєю природою і тому, що йдеться начебто про біблійну, але все ж таки не зовсім про біблійну історію, і тому, що прокльони Міріам на адресу юрби зумовлені не тільки і не стільки ненавистю до „отого глухорожденного люду" [Українка – 2008: 353], скільки коханням до

Месії, і, звісно, тим, що ця історія завершується смертю і Месії, і Міріам.

Зрозуміло, що будь-які спроби вдатися за окресленої перспективи до розгляду поеми з позиції таких категорій соціологічного методу, як „соціально-історичний фон", „соціальна типізація", „класовий підхід", „базис та надбудова" [Зінченко… – 2002: 99] і т. ін., буде виглядати, щонайменше, не зовсім адекватно до змісту твору, а, щонайбільше, і зовсім вже як профанація сенсу літературознавчого аналізу.

1.4.4.4. Тілесно-міметичний метод та психологічний підхід. Через такі обставини у нагоді, вочевидь, міг би стати ***психологічний підхід***, однак проблема передусім полягає у тому, що єдиного психологічного методу не існує в засаді. Так, один з адептів психологічного підходу – О. Потебня, концентрував свою увагу на слові як на носії іманентного художнього образу, як на „згорнутій метафорі" [Зінченко… – 2002: 119] і будував відповідну концепцію в оперті на мову як на найважливіший та найвагоміший продукт психічної діяльності людини. Своєю чергою, не можна не згадати у цьому контексті і Л. Виготського з його студіями, які зайшли відображення у книзі „Психологія мистецтва" і які ставили за мету „розвинути своєрідність психологічної точки зору на мистецтво та намітити центральну ідею", що поєднувала б „об'єктивну психологію" та „нове мистецтвознавство" [Виготський – 1997: 8].

Утім, дещо згодом і сам Л. Виготський у пошуках більш вірогідних доказів щодо окреслених ним ідей змушений був звернутися до фройдизму [Зінченко… – 2002: 124]. Що ж стосується останнього, то обґрунтований його фундатором – австрійським психіатром З. Фройдом, ***психоаналітичний метод*** і справді забезпечив „перехід від фізіології до психології" [Зінченко… – 2002: 125]. Проте, будучи надзвичайно ефективним, а не тільки ефектним, психоаналітичний метод виявив і притаманну йому об'єктивну вузькість, зосередившись на дослідженні лише індивідуального лібідо. Звісно, це була неабияка вузькість хоча б тому, що вже сучасники З. Фройда вдалися водночас як до критики його вчення, так і до розробки ідей, які поглиблювали, поширювали та у суттєвий спосіб розвивали вчення великого австрійця.

Зокрема, йдеться про „***школу індивідуальної психології***" А. Адлера, про „***школу аналітичної психології***" К. Юнґа, а також про величезну кількість учених та дослідників, які навіть поза ***неофройдизмом*** виявилися причетними до подальшого розгортання парадигми, що її започаткував З. Фройд. У цьому плані, з одного боку, слід згадати ідеї Ю. Крістевої (див. вище), а, з іншого

– наприклад, праці М. Ямпольського чи В. Подороги, доробок яких також вже розглядався вище.

Однак, повертаючись до драматичної поеми за авторством української поетеси, необхідно ствердити, що застосування психоаналітичного методу до аналізу цього твору становить ще більш складну проблему, яка, щоправда, жодного відношення не має ані, власне, до літератури, ані до теорії літератури – ця проблема стосується характерної для вітчизняного культурного простору, сказати б, літературознавчої „політкоректності". Зокрема, оскільки Леся Українка належить до канонізованих постатей, а її твори a priori розуміються як один з материків національної духовності, то аналіз літературної спадщини поетеси весь час балансує на поверхні їхнього змісту та не виходить за рамки традиційних літературознавчих практик. І хоча дехто з літературознавців, як-от, наприклад, Дм. Чижевський, пристрасно переконував у тому, що „Леся Українка зробила найбільший крок поза межі вузького реалізму і поза межі української літератури" [Чижевський – 2003: 556]. А М. Наєнко, не з усім з ним погоджуючись, все ж таки уточнює, завдяки чому це стало можливим – бо, на думку останнього, „одна з головних проблем, якою Леся Українка терзалася до останнього свого твору", полягала у тому, „щоб людина могла своїм життям до себе дорівнятися" [Наєнко – 2003: 18]. Та проте у новітньому підручнику з історії української літератури йдеться, радше, про імітацію аналізу, наслідком якого цілком закономірно за таких обставин стають декларативно-мітингові кліше про „поетичні і філософські проблеми, порушені в „Одержимій", – ненависті до рабського духу, героїзму самопожертви, що постає з любові до людини, людей; одвічна моральна проблема страху владик перед вільним словом і думкою – і викликаної цим страхом нечуваної жорстокості…" [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 211].

Після цього залишається тільки дивуватися тому, на якій підставі автори підручника зробили висновок про „героїзм самопожертви" – адже загибель Міріам зумовлена не героїзмом героїні, а її нездоланним відчаєм. І чи, говорячи про „любов до людини, людей", автори підручника мали на увазі теж Міріам, тобто „одержиму духом"?! А вже щодо „одвічної моральної проблеми страху владик", то у цьому пункті залишається тільки розвести руки, бо абсолютно не зрозуміло, з якого підтексту якого твору якого автора вичитана щойно згадана „одвічна моральна проблема", але цілком очевидно, що в „Одержимій" одержима одержимо та відчайдушно бідкається зовсім не через цю, а через іншу проблему. Крім цього, можна з великою долею вірогідності припустити, що усі ці твердження з'явилися не у зв'язку з об'єктивним аналізом

драматичної поеми Лесі Українки, а через рудименти анґажованості вітчизняного літературознавства у соціологічний метод, домінація якого припала ще на дореволюційний період і набула тотальної абсолютизації у період радянський.

Зрештою справа не тільки у тому, що сучасне українське літературознавство продовжує нехтувати спробами більш глибшого аналізу творів, які належать до спадщини українського ж красного письменства, – йдеться й про певні об'єктивні перешкоди, через що розгляд „Одержимої" на засадах чистого, так би мовити, фройдизму навряд чи може бути визнаним незаперечно адекватним змісту поеми. Подібні аргументи є актуальними й для інших різновидів психологічних підходів, тому що застосування цих підходів „багато у чому залежить як від характеру художнього твору, так і від індивідуальності дослідника" [Зінченко… – 2002: 130].

1.4.4.5. Тілесно-міметичний метод та формальний метод і структуралізм. Натомість тілесно-міметичний метод має саме ті переваги, відповідно до яких будь-який твір будь-якого (національного чи зарубіжного) автора може стати об'єктом дослідження будь-якого вченого. Ще більш виразно переваги цього новітнього методу даються взнаки при порівнянні його засад із засадами формального, а також й структурного методу. Узагальнюючий зміст ***формального методу***, який постав у Росії на початку XX ст., зокрема, внаслідок діяльності В. Шкловського та організованого переважно його зусиллями ОПОЯЗу („Общество изучения поэтического языка"), можна визначити, щоправда, не як заперечення змісту, а як заперечення „традиційного уявлення про те, що література – це привід для вивчення суспільної свідомості та культурно-історичної панорами епохи" [Зінченко… – 2002: 150].

Отже, концентрація уваги на формальному аспекті літературного твору закономірно призводить учених-формалістів не лише до висновку про те, що література не копіює життя [Зінченко… – 2002: 158], а й фокусує їхню увагу винятково на літературному творі. Утім, визнаючи доцільність та продуктивність певних положень формалізму, важко погодитися з тим його фундаментальним принципом, за яким художній твір може виникати з нічого, а його зміст залежатиме від взаємодії між прийомом та матеріалом (центральними категоріями формального методу), що функціонують на рівні тексту як такого.

Прикметно, що ця очевидна обмеженість формалізму далася взнаки дуже швидко, і тому, починаючи вже з 1926 року – з року заснування Празького лінгвістичного гуртка (В. Матезіус, Я. Мукаржовський, Р. Якобсон та ін.), на основі засад формального методу отримав розвиток ***структурний метод***. У подальшому ***структуралізм*** був поглиблений завдяки діяльності Паризької

семіотичної школи (А. Греймас, Ж. Женетт, Ц. Тодоров та ін.), а також у працях представників так званої тартусько-московської школи на чолі з Ю. Лотманом.

Отож, з одного боку, формування структурного методу було пов'язано з намаганнями перейти від описово-емпіричного до абстрактно-теоретичного рівня досліджень, і тому базовими поняттями структуралізму стають такі категорії, як „відношення", „елемент", „рівень", „опозиція", „положення", „варіант", „інваріант" та ін. Разом з тим „характерною рисою структуралізму [було] прагнення за свідомим маніпулюванням знаками, словами, образами, символами тощо виявити несвідомі ***глибинні структури*** (підкреслено автором. – В. З.), що приховуються за дією механізмів знакових систем" [Зінченко… – 2002: 169]. А це означало, що йшлося все ж таки про пошуки корелятивних шляхів до позахудожньої реальності. Проте, з іншого боку, вихідні положення структуралізму призвели до того, що, врешті-решт, і цей метод через абсолютизацію його адептами таких аналітичних процедур, як формація, логізація та математизація значення, також спіткала криза, внаслідок чого більшість літературознавців, що сповідували принципи цього методу, перейшли або на позиції постструктуралізму, або на позиції деконструкції.

1.4.4.6. Тілесно-міметичний метод та постструктуралізм і деконструкція. Своєю чергою, ***постструктуралізм*** так само, як і ***деконструкція***, поставши з надр структуралізму, зберегли у своєму, так би мовити, генетичному коді відповідне ставлення структуралізму і до тексту, і до позахудожньої реальності, надаючи перевагу тексту і вже на цьому рівні абсолютизуючи не Знак, а Текст. Інакше кажучи, історія розвитку літературознавства, яка – згадаймо – почалася з абсолютизації реальності, що її репрезентував, за Ш. Сент-Бевом, біографічний автор, закінчилася славнозвісною текстуалізацією дійсності. ***За такої перспективи принципова відмінність між біографічним методом та постструктуралізмом і деконструктивізмом полягає у тому, що на початку цієї історії місія біографічного автора зумовлювалася необхідністю текстуалізувати і себе, і оточуючий його світ, а закінчилася ця історія тим, що вже на Текст було покладено місію текстуалізувати як біографічного автора, внаслідок чого справа взагалі дійшла до „смерті Автора", так і, либонь, увесь всесвіт***.

Отже, тілесно-міметичний метод є спробою поєднати обидві парадигми, гармонізувати відношення між складниками об'єктивної цілісності, що її становлять людина і світ, у якому людина тільки й може існувати. А, щонайголовніше, тілесно-міметичний метод покликаний забезпечити той теоретико-

аналітичний інструментарій, який був би спроможним адекватно досліджувати художні феномени, що у специфічний спосіб репрезентують шукану єдність, оскільки остання утворюється са́ме через поєднання цих двох начал. За такого підходу, вочевидь, елімінуються усі ті суперечності – між людиною і світом, між світом і текстом, між людиною і текстом, які врешті-решт призводили до кризи кожен з тих літературознавчих методів, що згадувалися вище. Своєю чергою, необхідно ствердити також і те, що жоден з названих, а також і не названих методів літературознавства не втрачає локального значення і цілком природно та результативно може братися до уваги у контексті тілесно-міметичних студій.

1.4.4.7. Тілесно-міметичний метод та метод літературної герменевтики. Утім, запропоновані порівняльні розвідки були б все ж таки не повними, а тому й не зовсім науково коректними, якби у цьому контексті не було згадано ще про один літературознавчий метод, історія формування і засади якого принципово відрізняються від змісту методів, проаналізованих вище, – йдеться, зокрема, про ***метод літературної герменевтики***. Унікальність цього методу полягає у тому, що у герменевтиці від моменту її виникнення ще за античних часів (походження цього терміну пов'язують з ім'ям Гермеса – давньогрецького бога скотарства та торгівлі, який, до того ж, був покровителем мандрівників та вісником богів, що тлумачив людям їхні промови, хоча традиційно етимологію слова „герменевтика" виводять з давньогрецького дієслова „роз'яснюю") і у процесі її продуктивного застосування у часи Середньовіччя, Відродження та Нового часу „почали вбачати єдність мистецтва розуміння, мистецтва тлумачення та мистецтва застосування" [Зінченко… – 2002: 133]. Втім, науковий метод, що довгий час вважався мистецтвом, – явище, безперечно, своєрідне, і тому історію поставання цього методу визначає са́ме така несподівана еволюція, безпосередню причетність до якої мали передусім німецькі філософи Ф. Шлейєрмахер, В. Дільтей та Г.-Ґ. Ґадамер, а також російський філософ Г. Шпет.

Прикметно, що генетичний зв'язок герменевтики з мистецтвом (звісно, з мистецтвом тлумачення та розуміння) у суттєвий спосіб вплинув на основні засади цього методу, оскільки, з одного боку, розуміння, за Ф. Шлейєрмахером, є неможливим без так званої дивінації, тобто пророчого дару, здатності провіщати та здогадуватися, що й перетворює інтерпретатора на постать, конгеніальну автору твору [Зінченко… – 2002: 134]. Натомість, з іншого боку, фундатор сучасної герменевтики Г.-Ґ. Ґадамер, по-перше, „послідовно утримувався від будь-яких суджень про текст, що були б пов'язані з будь-якою дійсністю, крім дійсності самого тексту (чи йшлося про дійсність соціально-політичну, чи культурно-

історичну)”, а, „по-друге, він запровадив заборону на те, аби смисл тексту дорівнював задуму щодо створення цього тексту, тобто, власне, на те, на що врешті-решт і була спрямованою традиційно-герменевтична стратегія” [Малахов – 1991: 328].

Внутрішня суперечливість герменевтики – при всіх очевидних перевагах останньої – дається взнаки і у її категоріальному апараті, до якого належать такі неоднорідні поняття, як „передрозуміння” або „інтуїція” та „розуміння”, „інтерпретація”, „сенс” чи „діалогічність”. Здається також, що саме через ці причини французький філософ П. Рікер сформував засади ще одного варіанту уже так званої нетрадиційної герменевтики, суть якої полягає у тому, аби, на противагу телеологічній (цілеспрямованій) герменевтиці, шукати сенс з позиції герменевтики археологічної, тобто такої, що спрямована на першопричину висловлювання і що виявляє підґрунтя очевидного смислу, який знаменує його редукування, викриття, принаймні – зниження.

Інакше кажучи, йдеться про наслідки певного невдоволення, яке виникає через проміжний, невкорінений статус герменевтичного методу, що реалізується внаслідок балансування між текстом та певною дійсністю, яка становить ґрунт для тексту і без якого текст постати все одно не може. Так, наприклад, Г. Шпет вважав, що у процесі поетичного „концептування” виникає „третій тип істини”, який інколи призводить до „повної емансипації” поетичних форм від „існуючих речей” [Шпет – 1989: 408]. Проте річ, що перетворилася на образ, на думку російського філософа, „втрачає логічну вірогідність”, внаслідок чого образ стає не стільки „поняттям” і не стільки „уявленням” – він перебуває „між уявленням та поняттям” [Шпет – 1989: 446].

Якщо порівняти це положення з позицією П. Рікера, що наполягав на твердженні, відповідно до якого зміст „герменевтики полягає у тому, аби розшифрувати первинні риси у їхній психологічній, етичній та політичній репрезентації”, а „потім піднятися від цих репрезентацій до їхньої сутності...” [Рікер – 2002: 492], то стає цілком очевидним, що аспірації французького філософа спрямовані на пошук певного ґрунту. А знаходить він цей ґрунт в економічному інтересі „від К. Маркса”, у волі до влади „від Ф. Ніцше” та у сексуальних імпульсах „від З. Фройда”.

Отже, і у цьому випадку – у випадку з методом літературної герменевтики, йдеться про реалізацію універсальної діалектичної моделі, відповідно до засад якої необхідно повертатися до того, з чого все і почалося, – тільки, звісно, на іншому рівні. Еволюція герменевтики, яка почалася з необхідності тлумачення пророкувань оракула, завершується намаганнями інтерпретувати та осягнути вже не сенс напівмістичного голосу, що

транслює волю богів, а цілком людські, хоча й, вочевидь, виразно напівмістифіковані суспільно-політичні (економічні), суспільно-індивідуальні (воля до влади) та індивідуальні (сексуальні) сенси.

За такої перспективи постає питання щодо того, чим відрізняється метод літературної герменевтики від соціологічного методу, від психологічного підходу чи від психоаналітичного методу?! Та оскільки сформульоване питання має риторичний характер, то внаслідок цього виникають підстави, які дозволяють запропонувати як альтернативний метод – тілесно-міметичний метод аналізу літературних творів.

Отже, порівняльний аналіз тілесно-міметичного методу з іншими відомими методами вивчення літературних творів дозволяє зробити висновки, відповідно до яких:

1) тілесно-міметичний метод за своїми аналітичними можливостями дорівнює багатьом існуючим у літературознавстві методам;

2) тілесно-міметичний метод має як об'єктивно зумовлені недоліки, так і очевидні переваги порівняно з іншими методами. Перші полягають у нехтуванні соціологічними, історичними і навіть певною мірою культурними аспектами літературних творів. Натомість останні стосуються виразно більших можливостей щодо глибинного аналізу естетичного змісту різноманітних художніх здобутків;

3) тілесно-міметичний метод можна охарактеризувати як потенційно універсальний метод аналізу об'єктів, що становлять будь-який у етносоціокультурному плані літературно-художній дискурс.

Таким чином, цілком зрозуміло, що цей метод аж ніяк не становить єдиний істинний метод, застосування якого вже не залишає жодних таємниць. Проте тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів забезпечує можливість, з одного боку, адекватно сприймати літературний твір в усій його окресленій вище цілісності, а з іншого боку, результативно розглядати та виявляти ті сенси, що водночас і репрезентують досвід тілесного буття, і спрямовані на повернення до цього буття. Крім цього, за окресленої перспективи такий метод об'єктивно набуває універсального статусу, оскільки може бути застосованим до розгляду як творів високої, так і масової літератури, як творів класичної, так і сучасної літератури, як творів національної, так і творів зарубіжної літератури тощо.

Висновки

1. Літературознавчий метод можна визначити як певний спосіб розгляду художнього твору, мета якого (розгляду) полягає у досягненні розуміння як поетикального, так і герменевтичного

змісту аналізованого твору, тобто розуміння того, яким чином досягається той чи інший художній ефект, і водночас у пошуках того сенсу, що міститься у літературному творі.

2. Тілесно-міметичний метод аналізу духовного (художнього) досвіду дозволяє брати до уваги його тілесне підґрунтя та сягати смислів, які постають у такому досвіді внаслідок дії механізму мімезису, що трансформує (переводить) тілесне буття у цей духовний (художній) досвід.

3. Зміст тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів визначається, зокрема, багатим, різноплановим та функціональним категоріальним апаратом, який обґрунтовується через концептуально-філософський підхід та через кореляцію цих категорій водночас з тілесно-матеріальною основою та з абстрактно-дискурсивною репрезентацією.

4. Історія виникнення та становлення літературознавчих методів засвідчує, що:

а) по-перше, кожен метод виникає через об’єктивні причини, пов’язані як з необхідністю наукового аналізу художніх творів, так і з невпинним поступом літератури в цілому;

б) по-друге, кожен наступний метод є своєрідним запереченням попереднього методу, що зумовлюється їхньою очевидною недосконалістю;

в) по-третє, недосконалість літературознавчих методів пояснюється сконцентрованістю аналітичного потенціалу переважно на окремих аспектах художнього світу або позахудожньої реальності.

5. Тілесно-міметичний метод, на відміну від усіх інших літературознавчих методів, спрямовується не на окремі аспекти художньої або позахудожньої реальності, а ґрунтується на тій фундаментальній засаді, відповідно до якої художній текст гармонійно поєднує у собі обидві реальності.

6. У рамках тілесно-міметичного методу реальний світ репрезентує художній світ такою ж мірою, як і художній світ репрезентує світ реальний, але йдеться не про історичні, соціальні чи й навіть етнічні змісти, бо останні або змінюються, або характеризуються певними відмінностями, – йдеться про незмінні, сталі та універсальні онтологічні змісти, що породжуються тілесною формою людського існування та, ширше, тілесним буттям людини.

Контрольні питання та завдання

1. Спробуйте пояснити, чому, попри нібито принципові відмінності між різними культурами, спільним для них всіх є колективний спосіб поглинання їжі?

2. Запропонуйте власні приклади, які могли б проілюструвати наслідки тілесно-духовного чи духовно-тілесного продукування, притаманного людині.

3. Які зміни ви запропонували б до табл. 1 з точки зору як змісту, так і кількості відповідних категорій тілесно-міметичного методу?

4. Порівняйте характер функціонування таких категорій тілесно-міметичного методу, як пам'ять, погляд та свобода, у будь-яких двох творах української літератури за власним вибором.

5. У чому, на вашу думку, полягають засадничі відмінності між біографічним методом Ш. Сент-Бева та культурно-історичним методом І.-А. Тена?

6. Сформулюйте причини, через які не існує і не може існувати єдиного психологічного методу аналізу літературних творів.

7. Чи погоджуєтеся Ви з тезою, відповідно до якої літературознавчий метод аналізу художніх творів міг би поєднувати у собі не тільки наукову точність, а й мистецьку інтуїцію? Відповідь обґрунтуйте.

ПІДСУМОК ДО РОЗДІЛУ 1

Таємниці, що містить у собі будь-який літературний текст, у суттєвий спосіб сприяють невпинним і перманентним спробам сягнути сенси, які повністю чи хоча б якомога більшою мірою забезпечували б можливість окреслити та визначити зміст аналізованих художніх творів. Проте кожен такий досвід виявляється обмеженим через певні об'єктивні, а заразом і суб'єктивні причини, оскільки літературознавці так само, як і письменники, – це живі конкретні люди, що живуть у конкретних історичних, культурних і соціальних умовах. І те, що вчора, наприклад, у Франції вважалося остаточною істиною про той чи інший твір, сьогодні, скажімо, у Сполучених Штатах Америки здається дуже і дуже сумнівним.

Щоправда, були в історії літературознавства і такі спроби – причому аж ніяк не поодинокі, – у рамках яких вчені намагалися опрацювати якнайбільш об'єктивні літературознавчі методи, що дозволяли б чи не тотально елімінувати суб'єктивні чинники. Утім, і такі намагання, попри очевидні досягнення, з ними пов'язані, зазнавали пізніше цілком вмотивованої критики.

Отже, так діялося і діється через ставлення, власне, до тексту, бо у переважній більшості випадків текст розглядався не як певний самоцінний, цілісний та довершений феномен, що корелює водночас і з позахудожньою реальністю, а як такий феномен, що його значення важить лише через ілюстративний характер, притаманний тексту, – байдуже, чи йшлося про ілюстрацію ідейних сенсів, чи про ілюстрацію мовно-художніх засобів і змістів.

Запровадження та застосування у літературознавстві поняття „тілесний міметизм" дозволяє кардинально змінити окреслене щойно розуміння художнього тексту, яке, з одного боку, враховує його самоцінність і цілісність, а з іншого – його незаперечний зв'язок з реальністю, але не з реальністю культури, історії чи оточуючого соціуму, а, передусім, з реальністю тілесного досвіду та тілесного буття.

Обґрунтування поняття „тілесний міметизм" слугує основою для розробки та апробації тілесно-міметичного методу, який мислиться як ефективний спосіб аналізу літературних творів. Очевидними перевагами цього методу необхідно вважати його виразне тяжіння до універсальності, оскільки яким би чином не міркувалося тіло в умовах різних історичних епох і культурних дискурсів, тілесність все одно зберігає константний характер; і якими б ідеологічними чи естетичними настановами не керувався будь-який автор, поставання літературного тексту все одно не може відбуватися поза механізмом мімезису, як одного (а, можливо, і єдиного) із загальноестетичних та дієвих засобів художньої

репрезентації, зумовленої передусім тілесним досвідом людського буття.

Таким чином, зважаючи на аспірації тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів щодо його універсального характеру, у подальших розділах буде здійснено спробу розглянути епічний корпус текстів української літератури саме на засадах цього новітнього літературознавчого методу.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Жіночій простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : [монографія] / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.

2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрих Ауэрбах. – М. – СПб. : Университетская книга, 2000. – 562 с.

3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.

4. Бёме Я. Аврора, или Утренняя звезда в восхождении / Якоб Бёме. – М. : Издательство политической литературы, 1990. – 413 с. – (Философская классика).

5. Бёме Я. Истинная психология, или Сорок вопросов о душе / Якоб Бёме. – СПб. : Оранта-пресс, Алетейя, 1999. – 187 с.

6. Булгаков С. Философия имени / С. Булгаков. – СПб. : Наука, 1998. – 448 с. – (Серия „Слово о сущем”).

7. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – [5-е изд., заново сверенное с оригиналом, исправ. и доп.]. – М. : Лабиринт, 1997. – 413 с.

8. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Ханс-Георг Гадамер ; [пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова]. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.

9. Галич О. А. Теорія літератури : [підручник] / Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. ; за наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.

10. Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси / О. Гомілко. – К. : Наук. думка, 2001. – 338 [2] с.

11. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : [посібник] / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.

12. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный подход : [учебное пособие] / Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. – М. : Флинта ; Наука, 2002. – 200 с.

13. Каллер Д. Теория литературы: краткое введение / Джонатан Каллер ; [пер. с англ. А. Георгиева]. – М. : Астрель : АСТ, 2006. – 158, [2] с. : илл.

14. Компаньон А. Демон теории / Антуан Компаньон ; [пер. с франц., предисл. С. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 334 с.

15. Кристева Ю. Силы ужаса : Эссе об отвращении / Ю. Кристева ; [пер. с фр. А. Костиковой]. – Харьков : Ф-Пресс ; ХЦГИ ; СПб. : Алетейя, 2003. – 256 с.

16. Мерло-Понти М. О феноменологии языка / М. Мерло-Понти // Мерло-Понти М. В защиту философии : [сборник] / М. Мерло-Понти ; [пер. с фр., послесл. и примеч. И. С. Вдовиной]. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1996. – 248 с. – (Французская философия XX века.)

17. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности : [поэтика и индивидуальность] / Ю. И. Минералов. – М. : ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

18. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; [упорядн. В. Агеєва, Б. Кравченко ; передм. М. Зубрицької]. – К. : Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 679 с.

19. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы : [в 2 т.] / В. Подорога. – М. : Культурная революция, 2006. – . – Т. 1. – 2006. – 688 с.

20. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 340 с.

21. Рикёр П. Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. – М. : Искусство, 1996. – 270 с.

22. Ситниченко Л. А. Першоджерела комунікативної філософії: [навч. посібник для студ. гуманіт. спец. вузів] / Людмила Анатоліївна Сотниченко ; [Міжнародний Фонд „Відродження”. Програма „Трансформація гуманітарної освіти в Україні”]. – К. : Либідь, 1996. – 170, [3] с.

23. Теория литературы : Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : [в 2 т.] / Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательский центр „Академия”, 2004. – . – Т. 1. – 2004. – 512 с.

24. Фёдоров В. Мир как слово / В. Федоров. – Донецк : Норд-Пресс, 2008. – 122 с.

25. Філософія : Світ людини. Курс лекцій : [навч. посібник] / [В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін.]. – К. : Либідь, 2004.– С. 263–280.

26. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.

27. Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с.

28. Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.

29. Эпштейн М. Н. Философия тела / М. Н. Эпштейн. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский. – СПб. : Алетейя, 2006. – 432 с. – (Серия „Тела мысли”).

30. Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса) / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1998. – Вып. XI. – 384 с.

31. Ямпольский М. Демон и Лабиринт / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1996. – Вып. VII. – 336 с.

РОЗДІЛ 2
РОЗГЛЯД КЛАСИЧНИХ ТВОРІВ

Навіть у ницості своїй плоть становить
єдину мою достовірність. Я можу жити
лише нею, бо моєю батьківщиною
є тваринне.
А. Камю

У попередньому розділі очевидними були зусилля, спрямовані, зокрема, на обґрунтування універсальності тілесно-міметичного методу. Втім, навіть визнаючи са́ме такий, а не інший зміст цього методу, все одно неможливо заперечити або знехтувати тим фактом, відповідно до якого твори літератури є неоднорідними за багатьма критеріями навіть тоді, коли йдеться про якусь одну національну літературу.

По-перше, художні твори поділяються на прозові та віршовані. По-друге, вони відрізняються за жанрово-родовими ознаками, традиційно поділяючись на ті, що належать – відповідно до епічного, до ліричного або до драматичного родів. І, по-третє, художні тексти неможливо також не диференціювати у зв'язку з тією добою, або, точніше, з тим художнім методом, у рамках якого ці тексти постали.

Простіше кажучи, кожен літературний текст надається на ідентифікацію, наприклад, як прозовий реалістичний роман або як сентименталістський роман у віршах, як модерністська новела або як „оптимістична трагедія" часів панування соціалістичного реалізму і т. ін. Але водночас закономірно виникає питання про те, чи впливають ці ознаки на ідейно-художній зміст літературних творів, у тому числі і з точки зору тілесно-міметичного методу? Зрозуміло у такому контексті й інше: відповідь на це питання потребує якнайглибших та якнайширших і, більш того, окремих досліджень.

Отже, внаслідок сформульованих щойно рацій простір актуальних студій окреслюється лише прозовою творчістю українських письменників XIX – XXI ст., а у рамках цього простору передбачається вдатися на засадах тілесно-міметичного методу до послідовного розгляду художніх творів, що належать до певних вузлових моментів, тобто до романтично-реалістичного, або до класичного, до модерністського, до соцреалістичного та до постмодерністського етапів, чи дискурсів, у розвитку української

літератури. За цих обставин логічним буде звернутися, передусім, до першого з них – до етапу романтично-реалістичного.

Особливості розвитку української літератури полягають у тому, що на цей процес у суттєвий спосіб вплинули історичні та суспільно-політичні чинники, пов'язані як з роз'єднаністю українських земель, так і з відсутністю власної державності, а також з цілковитою залежністю від тих імперій, до складу яких входили різні українські землі. Звичайно, за будь-яких умов основу літератури становить загальнонаціональна мова, джерелом якої є мова того чи іншого народу [див.: Історія… XIX ст. (Кн. 1) – 2005: 3–4, 30–31]. Але якщо порівняти цей процес з тим, що мав місце, наприклад, у російській літературі, то очевидною є наступна принципова відмінність: російська література, а, отже, і російська літературна мова, творилася зусиллями О. Пушкіна через потреби уже сформованої російської державності, яка через об'єктивні причини вимагала загальнонаціональної інтеграційної комунікації. Натомість українська література, що також ґрунтувалася на національній мові, забезпечувала генієм І. Котляревського та Т. Шевченка могутній потенціал прийдешньої державності. Інакше та образно кажучи, О. Пушкін через мовно-художній дискурс легітимізував минуле та сучасне Росії, а І. Котляревський та Т. Шевченко – сучасне та, переважно, майбутнє України.

Разом з тим не менш важливим у цьому контексті був і власне літературний вимір, оскільки творення художнього світу здійснювалося через дію закономірностей літературного розвитку. Внаслідок цих дій, а також через те, що „романтика, як жоден інший літературний напрям, сприяла „пробудженню" молодих або відірваних від новішої європейської культури народів" [Чижевський – 2003: 412], в українській літературі чи не онтологічного статусу набули романтичні тенденції, тому що „українська романтична література, порівняно неширока, наклала помітний відбиток на весь дальший літературний розвій та широко увійшла в народну свідомість" [Чижевський – 2003: 413]. Причини цього вбачаються у кількох засадничих моментах, які надзвичайно глибоко та чітко сформулював історик літератури Дм. Чижевський.

Відповідно до його рацій, „відкидаючи традицію раціонального пізнання, романтики починають помічати та відшукувати в різних сферах буття внутрішні протилежності, антитези, „протиріччя"…" [Чижевський – 2003: 406]. Але, певно, найголовнішим відкриттям цього напрямку було те, що, за Дм. Чижевським, „людина набула у романтиці власного значення: як єство, що пов'язане з різними сферами буття, як істота, якої характер, живий фізичний та духовний організм, відбиває в собі

будову інших сфер буття, бо весь світ є живим організмом" [Чижевський – 2003: 411].

Своєю чергою, слід також звернути увагу на той невірогідний, але, безперечно, надважливий парадокс, який характеризує українську ситуацію. Йдеться про те, що романтичний ґрунт в українській літературі несамовито посилювався не через бажання позбутися жорстких рамок державних усталень (як, наприклад, у випадку з Дж. Байроном і його, сказати б, чайльд-гарольдівським бунтом проти маєстату Великобританії або у випадку з О. Пушкіним, який симпатизував ідеям декабристів), а у зв'язку з прагненнями звільнитися від лещат чужої державності для того, аби – навпаки – створити власний національно-державний простір. Певним чином це пояснює також як сталу невикорінність романтичних аспірацій упродовж чи не усієї історії української літератури, так і її „порівняно неширокий", суто романтичний виднокрай, посеред якого неможливо передусім не помітити творчість одного з визнаних усіма завзятого романтика – П. Куліша [див., наприклад: Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 80; Чижевський – 2003: 475], та його романтичне оповідання „Орися".

2.1. „ОРИСЯ” ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Творчий доробок П. Куліша є надзвичайно великим та різноманітним, але навіть за такого обсягу спадщини письменника його невеличке оповідання „Орися” не залишилося непоміченим дослідниками. Так, наприклад, Ю. Шерех (Ю. Шевельов) зазначав, що „його [П. Куліша] ранні комічно- й міфологічно-етнографічні проби „були перекреслені демонстративно аристократичною „Орисею” [цит. за: Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 85]. Є багато рації і у тому, що узагальнено вже у сучасному підручнику з історії української літератури. Зокрема, важко не погодитися з думкою про те, що у мініатюрній ідилії П. Куліша „опоетизовано любовну взаємність, материнство, родинну злагоду, козацько-старшинський хутірний побут, близькість старосвітської людини до природи, уявну суспільну згоду серед соціально неоднорідних хуторян” [Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 86] і т. ін.

Однак, попри те, що в усіх джерелах згадується історія написання цього оповідання, пов’язаного зі змістом 6 пісні „Одіссеї” Гомера, де змальовано зустріч Одіссея з Навзікаєю, ця генетична особливість твору П. Куліша майже залишається поза увагою дослідників. Зрештою, це й не дивно, оскільки і місце могутньої постаті П. Куліша в українській культурі, і національно-патріотична ідеологія, якою живився, у тому числі, й романтизм письменника, та й сюжет самого оповідання, – отже, усе це, безперечно, свідчить про те, що „загальнолюдське в Кулішевій ідилії тісно переплітається з національно-патріотичним” [Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 86]. Проте якщо не поспішати, призупинитися та придивитися, власне, до ідейно-змістового простору оповідання, застосовуючи при цьому засоби тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів, то на нас чекатимуть дещо несподівані відкриття.

І перше, що кидається в очі, – це те, що порівняно з Гомерівським передтекстом, П. Куліш у своєму оповіданні вдається до відвертої змістової інверсії: у Гомера у цьому епізоді Одіссей постає як обдертий, нещасний бурлака, якому на допомогу приходить цариця Навзікая. Нічого подібного немає у творі П. Куліша, оскільки перед Орисею постає не занедбаний жебрак, а чи не князь – „увесь у кармазині, а з пояса золото аж капає” [Куліш – 2006: 267]. І, до того ж, цьому князю-козаку на допомогу приходить не дівчина, а старий Грива. Та й допомога є не такою вже необхідною, бо козак добре знає, куди йому прямувати – врешті-решт, це козак стає у пригоді Орисі, яка дозріла до заручин, а гідний жених до цього часу поки що не з’являвся.

Не відповідає Гомеровому сюжету й фінал оповідання так само, як не відповідає цей фінал і змісту вставної новели, яку введено до твору П. Куліша. Адже з розповіді старого Гриви Орися разом з дівчатами дізнається легенди про якогось князя, який „іще до татарського лихоліття, правив Переяславом" [Куліш – 2006: 266], який закохався у надзвичайно гарну дівчину, „що усю пущу красою освітила" [Куліш – 2006: 266] і який через свою пиху та безоглядність погубив і себе, і своє кохання.

Підсумовуючи наведені вище паралелі, ми можемо дійти висновку, відповідно до якого спільним з Гомеровим передтекстом в оповіданні П. Куліша є мотив зустрічі чоловіка та жінки, мотив води: у Гомера зустріч відбувається на березі моря, а у П. Куліша – на березі річки Трубайло, – та мотив підвищення, поряд з яким відбувається визначальна зустріч: у Гомера – це храм Посейдона на березі моря, а у П. Куліша – це висока Турова Круча. Все інше, натомість, трансформовано у такий спосіб, що й дійсно набуває майже цілком ідилічного кшталту, якщо не зважати, звісно, на легенду, яка мала б пророкувати не щасливий шлюб, а трагічну розв'язку.

За такої перспективи прерогативи в аналізованому оповіданні набувають буцімто вже не загальнолюдські, а національно-патріотичні мотиви, а тому у подальшому ми спробуємо або підтвердити, або спростувати цю тезу. Так, зав'язка ідилії П. Куліша ґрунтується на протиставленні краси Орисі природній красі зорі, місяця та навіть сонця. І якби автор обмежився таким твердженням, то ця антитеза не вийшла би за межі традиційних фольклорних кліше. Натомість казкова ідилія порушується аж ніяк не притаманним казці ліричним відступом, у якому розповідач бідкається через недосконалу людську природу, оскільки „мабуть, так нас, грішних, мати на світ породила, що як споглянеш на дівоцьку вроду, то здасться тобі, що вже ні на землі, ні на небі нема нічого кращого" [Куліш – 2006: 264].

Зрештою, якщо не вдаватися до деталей, то зміст ідилії можна взагалі легко інтерпретувати як, далебі, еротизовану історію про мрії багатьох охочих оволодіти цією незвичною та непересічною красою та про бажання дівчини віддати цю свою красу, звісно ж бо, виключно лицарю на білому коні. Щось подібне і стається – з тією тільки відмінністю, що козак, за якого вийшла заміж Орися, з'явився під Туровою Кручею не на білому, а на сивому коні. Але, як бачимо, відмінність цю навряд чи можна вважати принциповою. Тим більше що ані колір коня, ані відчутні еротичні конотації, які мають місце протягом усього оповідання та які досягають свого апогею в епізоді зустрічі князя-козака з дівчатами на річці Трубайло, тому що „золото не сяє так на дорогих

перстнях, як сяють у воді й над водою їх білії ноги” [Куліш – 2006: 267], – отже, все це не змогло порушити ідилії.

Причини такого щасливого фіналу стають очевидними ще й через контраст, пов’язаний зі змістом легенди про Турову Кручу, оскільки в основі сюжету цієї легенди також лежить намагання реалізувати еротичні бажання. Однак визначальна відмінність полягає у тому, що у легенді про золоторогих турів ці бажання виявляють свій непогамований кшталт. Адже якби красуня з легенди погодилась на пропозицію князя стати його „жоною”, то все завершилось би так, як й історія Орисі, що не тільки не сказала „ні” – навпаки, Орися чекала на сватання. І, дочекавшись, спрагнено навіть не сказала, – „бо де ж таки, щоб дівчина сказала, що в її на мислі. Очиці хіба скажуть” [Куліш – 2006: 268], – а усім своїм виглядом промовисто дала до зрозуміння, що вона згідна вийти заміж за козака, який її посватав.

Прикметними за таких обставин нам видаються два моменти. Перший момент стосується образу козака, точніше, того, що ми, попри відомості про нього, як про „миргородського осауленка, отамана у своїй сотні, хорошого й багатого роду дитину” [Куліш – 2006: 268], так нічого і не дізналися про його ім’я. Цю дивину, звичайно, можна пояснювати по-різному. Наприклад, ідилічним змістом твору, за жанровими канонами якого імен у традиційних образів „пастушки та пастуха” у творах такого штибу може взагалі не бути. Або за іншою причиною номінація персонажів виявляється зайвою через те, що такі герої становлять узагальнені образи певної персоніфікованої ідеї, як-от у даному випадку, цілком зрозумілого національного ідеалу, який втілює ***чоловіче начало***.

Разом з тим відсутність у козака імені, можна, на нашу думку, додатково пояснити, поєднавши цей факт з тим другим моментом, увагу на який ми також хотіли звернути. Йдеться про те, що оповідання щасливо закінчується не просто гучним весіллям, а й народженням в Орисі „дитин[и] <…> як бож[ої] зірочк[и]” [Куліш – 2006: 268]. Отже, ідилія набуває дещо дивного характеру, оскільки усім змістом твору, починаючи з його назви та закінчуючи фінальним акордом, стверджується не паритетність образів, що уособлюють чоловіче та жіноче начало, а, навпаки, їхню нерівноправність чи навіть і пріоритетність начала жіночого.

Інакше кажучи, інверсійний зміст оповідання П. Куліша по відношенню до Гомерового передтексту підтверджується ще й на цьому рівні, оскільки, попри те, що це Навзікая приходить на допомогу Одіссею, цар Ітаки все одно залишається головною дійовою особою епопеї. Принагідно згадаємо, що подібну конфігурацію можна спостерігати і в „Уліссі” Дж. Джойса, коли Леопольд Блум зустрічає на березі моря кульгаву гувернантку, яка

символізує образ Навзікаї, але це аж ніяк не змінює ані епізодичного статусу образу Навзікаї-гувернантки, ані центрального статусу образу горопашного Блума. Натомість у П. Куліша, попри нібито високий статус козака, образ якого асоціюється з князем, зі славнозвісним лицарем на білому коні, цей персонаж залишається, за своєю суттю, епізодичним – як щось, безумовно, необхідне, але аж ніяк не головне чи, тим більше, – визначальне.

Крім цього, у фіналі твору раптом знову дає про себе знати розповідач, який на початку тексту через ліричний відступ натякнув було на свою присутність, і це са́ме від нього, а не від щасливо одруженого козака можна дізнатися і про ще більш розквітлу красу Орисі, і про народження нею божественно гарної дитинчати. Прикметним є і те, що за таких обставин образ Орисі доповнює не чоловік, а, дитина, і ця картина породжує вже зовсім несподівані асоціації, які навряд чи можна інтерпретувати винятково в ідилічних категоріях, бо для цього просто не вистачає третього – чоловічого – складника.

Звісно, наведені вище міркування не заперечують ідилічного кшталту оповідання, але вони змушують шукати інші причини, через які ідилія все ж таки має місце у творі П. Куліша. Передусім слід вказати на одне з ключових понять, яке у суттєвий спосіб спричинює розгортання подій в оповіданні, а тому й визначає їхній зміст та кшталт: йдеться про такий тілесний корелят, як корелят серця. Так, постава та образ Орисі отримують відповідне визнання через радість батьківського серця, за відчуттям якого сотник Таволга усвідомлює, „що дождав на старість собі такої дочки, а часом і посумує” [Куліш – 2006: 264], оскільки переймається подружнім майбутнім своєї доньки-красуні. Відгукується серце батька і на прохання Орисі дозволити їй з’їздити з дівчатами „до Трубайла, під Турову Кручу” [Куліш – 2006: 265], прати одяг. І, нарешті, коли з’являється на їхньому обійсті омріяний суджений, то старий Таволга вгадує відповідь Орисі радше серцем, ніж розумом. Своєю чергою, ця сердечна, так би мовити, детермінація притаманна й образу Орисі, яка спочатку відчула „жаль <…> сама не знає чом, що він [козак] їде свататься” [Куліш – 2006: 268], тому що, на думку розповідача, „м’якше од воску дівоче серце” [Куліш – 2006: 268]. У „серці наче жаром запекло” [Куліш – 2006: 268] Орисю і тоді, коли вона, повернувшись з-під Турової Кручі, побачила на батьківському подвір’ї сивого коня того козака, якого вони зустріли біля річки Трубайло. Та й у контексті опису сватання, яке й визначило долю Орисі, розповідач чомусь називає Орисю „сердешненькою”.

З іншого боку, сердечний, сказати б, мотив призвів, щоправда, уже до трагічних наслідків героїв легенди про Турову

Кручу, бо са́ме такий розвиток подій було започатковано через те, що князя „вхопила <…> за серце тая чудовная краса” [Куліш – 2006: 266] хазяйки турів. І, навпаки, відсутність цього мотиву в описі даремного сватання Орисі багатьма охочими, може як слугувати за причину їхніх невдалих зазіхань, так і пояснювати – за принципом „від протилежного” – успіх „миргородського осауленка”. А якщо ми згадаємо з цього приводу ще й притаманну П. Кулішеві глибоко осмислену всією його творчістю відповідну „філософію серця” [див. про це Чижевський – 2003: 500–502], яке він вважав чи не найважливішим онтологічним чинником людського єства, то наші припущення отримають ще й таке несподіване та вірогідне підґрунтя.

Отже, ідилічний зміст в оповіданні П. Куліша забезпечується не стільки завдяки історії щасливого шлюбу героїні, скільки за посередництвом своєрідної сердечної верифікації образів героїв та подій у творі. А за такої перспективи здатність до чутливих рефлексій можуть мати і мають – батько Орисі, сама Орися і… розповідач. Цікаво, що як би не хотів розповідач залучити до цього грона і, вочевидь, симпатичний йому образ Гриви, але зробити це він не може з простої рації, відповідно до якої Грива був „дідизним чоловіком”, що „знав <…> пана сотника ще змалечку; випестив його на руках, вивчив і на коні їздить” [Куліш – 2006: 265]. Отже, у цьому випадку суттєвим виявляється вік людини, але розповідач спочатку не говорить про це безпосередньо, а вдається до образних екзерсисів, змальовуючи старих Гривиних „коней, що вже літа погасили давно в них той огонь, що кипить у серці” [Куліш – 2006: 265]. І тільки потому наважується вказати і на Гриву, „що вже давно одвик од козацького герця” [Куліш – 2006: 265].

Зрештою, самої Орисі, її батька, а найголовніше – розповідача більш ніж достатньо для продукування відповідної картини, оскільки цілком серйозно йдеться про спробу письменника створити романтично ідеалізований світ, у якому лише почасти діють якісь нібито герої, яких насправді не існує і не може існувати. Адже якщо той, хто за усіма законами логіки становить, безумовно, романтичну фікцію через відсутність у нього навіть імені, але при цьому цей хтось виконує наріжну функцію щодо організації сюжетно-композиційної стратегії, внаслідок застосування якої виникає певний реальний текст, то це може означати тільки одне: не тільки образ козака, а й образи усіх інших дійових осіб мають, далебі, фікційний характер. А мета їхнього створення полягає у тому, аби висловити у художній формі надважливі ідеї усіма наявними засобами, починаючи з актуалізації певних загальнокультурних кодів та закінчуючи використанням вагомих національних кодів.

Інакше кажучи, оповідання П. Куліша з точки зору історії, яку викладено у цьому творі, сюжетно-композиційної організації, притаманної для оповідання, та ролі і характеру персонажів, присутніх у цьому художньому просторі, немає жодного сенсу, крім сенсу дискурсивного, тобто такого, який складається з мови та з фольклорно-етнічно-ментальних реалій, що у певному контексті можуть бути визнаними тотожними одне одному. Ще простіше кажучи, йдеться не про те, аби розповісти історію, що може викликати цікавість як історія про конкретних, а чи то пак індивідуалізованих героїв, а про те, що найголовнішим тут є розповідь на мові, на якій пишеться твір.

Натомість що стосується, власне, героїв, то зміст останніх визначається не їхньою персональною неповторністю, а символічно-національною маркованістю: як батько – то сотник; як наречений – то молодий козак, як наречена – то дивовижна красуня – чи то дівчина зі старовинної легенди, чи то Орися, а різниці майже немає. Звісно, окрім того, що у першому випадку доля складається аж надто щасливо, а в іншому – взагалі-то не дуже зрозуміло як, тому що тури перетворюються на каміння, князь Переяславський вже кілька століть шукає свого граду, а от яка доля спіткала дівчину, „що усю пущу красою освітила” і що сказала князю „ні”, ми так ніколи і не дізнаємося. Зрештою, це й немає жодного значення, оскільки для автора важить не прописаний сюжет та завершена історія, а дещо інше: можливість висловитися та нагода висловити надзвичайно важливі для нього ідеї.

Чи зазнає від цього втрат художній рівень дискурсу? Навряд чи. Адже посилений окресленою національно-фольклорною складовою романтичний пафос нівелює уявні буцімто недоліки та переводить численні „невідповідності” в надефективну тілесно-міметичну площину, де розуміння реципієнта зумовлюється аж ніяк не звичайною, себто раціональною, а ірраціональною, тобто художньою, логікою.

Це означає, що йдеться про логіку художньої доцільності та вірогідності, яка (логіка) функціонує не завдяки, а всупереч формальній логіці са́ме тому, що керується законами тілесного буття, яке за посередництвом механізму мімезису трансформується у винятково можливий художній дискурс тільки відповідної національної літератури.

Таким чином, узагальнюючи запропонований вище аналіз оповідання П. Куліша „Орися”, ми можемо дійти, принаймні, кількох висновків, відповідно до яких, по-перше, попри те, що в основі проаналізованого тексту покладено загальнолюдські чинники та мотиви, такі, наприклад, як взаємовідношення між чоловіком та жінкою, багатозначність стихії води або символіка підвищення, – все це, однак, інтерпретовано у своєрідному національному контексті. Внаслідок цього, по-друге, жіноче начало в оповіданні превалює над чоловічим. Утретє, образ води подано не у вигляді безмежного морського світу, а виразно спрямованим, і хоч поки не дуже швидким, але потенційно могутнім потоком, про що, до речі, додатково свідчить і назва річки –

Трубайло. І, учетверте, якщо зустріч чоловіка і жінки освячена підвищенням, увінчаним храмом Посейдона, і символізує вже устатковану за посередництвом релігійно-архітектурних форм культурну традицію, то культурно-традиційний зміст Турової Кручі визначається її легендарно-природним кшталтом.

Отже, зустріч Одіссея з Навзікаєю була так само випадковою, як і з усіма іншими, з ким він зустрінувся упродовж своїх довготривалих блукань безмежними просторами моря на шляху до батьківщини та коханої Пенелопи. Натомість Орися, як і належить жінці, нікого не шукає, а лише чекає на свою долю, та однак са́ме вона, а не її суджений визначає зміст майбутнього, оскільки забезпечує народження цього майбутнього. Тим більше що „і дитина в неї, як божа зірочка", і сама Орися – „се божа слава, а не молодиця", а тому „якби хто дотепний змальовав її так, як вона єсть, із маленькою дитинкою на руках", то „що б то за картина була!" [Куліш – 2006: 268].

Вочевидь, цим „хтось" виявився П. Куліш, який вже „змальовав" те, про що мріє розповідач. І внаслідок цього перед нами постала не стільки ідилія особистого щастя, скільки романтично-еротична ідилія національного буття, яке подане через буття цілком тілесне, хоча і йдеться про художню репрезентацію образу України-матері, освячену завдяки Божому благословенню радісним та щасливим майбутнім.

Висновки

1. Ідилія П. Куліша „Орися" просякнута романтичним пафосом та змістом, внаслідок чого це оповідання у жанровому відношенні можна ідентифікувати як романтичну ідилію.

2. Романтичний характер ідилії трансформовано у відповідності, з одного боку, до національно-фольклорної традиції, а з другого – до засад тілесного буття людини.

3. Еротичний аспект тілесного буття в оповіданні П. Куліша „Орися" набув національно-ідеалізованого виміру, який у відчутний спосіб визначається пріоритетом жіночого начала та його мовно-образною репрезентацією.

Контрольні питання та завдання

1. Чи вважаєте ви коректним застосування поняття „еротичний" у процесі аналізу таких творів, як ідилія П. Куліша „Орися". Відповідь обґрунтуйте.

2. Визначте, яку роль відіграє віщий сон в оповіданні П. Куліша „Орися" для розгортання сюжету та який вплив це має на характер композиційної структури даного твору.

3. Порівняйте на засадах тілесно-міметичного методу ідилію П. Куліша „Орися" та його ж оповідання „Гордовита пара".

2.2. „ІНСТИТУТКА” МАРКА ВОВЧКА

Можна було б сподіватися, що започаткований П. Кулішем національно-ідеалізований дискурс набуде подальшого розвитку у творчості його сучасників та послідовників. Проте, як це нерідко буває, не так сталося, як гадалося. Адже один з наступних образів, що мав би і за хронологією поставання, і через близькі літературні та особисті стосунки авторки цього образу з П. Кулішем, і у зв’язку з гендерною відповідністю та співмірними романтичними конотаціями, цим образам притаманними, – мав би продовжити та поглибити змальовану письменником ідилію. Втім, у повісті М. Вовчка „Інститутка”, – бо йдеться са́ме про цей твір, – образ Устини навіть за великого бажання навряд чи можна визнати таким, що корелює з образом Орисі.

На перший погляд, звісно, може видатися, що основа ствердженої щойно невідповідності полягає у різних художніх методах, які застосовують у цих творах П. Куліш та М. Вовчок. Однак ситуація виглядає набагато складнішою, хоч сама письменниця, якщо вірити деяким дослідникам, й „виступає поборником реалістичного принципу вірності дійсності <…> обстоює вимоги відображати дійсність із нещадною, суворою правдивістю” [Історія… XIX ст. (Кн. 1) – 2005: 572]. Та, як на нас, більше рації мають ті з літературознавців, хто вважає, що „перші представники реалізму перебували ще в тіснім зв’язку з традиціями романтичної літератури” [Чижевський – 2003: 532]. Зокрема, це положення у безпосередній спосіб стосується, безумовно, і М. Вовчка, оскільки, як вважав Д. Чижевський, „її звернення до тем з народного життя <…> ще не є виявом реалізму” [Чижевський – 2003: 533].

Прикметно, що і деякі сучасні літературознавці намагаються піддати сумнівам тотально реалістичний кшталт творів М. Вовчка. Так, за новітнім підручником з історії української літератури, її повість „Інститутка” кваліфікується, як „соціальна повість” [Історія… XIX ст. (Кн. 1) – 2005: 556]. Натомість Р. Чопик в одному з чисел журналу „Ї” у своїй дуже цікавій статті, присвяченій аналізу цієї повісті письменниці, висловлює сумніви щодо „традиційного підручникового кліше, котре тут виявляється недоречним” [Чопик]. Отож за цим кліше студентам та й учням пропонується з’ясувати „природу конфлікту в „Народних оповіданнях” при тому, що, на думку автора статті, зробити це неможливо, оскільки „якою [ж] може бути природа того, чого… нема?” [Чопик].

Однак парадокс полягає у тому, що, спочатку заперечивши традиційний погляд на зміст повісті та ствердивши й довівши, що „тут – щось більше і глибше; щось, котре, мов матрьошка в матрьошці, заховало оті соціальні мотиви та мотивації, перепідпорядкувало соціологію – психології; „курці" – „яйце" [Чопик], дослідник все ж таки повертається до нібито запереченого ним стереотипу. Зокрема, він зазначає, що „творчість автора „Інститутки" стала актом обвинувачення кріпосницькій системі Росії, бо у ній було показано „саму стоту" цієї системи, заснованій на поглинанні одним – іншого, на кровопивстві" [Чопик].

Звичайно, поглиблення соціологічної мотивації мотивацією психологічною додає до результатів аналізу чимало позитивного та захоплюючого. Проте декларована на початку мета виявляється досягнутою лише частково, а, отже, – не досягнутою. Втім, аналітичні студії, повернувшись до запереченої раніше тези, спрямовуються в іншу площину – до біографічного, точніше, до біографічно-психологічного аспекту, і виникає ілюзія, що суперечності немає або вона залишилася подоланою.

Звісно, і пов'язання особистості Марії Маркович (уродженої Марії Олександрівни Вілінської) та перепитій її особистого життя з поетикою творів письменниці теж може і, либонь, спричинює неабияке поглиблення результатів аналітичних розвідок. Однак звернення до цієї проблематики якось непомітно залишило на узбіччі власне повість „Інститутку", хоч цей твір і було обрано за основу дослідницьких студій.

Утім, такий, запропонований автором статі формат аналізу, попри спроби перевести розмову в іншу, в біографічну, площину, є, на нашу думку, цілком закономірним. Адже перше враження, за умови неупередженого та неанґажованого погляду на зміст повісті, дає змогу переконатися у тому, що вузькі соціальні детермінанти взагалі перестають бути актуальними для її розуміння. Пригадаймо, як закінчується „Інститутка": Устина завдяки жертовній поставі Прокопа – її чоловіка, позбувається кріпацтва. Отож „поздоров його [Прокопа] Мати Божа: я вільна! І ходжу, і говорю, і дивлюсь – байдуже мені, що й є ті пани у світі!" [Вовчок – 2001: 166]. За такої перспективи відкривається й інше – несподіваний парадокс, пов'язаний з назвою повісті: адже, по-перше, оповідь у творі ведеться від імені Устини, а не панночки, а по-друге, як ми щойно переконалися, і фінал також засвідчує статус головної героїні са́ме за Устиною, а не за інституткою, яка, до речі, була випускницею відповідного навчального закладу лише на початку твору.

Так, безперечно, панночка відіграла важливу роль у долі сільської дівчини. Але хіба, розповідаючи про „інститутку", Устина

переслідує са́ме цю мету – розповісти про „інститутку”?! Згадаймо з цього приводу ще й початок повісті: „Люди дивуються, що я весела: надійсь, горя-біди не знала. А я зроду така вдалася. Уродись, кажуть, та і вдайся... Було, мене й б’ють (бодай не згадувать!) – не здержу серця, заплачу; а роздумаюсь трохи – і сміюся. Бува лихо, що плаче, а бува, що й скаче, – то так і моє лишенько. Якби мені за кожною бідою моєю плакати, досі б і очі я виплакала” [Вовчок – 2001: 123].

Отже, темою повісті взагалі стає не зображення важкого положення селянства у кріпосницькій Росії і навіть не „кровопивство”, як „сама стота” цієї системи”, а щось і справді – „щось більше і глибше”. Врешті-решт відчутні негаразди у житті Устини почались лише після того, як до старої пані приїхала після закінчення навчання її онучка, себто „інститутка”, але також не відразу. Спочатку панночка придивлялася та тішилася через те, що їй не треба вже було зубрити байдужі для неї знання та підкорятися доволі суворим, як на неї, правилам життя та навчання в „інституті”. „Така веселенька. – Дома я! – каже. – Дома! Усе мені вільно!” [Вовчок – 2001: 127].

Однак „далі вже що день, то вона сердитіша; вже й лає; часом щипне або штовхне стиха... та й сама почервоніє як жар, – засоромиться. Поки ж тільки не звичилася; а як оговталась, обжилася, то пізнали ми тоді, де воно в світі лихо живе” [Вовчок – 2001: 130]. Цікаво, що оте „лихо” стосувалося не стільки праці, яку мали виконувати дівчата, яку вони виконували і до приїзду панночки і яка (праця) була для них цілком прийнятною та звичною, скільки йшлося про моральні утиски і навіть про фізичне насильство, як у випадку, наприклад, з Устиною. На перший погляд, ця, властиво, безпричинна жорстокість молодої гарної дівчини традиційно пояснюється її соціальним статусом, через зловживання яким янголятко поступово перетворюється на зловісну кріпосницьку фурію. Однак цій трактовці суперечить майже подібне ставлення панночки і до свого нареченого, а потім і чоловіка, який до кріпаків аж ніяк не належав.

Це означає, що основу поведінки та вчинків героїні становить зовсім інша мотивація, бо навіть і „кровопивством”, яке можна розуміти надто широко, справа не обмежується хоча б тому, що панич – чоловік „інститутки”, не схвалюючи того що і як вона робить, продовжує, йдучи, зокрема, їй на поступки навіть в очевидно абсурдних ситуаціях, ставитися до неї якщо вже не з повагою, то, безперечно, з любов’ю. Зрозуміло, що зі сторони така любов може видатися, м’яко кажучи, дивною. Са́ме такою, до речі, вона видається й Устині, і студентам Р. Чопика, які „отаку „формулу стосунків” <...> попервах визначають як садо-мазохізм” [Чопик]. Та й

вони потім разом зі своїм викладачем доходять висновку про те, що суть характеру цієї героїні надається на більш точне визначення. На їхню думку, образ панночки пояснюється через кровопивство майже у безпосередньому значені цього слова, бо йдеться про те, що вона „упир" [Чопик], а вся „соціяльна повість" виявляється зітканою на канві містичного трилера" [Чопик].

Ще раз повторимося: нам справді, без будь-якого навіть найменшого натяку на іронію, стаття Р. Чопика видалася імпонуючою. Але ми все ж таки не можемо погодитися із запропонованою шановним колегою інтерпретацією. З одного боку, нам здається, що якщо вже таким чином розуміти цей твір і зміст образу його головної героїні, то тоді панночка, будучи упирем, мала б заразити цією пошестю, як і належить „упирю", всіх тих, хто стає її жертвою. А факти свідчать про те, що ані панича, ані, тим більше, Устину запідозрити у кровопивстві неможливо.

Натомість, з іншого боку, як ми не намагалися, але жодних містичних конотацій, не говорячи вже про містично-трилерську поетику, у „канві" повісті угледіти нам не вдалося. Навпроти, ми вважаємо, що вся ця історія є і набагато простішою і набагато складнішою водночас. Простою вона є тому, що, попри наші аргументи, наведені вище, не можна заперечити того очевидного факту, відповідно до якого соціально-історичним тлом повісті М. Вовчка є конкретна епоха та конкретна ситуація, що корелює з реальним станом речей за тих обставин. Утім, складність її полягає у тому, що у цій повісті відображено і справді не тільки і не стільки соціальні суперечності, скільки суперечності сутнісні, властиво, онтологічні, внаслідок чого ця історія набуває, без перебільшення, універсального кшталту.

Ключовими для розуміння суті аналізованого твору, на нашу думку, є майже подібні фрази, які вимовляють обидві героїні. Ось панночка, приїхавши до бабусі, весело вигукує: „Усе мені вільно!" [Вовчок – 2001: 127]. А ось Устина, завершуючи власну розповідь, хоч і більш стримано, та все одно теж радісно стверджує: „…Я вільна!" [Вовчок – 2001: 166]. Отже, в обох випадках йдеться про подібне – про волю. Проте як радикально відмінно звучить радість з приводу набутої свободи. У першому випадку героїня радіє свободі, спрямованій на інших, або, інакше сказати б, свободі, яка визначається владою над оточенням. Натомість у другому випадку йдеться про свободу особисту, про ту свободу, що забезпечує звільнення від влади над тобою інших, але і від необхідності справляти над іншими особисту волю.

Очевидна дзеркальність згаданих епізодів, які репрезентовано на початку повісті і у її фіналі, опосередковано, але виразно вказує (дзеркальність) на кореляцію як між цими вигуками,

так і між двома героїнями, що є причетними до означених ламентацій. Однак у такому контексті зовнішньо-соціальне протиставлення між героїнями втрачає гостроту та відсувається на другий план, поступаючись місцем перед більш глибшою суперечністю. Про можливість са́ме такого розуміння зв'язку між образами Устини та панночки додатково свідчить і той факт, що історію розповідає не відчужений, об'єктивований наратор, а цілком заанґажована у цей зв'язок одна з героїнь.

Що ж стосується згаданої суперечності, то вона, на нашу думку, дається взнаки у способі та шляхах самоідентифікації. Інакше кажучи, перед нами дві молоді жінки, які залишилися на цьому світі без батьків – про сирітство Устини нам відомо від неї самої, а про сирітство панночки можна зробити висновок через те, що про її батьків ніде не згадується, а також з того факту, що вона приїжджає жити до бабусі. Парадокс, натомість, полягає у тому, що стара пані стає такою ж, хоч і не рідною, бабусею і для Устини. Разом з тим це означає, що їхній життєвий особистісний старт співпадає у часі та просторі, однак вектори самостановлення розходяться у прямо протилежних напрямках. Доречність останньої тези стає особливо очевидною, якщо порівняти спосіб пошуку наречених Устиною та панночкою.

Отож панночка намовляє бабусю запрошувати до їхнього маєтку чим більшу кількість молодих людей з усіх ближніх усюд. Та хіба була у цьому така потреба для того, аби обрати, врешті-решт, свою долю? Здається, що ні, оскільки нареченим став не один з тих, хто чи не щодня учащав на гостину до панночки, а якраз той, кого ледь вдалося вмовити на відвідини, та ще при цьому звести на манівці. Постає питання: з якої ж тоді рації треба було влаштовувати подібні збіговиська, навіть нехтуючи невдоволенням бабусі?!

Відповідь ми знаходимо у тексті повісті: для панночки це був, сказати б, зоряний час, оскільки запрошені паничі „аж роєм коло <...> панночки звиваються, – так, як ті джмелі, гудуть. Обійшла либонь вона їх усіх, – кого словами, а кого бровами: одного за здоров'я любенько питає; другому жалиться, що без його чогось їй смутно та дивно; которого коло себе садовить, скажи, начеб свого посім'янина. Бідахи розкохались, аж зовсім подуріли, з лиця спали, схнуть <...> Той поруч із нею шиється, а той з кутка на неї очима світить; сей за нею у тропу точиться, а той знов збоку поглядом забирає. Вона ж між ними, мов тая перепеличка, звивається" [Вовчок – 2001: 133].

Зовсім інший стиль поведінки демонструє Устина. По-перше, той, хто у відповідному сенсі впав їй в око, з'являється поряд з нею за, сказати б, аж надто „романтичних" обставин. Отож

оскільки Устину стара пані „віддала” панночці, то після одруження останньої дівчина разом з нареченими вирушає до хутора молодого, тобто прямує у своєрідну подорож до незнаних та чужих країв. І са́ме там вона зустрічає свого судженого подібно до панночки, яка знаходить собі чоловіка вже після приїзду до бабусі. Утім, на відміну від панночки, Устина не затягує до себе нечесним способом можливого обранця, а, навпаки, на початку нібито суворо цурається Прокопа.

Все це означає, що дзеркальний характер двох героїнь є очевидним та свідчить і справді про різні шляхи їхнього самостановлення, пов’язаного з феноменом ініціації. Неабияке значення у цьому контексті набуває і той зв’язок, який довгий час існував між панночкою та Устиною. Причому мається на увазі не соціальна залежність другої від першої – це лише передумова, наслідком якої могла бути, наприклад, майже ідилія, як у випадку з відношеннями, що на початку повісті мали місце між старою панною і Устиною, а також й іншими дівчатами. Натомість йдеться про відмінну залежність – фізичну, чи, точніше, тілесну, бо чим же ще можна пояснити якесь нестримне бажання панночки завдавати біль іншим?!

Однак слід зауважити, що, говорячи про біль, ми далекі від того, аби розглядати його у садо-мазохістському контексті, тому що для цього немає жодних підстав. Разом з тим оминути зміст цих реляцій між дійовими особами також неможливо, оскільки такі реляції і становлять „саму стоту” змісту повісті, у тому числі й через свій амбівалентний характер. Біль як феномен виникає у контексті цього твору від взаємодії панночки та її оточення, за винятком лишень її рідної бабусі.

Але прикметно, що події досягають кульмінації у той момент, коли вже не панночка, а молода пані б’є по обличчю іншу бабусю – ту, що од віку була за економку в маєтку пана. Зрештою, єдиним персонажем, який не зміг змиритися з відповідною роллю у цій своєрідній взаємодії, був Прокоп, через що, власне, ситуація і змінилася у розв’язці повісті більш, ніж кардинально.

Отже, нам здається, що значення всіх цих перипетій полягає в очевидній актуалізації кореляту болю, тобто такого амбівалентного тілесного кореляту, поставання якого, з одного боку, передбачається тільки за умови присутності як тих, хто цей біль завдає, так і тих, кому цей біль завдається. Натомість, з іншого боку, са́ме завдяки цьому кореляту, як вважає Х. Арендт, „людина дійсно нічого не відчуває, крім себе самої…” [Арендт – 2000: 404], однак це й створює передумови, власне, для її самоідентифікації.

Так, на думку М. Ямпольського, „навіть виривання з роту зуба стоматологом є подією нещоденною. Адже пов’язаний з цим

зубом біль надає зовнішньому ряду подій суб'єктивного характеру, а тому дозволяє співвіднести зовнішні події з внутрішнім…" [Ямпольський – 1998: 344]. Інакше кажучи, біль, що постає ззовні, утворює внутрішній простір, який врешті-решт, хоч і не обов'язково ґарантує, але, безперечно, створює підвалини для зростання неповторної та унікальної особистості [про проблематику болю докладніше див. Штейнбук – 2007: 231–238].

За окресленої перспективи стає зрозумілою й дивна та нібито другорядна, на перший погляд, авторська стратегія, пов'язана з іменами героїв повісті. Вище ми вже звертали увагу на те, що панночка не має імені і, попри те, що у якийсь момент вона набуває статус пані, так до кінця й називається чомусь „інституткою". Крім цього, залишаються без імен упродовж усього твору і пан, і обидві бабусі, і та бабуся-хазяйка, у якої Устина з чоловіком наймали помешкання, і навіть „дядьк[о], москал[ь] істн[ий]" [Вовчок – 2001: 161], під начало якого віддали Прокопа „ізучатись військової науки" [Вовчок – 2001: 161].

Натомість тими, кого наділено у повісті іменами є, власне, Устина, Прокоп, Назар та Катря, і це, далебі, невипадково, оскільки головна героїня все ж таки звільняється від того болісного в усіх сенсах зв'язку зі своїм антиподом – панночкою. Безперечно, усвідомлює себе особистістю і Прокоп. Не погоджується з неприйнятним для нього станом речей й Назар, який врешті-решт накивав п'ятами від панів і у такий спосіб ствердив власну автентичність. І навіть Катря не може знести нестерпного та трагічного болю, а тому спочатку обирає „втечу" від особистої свідомості, а в остаточному підсумку – і від життя взагалі.

Отже, ми отримуємо ще один незаперечний доказ на те, що ідейний зміст твору М. Вовчка стосується передусім проблематики самоідентифікації героїв, а соціальні відносини, що змальовуються у повісті, відіграють, радше, тло, на якому розігрується ця, безумовно, непересічна людська драма. Та якщо це тло було б іншим, то навряд чи щось принципово змінилося б в сенсі необхідності будь-якого персонажу ідентифікувати власну особистість.

Більш того, цей процес набуває визначального змісту навіть не сам по собі, хоч самоцінність феномену самоідентифікації і не викликає у нас жодних сумнівів, але найголовнішим, принаймні, у рамках твору М. Вовчка стає досягнення цим, ідентифікованим індивідуумом особистої свободи. І якщо розглядати зміст повісті з такої точки зору, то можна дійти висновків, відповідно до яких ми маємо справу з парадоксальною ситуацією – з ситуацією, прямо протилежною до очевидної соціальної ієрархії. Адже якщо йдеться про особисту свободу персонажів повісті, то її досягають лише ті,

кого названо по іменах. І навпроти – панночка, „інститутка”, попри свій статус, є і так й залишається, власне кажучи, рабинею. Теж саме стосується і її чоловіка, і її бабусі, і тих численних гостей, що приїздили на відвідини до панночки, а також і усіх тих персонажів, так би мовити, „з народу”, які погодилися з бодай ганебною долею бути натовпом, а не особистостями.

А, повертаючись до питання про те, чи є у повісті М. Вовчка якийсь конфлікт, чи його немає, ми повинні ствердити, що конфлікт, безперечно, є. Але цей конфлікт виникає не на межі, яка розділяє персонажів за їхнім місцем у соціальній ієрархії, а за тим, як ці персонажі ставляться до власної, особистісної ідентифікації, чи, сказати б простіше, до власного визнання та особистої гідності.

Врешті-решт, якщо навіть йти за логікою Р. Чопика, від ідей якого, висловлених ним у його статті, ми відштовхувалися, то і тоді наведені ним факти з біографії М. Вовчка будуть свідчити на нашу користь, оскільки і шлюб Марії Вілінської з Опанасом Марковичем, і її письменство, і її численні романи можуть і, певно, повинні розумітися са́ме у категоріях свободи та пошуків й ствердження нею власної особистості.

Таким чином, спираючись на запропонований нами вище аналіз одного з хрестоматійних творів української літератури, що належить до її канону, ми отримуємо підстави для декількох вагомих тверджень. Передусім соціальний аспект, важливий, безумовно, для творчості українських письменників взагалі і спадщини М. Вовчка зокрема, може бути визнано наріжним тільки за тієї умови, відповідно до якої літературознавчі розвідки спиратимуться на соціологічний метод аналізу. Натомість якщо спробувати хоч трішки змінити дослідницький ракурс, то, вочевидь, у текстах починають відкриватися дещо інші і, як на нас, більш глибші змісти, що стосуватимуться й ідейної, й поетикальної парадигми.

За окресленої перспективи тілесно-міметичний метод, який ми застосували до аналізу повісті М. Вовчка „Інститутка”, по-перше, посприяв виявленню дещо несподіваного змісту цього твору. По-друге, дозволив „зняти” ті численні суперечності, які не надавалися до розв’язання у рамках соціологічного методу. І, нарешті, по-третє, застосування тілесно-міметичного методу дало нам змогу перевести розуміння змісту повісті з вузько-національної (хоч, безперечно, також важливої) у загальнолюдську площину.

При цьому, однак, у нас виникли підстави розглядати цей буцімто реалістичний твір у контексті своєрідності становлення класичної української літератури, яке визначається глибинним впливом романтичних нуртів, оскільки проблематика та поетика

становлення особистості, як і прагнення до свободи, що виражається, зокрема, через протиставлення героїв, а у цьому випадку – героїнь, незаперечно свідчить на користь са́ме такого розуміння повісті М. Вовчка. Отже, зміст цього твору може бути потрактованим як історія романтичної перемоги над сумною соціальною реальністю та здобуття особистої екзистенціальної свободи, з також притаманним для цієї свободи виразним романтичним присмаком.

Висновки

1. Повість М. Вовчок „Інститутка” сповнена суперечностей, внаслідок чого цей твір надається на аналіз різноманітними методами аналізу художніх творів.

2. Тілесно-міметичний метод аналізу повісті М. Вовчка дозволяє виявити несподівані змісти, які не суперечать традиційним уявленням про цей твір, а лише поглиблюють розуміння його ідейного змісту, оскільки проблематика самоідентифікації героїнь цілком вписується також і у соціальний контекст.

3. Тілесно-міметичний зміст твору М. Вовчка додатково пояснює й можливість та вмотивованість кореляції між романтичним і реалістичним дискурсами через те, що становлення особистості зумовлюється, з одного боку, тілесним буттям, а з іншого – соціальним ґрунтом, з яким це буття пов’язано у безпосередній спосіб.

Контрольні питання та завдання

1. Обґрунтуйте або заперечте можливість інтерпретації заміжжя як способу на ініціацію особистості.

2. Хто з героїнь повісті М. Вовчка „Інститутка” є, на вашу думку, більш щасливою. Чому?

3. Порівняйте на засадах тілесно-міметичного методу ідилії П. Куліша „Орися” та М. Вовчка „Сон”.

2.3. „САФАТ ЗІНИЧ” ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Подібні паралелі і конотації, пов’язані з проблематикою романтичної перемоги та екзистенціальної свободи, про що йшлося у попередньому підрозділі, можна спостерігати і у творчості ще одного непересічного українського романтика Юрія Федьковича або, точніше, Осипа Домініка Гординського де Федьковича – адже саме так звучить повне ім’я цього митця, який став Юрієм уже у зрілому віці, коли після десятирічної служби він у лютому 1863 року звільнився з лав цісарської армії у чині лейтенанта першого класу та прийняв православне хрещення [див. Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 196–197].

Як і постаті багатьох інших письменників, сильветка Ю. Федьковича – цього пристрасного співця Буковинських гір, сповнена глибоких суперечностей. А тому, певно, й невипадково, що „либонь найкатегоричніший український літературний критик – Микола Євшан”, визначив Ю. Федьковича як „од[ного] з найтемніших, а заразом од[ного] з найбільш цікавих епізодів в розвою нашої поезії” [цит. за Лучук – 1997]. Щоправда, М. Євшан загадковість творчості Ю. Федьковича вбачав у своєрідній „наївності” музи останнього. Натомість ми, почасти погоджуючись з такою думкою, спробуємо запропонувати власну візію щодо літературної спадщини цього талановитого „бідного жовніра” української літератури, зрозуміло, з точки зору тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів.

Отож передусім необхідно вказати на його походження, на яке звертають увагу дослідники і відповідно до якого його батько Адальберт Гординський де Федькович був спольщеним шляхтичем, а мати – донькою українського священика, аби і цього було достатньо для висновків про ті непрості чинники, що вплинули на становлення та формування майбутнього письменника, поета та драматурга. Однак з розвідок істориків літератури добре відомо і про те, що перші твори Ю. Федькович написав німецькою, а не українською мовою, і про те, що в останній період творчості митець знову повернувся до німецької мови, а його переклади українською „Гамлета” та „Макбета” В. Шекспіра були зроблені не з англійського оригіналу, а з німецькомовних джерел [Лучук – 1997]. І через усе це Т. Лучук пов’язує таємничість постаті Ю. Федьковича „з німецько-українським чи українсько-німецьким висловом думки у нього” [Лучук – 1997].

Утім, визнаючи певну рацію за наведеними висновками колеги-літературознавця, ми все ж таки вважаємо, що загадка

Ю. Федьковича полягає, принаймні, не лише у цих чинниках. Зокрема, нам важко оминути й інші вагомі факти, які додають очевидного колориту до уявлень про постать цього письменника. Так, будучи приналежним не тільки за походженням, а й за вихованням та за освітою до заможного прошарку буковинської інтелігенції, Ю. Федькович чи не свідомо намагався бути не тим, ким він, властиво, був. Спочатку – ще 14-тирічним хлопцем, попри те, що він не брав участі у селянському повстанні, Юрій прямує до Молдавії за своїм старшим братом Іваном, який змушений був рятуватися від переслідувань через участь у цьому повстанні. Пізніше Ю. Федькович не встояв перед наполяганнями батька і вступив до цісарської армії, вийшов, за словами письменника, на „темну дорогу" свого життя, але, врешті-решт, дослужився до лейтенанта, хоч і не брав безпосередньої участі у бойових діях. Крім цього, завдячуючи перебуванню в армії, Ю. Федькович півтора роки провів у Чернівцях, а через свій офіцерський чин він зумів саме тут заявити про себе та про власні письменницькі таланти.

Прикметно, що допомога та підтримка прийшли до Ю. Федьковича передусім від німецького поета, фольклориста та літературознавця Е. Нейбауера, який і познайомив Юрія з українською частиною чернівецького культурного „бомонду", що його репрезентували такі молоді та активні діячі, як А. Кобилянський, К. Горбаль, Д. Танячкевич. Звісно, величезне враження на Ю. Федьковича справили твори Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Вовчка. Але водночас художні здобутки П. Куліша спровокували, м'яко кажучи, суперечливу оцінку буковинця, змусивши останнього до визнання, відповідно до якого Ю. Федькович (про що, наприклад, йдеться в одній з численних біографій митця) „…єго не мож[е] читати <…> скоро зачн[е] го читати, то якось [Федьковичу], гей бих під шрубами був, – усе <…> на гадку набивається, що Куліш дуже учений, але не знає ще серце свого народу".

Таке ставлення до творчості П. Куліша, та ще й висловлене у подібний емоційно-***не***літературознавчий спосіб видається нам надзвичайно вагомим та красномовним. І не тільки тому, що сам Ю. Федькович добре знав „серце свого народу", а, радше, тому, що буковинець щиро прагнув цього знання. Про це, на нашу думку, свідчить бажання Ю. Федьковича хоча б ззовні не відрізнятися від простих гуцулів. Так, у період з 1863 по 1876 рр. Ю. Федькович, за винятком короткотривалого перебування у Львові, переважно жив у рідному селі Сторонці-Путилові, де, попри адміністративну посаду шкільного інспектора Вижницького округу, на якій він перебував [Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 198], митець, за його ж власними свідченнями, виглядав таким чином: „…волос

довгий, вус підстрижений; у будень ходжу собі у постолах, у сивих гачах, в байбараці з голубими шнурами, в угорськім капелюсі, а в неділю – в чоботях, в чирчикових гачах, в прошиванім сардаці, в кресалі з бляхою та з огальоном, сорочка вишивана, а черес новий у 5 пряжок”.

За таких обставин важко втриматися, аби не кваліфікувати описаний вище зовнішній одяг як маскарад та епатаж водночас. Але, з іншого боку, це ще раз підтверджує нашу тезу про те, що Ю. Федькович і справді протягом усього свого життя намагався виступати у якихось важливих для себе, та, либонь, у виразно романтичних ролях – втікача-мандрівника, „жовніра”, „людини з народу” тощо. Врешті-решт і його творчість є усі підстави інтерпретувати як чи не найефективніший спосіб зіграти найбільш ефектну роль. І чи не тому Ю. Федькович прийшов до драматургічної творчості, у якій розписувати та грати певні ролі – цілком відповідало сутності драми, як літературного роду?! Утім, драматурга з Ю. Федьковича не вийшло, і хоч як дослідники його творчості не намагаються знівелювати мізерні надбання поета у цій сфері, а й вони не можуть не визнати, що літературну славу Ю. Федькович має завдячувати, далебі, поетичній та прозовій частині своєї творчої спадщини.

При цьому необхідно зазначити, що однією з причин, через які драматургічні досвіди Ю. Федьковича виявилися не надто вдалими, був напрочуд ліричний характер його мистецького обдарування. На це звернув увагу ще І. Франко, який писав про те, що „Федькович – се талант переважно ліричний; всі його повісті, всі найкращі його поезії навіяні теплими, індивідуальними чуттями самого автора, всі похожі на частки його автобіографії <…> І в тім іменно лежить чаруюча сила його поезії, в тім лежить порука її живучості, доки живе наша мова …” [цит. за Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 201]. Натомість ми хотіли б звернути увагу на те, що Федькович у своїх творчих аспіраціях не обмежився тільки, власне, поезією – він залишався переважно ліриком і у прозі, і у драматургії. І тому, на відміну від, сказати б, „чистої” драматургії, для якої притаманне все ж таки не особистісне анґажування, а певна дистанційованість автора від зображуваної ним дії (пор. ефективність застосування жанру драматичної поеми у творчому доробку таких очевидних ліриків, як Т. Шевченко або Л. Українка!), з художньої точки зору не викликають сумнівів лише ліричні та епічні твори Ю. Федьковича. Інакше кажучи, Ю. Федькович так само, як він виявляв схильність до епічних узагальнень у поезії, подібно мав змогу і залишався – ліриком у прозі.

Отже, ліричний кшталт таланту Ю. Федьковича гармонійно поєднувався у його художній практиці з романтичним світоглядом та

відповідними мистецькими засадами, оскільки ці два різнорівневих чинники чи не ідеально узгоджувалися в онтологічному контексті та становили надійний і художньо переконливий фундамент, на якому й ґрунтувалася творчість талановитого буковинського митця. І аби переконатися у цьому чи спростувати сформульовані щойно тези, звернемося до аналізу одного з найкращих хрестоматійних оповідань Ю. Федьковича – „Сафат Зінич".

Вибір такого об'єкту розгляду зумовлено передусім тим, що цей твір займає у спадщині письменника особливе місце. По-перше, тематично оповідання „Сафат Зінич" пов'язано з так званою „жовнірською", тобто з надзвичайно важливою для творчості митця, проблематикою. Однак, по-друге, зміст твору стосується не тільки і не стільки, як пишуть у біографіях Ю. Федьковича, „ненависної жовнірської служби", скільки загальнолюдських, в засаді, морально-етичних колізій. Своєю чергою, по-третє, герой цього оповідання поряд з іншими героями схожого типу визначається дослідниками з точки зору „їхньої привабливої цілісності" [Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 218]. І, нарешті, учетверте, це оповідання історики літератури залічують до „довершених в своєму роді стильових зразків" [Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 221].

Разом з тим не можна не вказати й на певну незвичність сюжету цього твору, якщо порівнювати цей сюжет з романтичними сюжетами взагалі і з сюжетами, характерними для творчості Ю. Федьковича, зокрема. Ця оригінальність сюжету полягає у тому, що центральне місце в історії, яка становить основу оповідання, займають, властиво, два героя, але при цьому вони залишаються дистанційованими від зображуваної любовної трагедії у тому сенсі, що не ці персонажі є її причиною та безпосередніми учасниками. Так, і Сафат Зінич, і розповідач виконують роль спостерігачів, перший з яких врешті-решт активно втручається в ситуацію, намагаючись відновити хоча б постфактум видимість якоїсь умоглядної справедливості, а другий – продовжує шкодувати про все те, що діється на його очах, а, втім, так і не вдається до жодних вартісних дій.

З іншого, натомість, боку, необхідно зазначити, що описана історія тільки на перший погляд видається невибагливою та чи не мізерною. Виникає навіть враження, що автор свідомо применшує вагомість тих подій, які становлять зміст оповідання. Ця мета досягається кількома способами: зокрема, переконання щодо буцімто дрібного кшталту змальованих у творі перепитій постає, по-перше, через мінімальний обсяг тексту, по-друге, через надання розповіді сентиментального штибу і, по-третє, через пасивну позицію, яку займає розповідач у наративній структурі оповідання.

Останній спосіб є, на наш погляд, чи не найважливішим хоча б тому, що, як писав в одній зі своїх ранніх праць Г. Косіков, „…герой як *дійова особа* (тут і далі курсив автора. – Г. К.) в засаді не здатен <…> побачити власну поведінку у світлі істинних цінностей", а тому йому „…й приходить на допомогу *герой-розповідач*, відокремлений вже від подій часовою дистанцією і такий, що здатен єдиним поглядом охопити уже подоланий шлях" [Косіков – 1976: 73]. За такої перспективи стає очевидним, що ситуація в оповіданні Ю. Федьковича цілком відповідає місцю, яке окреслює для героя-розповідача Г. Косіков, а, отже, йдеться про визначальний характер цього персонажу для ідейного змісту твору.

Однак парадокс полягає у тому, що у нас обмаль, сказати б, анкетних даних, які стосуються героя-розповідача, оскільки його увага зосереджена на інших, передусім на Сафаті Зіничі, про що свідчить і назва твору. Та якщо уважніше придивитися до розповіді цього сентиментального „жовніра", то можна буде дізнатися про нього багато цікавого. Зокрема, розповідач, попри відсутність у нього імені та інших відомостей про його особу, легко ідентифікується як:

1) „жовнір", тобто нижчий чин військовослужбовця цісарської армії;

2) молода людина, бо у „некрути" і у цісарську армію представників середнього, а тим більше старшого покоління не забривали;

3) кмітлива та здібна, зокрема, й до військової служби особа, оскільки „і бравсь [він] швидко тої муштри! було капрал [йому] ні покаже, а [він] вже і вдав" [Федькович – 2006: 437];

4) людина, спостережлива та схильна до рефлексії, про яку ми від початку дізнаємося, що він здатен „вже не раз отак сид[іти] та гада[ти]" [Федькович – 2006: 437];

5) українець, що походить з Буковини, свідченням чого був його щирий захват з приводу Сафата Зінича, бо останній „що вже гордовитий був, то й не сказати: правдешний буковинчик" [Федькович – 2006: 437];

6) добродій, який походив з не надто заможної родини, про що можна зробити висновок з його порівняно численних згадок про матеріальні статки інших дійових осіб;

7) толерантна, але водночас й слабка особистість, тому що, з одного боку, „молоденьк[ого] сербинчук[а]", що „Янко звавсь" і що став винуватцем подальшої трагедії, він оцінює як дуже хорошого парубка [Федькович – 2006: 437], а, з іншого боку, розповідач визнає, що Зінича він „було аж <…> боявся, неначе якого офіцера, чи що. Такий-то він був, отсей Зінич; і в очі му важко тобі подивитись" [Федькович – 2006: 437];

8) надзвичайно чутлива людина, що переймається і чужим болем, і чужою кривдою, кого вони не стосувалися б – „сердешного некрута”, „слабовитої”, старої збіднілої вдови або „молоденької та плоховитої собі” „безталанночки” Марти, а, втім, людина не надто рішуча навіть за екстремальних умов, коли рішення треба приймати миттєво;

9) нарешті, просто добра, працьовита та дбайлива людина, здатна „і дров утну[ти], і води внес[ти], і скрізь покута[ти], як треба, щоб то, знаєте, на дівчину легше” [Федькович – 2006: 437].

Якщо порівняти образ цього персонажа з іншим, титульним, а тому формально головним героєм – Сафатом Зіничем, то таке співставлення виявиться дещо несподіваним. Так, про Зінича нам відомо, що:

1) це був „старший жовнір”;

2) „вояк пишний з його вдався”;

3) „гордовитий був”;

4) був це „правдешний буковинчик”;

5) щедрий був, та й „мав, знаєте, гроші ще з дому”;

6) „бідну удову жалував”;

7) рішучим був та владним;

8) жорстоким був та справедливим, бо застрелив Янка за ту кривду, що той заподіяв Марті і „бідній удові”, і „за правду” занапастив власне життя, а проте „сам ні ся скривить” [Федькович – 2006: 438].

Отож з наведених характеристик обох персонажів ми можемо зробити висновок, відповідно до якого, попри майже однаковий актуальний соціальний статус, образи героїв у відчутний спосіб протиставлені один одному. Більш того, спосіб, у який розповідач зображує Сафата Зінича, призводить до наслідків чи не прямо протилежних від бажаних, оскільки героїзм постаті „правдешного буковинчика” та „пишного вояка” на початку оповідання – у фіналі твору набуває, бодай, суперечливого змісту. Перед нами постає відчайдух, який наважився, власне, на свавільний, жорстокий та безглуздий злочин, вирішивши чомусь, що він має божеські повноваження – кого карати, а кого милувати.

Прикметно, що на цілком закономірне питання розповідача, зверненого до Зінича, мовляв, „чого ви оце так марне пропадаєте?” [Федькович – 2006: 438] – його „дорогий та любий камрат” суворо „промовив, як у дзвін вдарив, а сам ні ся скривить” [Федькович – 2006: 438]. І дійсно, що ще залишалося додати розповідачу до цієї історії, крім того, що „жовняр раз був” [Федькович – 2006: 438]. За такої перспективи образ Сафата Зінича з позитивного персонажу перетворюється на зловісного романтичного демона, що живе не на грішній землі серед слабких

духом та тілом людей, а перебуває у буцімто надземних емпіреях, де панують лише абстрактні конструкції та виморочні істини, заради яких і проливається кров. Зрештою цей демон може бути і австрійським „жовняром", бо це теж у певному сенсі „пишний вояк" за чужі, незрозумілі та далекі від потреб звичайних людей цілі, чи не так?!

При цьому слід зазначити, що наведені вище аналітичні міркування ми ґрунтуємо на тілесно-міметичному методі, оскільки вбачаємо в основі текстової стратегії оповідання Ю. Федьковича реалізацію таких переважно онтологічних та антропологічних тілесних корелятів, як життя, смерть, любов, Інший, пам'ять, темпоральність, страждання, повторення, повернення, чутливість, жорстокість, голод, хрупкість тощо. Отож передусім звернемо увагу ще на одну суперечність, яка лежить на поверхні змісту оповідання: йдеться, зокрема, про те, що розповідь у ньому постійно коливається між двома темпоральностями – між минулим і теперішнім. Так, вже на початку твору ми маємо змогу констатувати, що події розгортаються нібито у теперішньому, бо розповідач „не раз отак сид[***ить***] та гада[***є***]" [Федькович – 2006: 437]. Утім, відразу ж і розпочинаються спогади про те, що його „бу***ло*** (попередньо, тут і далі курсив наш. – Ф. Ш.) і пальцем ніхто не кине, не то що" [Федькович – 2006: 437].

Окреслений амбівалентний з темпоральної точки зору початок визначає й подальшу організацію тексту та виявляє певну особливість: події, які мають, сказати б, експозиційний характер, подаються у минулому часі, натомість події, кульмінаційно навантажені – описуються у часі теперішньому. До останніх належать епізоди, пов'язані, наприклад, зі смертю Марти, „що вже мертва на полу лежить, мов та щебетушечка убита" [Федькович – 2006: 437], або короткий діалог у розв'язці оповідання, коли розповідач задає Сафату Зіничу сакраментальне питання про те, „чого ви [Зінич] оце так марне пропадаєте?" [Федькович – 2006: 438].

Та особливої виразності й очевидності темпоральна амбівалентність дається взнаки в останніх двох фразах оповідання, перетворюючись на своєрідну часову „гойдалку", оскільки відповідь новоявленого мученика звучить в одному часовому регістрі: „За правду, товаришу!" [Федькович – 2006: 438], – а слова автора починають коливатися між двома такими регістрами: „…промов***ив***, як у дзвін вдари***в***, а сам ні ся скриви***ть***" [Федькович – 2006: 438]. І, нарешті, в останній фразі ці регістри цілковито змішуються, тому що вислів: „жовняр раз був" [Федькович – 2006: 438] – взагалі не надається на однозначну темпоральну ідентифікацію.

За такої перспективи наші спостереження можуть свідчити про те, що, по-перше, темпоральність, організована у такий суперечливий спосіб, в засаді, анігілюється як несуттєва для змісту твору. Внаслідок цього, по-друге, такий зміст твору і справді набуває, з одного боку, вочевидь, онтологічного характеру, спрямованого на продукування вічних, буттєвих сенсів, а, з іншого боку, окреслена анігіляція надає такому змісту виразно романтичного кшталту, що корелює з тезою про людину, яка „набула у романтиці власного значення: як єство, що пов'язане з різними сферами буття, як істота, якої характер, живий фізичний та духовний організм, відбиває в собі будову інших сфер буття, бо весь світ є живим організмом" [Чижевський – 2003: 411].

Отже, ми отримуємо підстави для того, аби, попри нібито історичну, соціальну та культурно-національну визначеність оповідання Ю. Федьковича, інтерпретувати зміст цього твору в тілесному онтологічно-антропологічному контексті. Так, передусім цілком зрозумілим стає романтично-сентиментальна умовність образу Марти і вже майже абсолютна ескізність „бідної удови". Зрештою, і вся ця історія подається більш ніж пунктирно не тільки, як можна зрозуміти тепер, через ліричний талант Ю. Федьковича, а й через художнє завдання, що розв'язується в аналізованому творі. Інакше кажучи, онтологічно-романтичну вісь, на якій ґрунтується ідейний зміст оповідання, складають життя, любов та смерть – поняття, далебі, цілком достатні для продукування художнього дискурсу.

Утім, залишається ще відкритим питання стосовно того, чому місія щодо здійснення рішучих та визначальних вчинків належить не розповідачу, а також ескізно та пунктирно поданому образу Сафата Зінича? Перше, що спадає на думку у зв'язку з цим питанням, – це скромність розповідача, який не наважується репрезентувати себе у героїчному образі. Але ж йдеться не про реальні події та їхнє документальне зображення – йдеться про літературний твір, у якому розповідач, аж ніяк не дорівнюючи навіть автору, не говорячи уже про письменника, може дозволити собі, фактично, що завгодно. Принаймні, Устина з повісті „Інститутка" М. Вовчка ані трішки не комплексує та розповідає здебільшого, як ми це довели, про себе, хоча назва повісті також, як і у випадку з оповіданням Ю. Федьковича, вказує на іншого головного героя. А тому більш вірогідним видаються ті детермінанти, що зумовлюються як визначеними нами вище поетикально-тілесними чинниками, так і особистісними характеристиками того, хто продукує аналізований текст.

За усіма тими ознаками, які характеризують образ розповідача, останній, на відміну від образу Сафата Зінича,

змальовується, безумовно, як жива та симпатична постать, здатна не лише співчувати чужій біді, а й вдаватися до рефлексії з цього приводу, і, натомість, цілковито позбавлена здатності завдавати болю іншим, у тому числі й собі самому. Така надзвичайна чутливість, крім того, що вона репрезентується через очевидну поетикальну сентиментальність, свідчить й про дивну позазнаходженість щодо зображуваного. Інакше кажучи, зовні буцімто захоплюючись поставою та вчинком Сафата Зінича, розповідач, далебі, зберігає позицію стороннього спостерігача, а його надважливе, в засаді, онтологічне питання, яке формулюється у фіналі оповідання, свідчить про те, що розповідач, щонайменше, не поділяє мотивації, якою керується його „дорогий та любий камрат".

Таким чином, ми можемо дійти висновку, відповідно до якого текстова стратегія, а заразом і зміст оповідання Ю. Федьковича визначається, з одного боку, особистою і, щонайважливіше, усвідомлюваною, у тому числі й дискурсивно, позицією позазнаходження через проміжний у багатьох сенсах статус автобіографічного автора. З іншого ж боку, зміст твору окреслюється пасивною, спостережницькою позицією розповідача, який виявляє здатність до гуманістичних інтенцій та споглядального хисту, внаслідок чого Сафат Зінич залишається головним героєм лише формально, попри те, що насправді таким героєм є розповідач.

Натомість останній переслідує, крім зазначеної, ще одну, не менш важливу, – дискурсивну мету, тобто здійснює мовну репрезентацію, що набуває неабиякої значущості, навіть порівняно зі змістом оповідання, оскільки український текст у суспільно-історичних умовах буття Ю. Федьковича – „німецького українця" чи то пак „українського німця", вже сам по собі становив (український текст) вчинок, співмірний з особистісною і водночас гуманістично-романтичною автентичністю героя-розповідача. Простіше кажучи, ліричне alter ego письменника Ю. Федьковича, по-перше, дається взнаки і у його прозових творах. По-друге, шукане alter ego закономірно обирає – принаймні там, де це можливо, – адекватну як для особистого досвіду письменника, так і для сутності романтичної поетики позицію позазнаходження, що відповідає також і його (alter ego) ліричному кшталту. І, нарешті, по-третє, становлення цього alter ego в обраному та продукованому ним дискурсі відбувається через чи не єдино можливий спосіб – через поставання літературного тексту, національно-мовний характер якого об'єктивно має романтично-гуманістично-онтологічний кшталт.

Висновки

1. Тілесно-міметичний метод аналізу художнього твору дозволяє брати до уваги такі позалітературні чинники, як біографічні факти, але при цьому інтерпретувати їх у рамках поетикальних змістів.

2. Аналіз оповідання Ю. Федьковича „Сафат Зінич” на засадах тілесно-міметичного методу забезпечив підґрунтя для того, аби у парадоксальний спосіб переосмислити місце, роль та значення центральних героїв цього твору.

3. Розгляд твору Ю. Федьковича у контексті тілесно-міметичного методу доводить можливість поєднання в одному художньому дискурсі романтичних та реалістичних мотивів, а також надзвичайну, у певному сенсі самодостатню вагомість мовної репрезентації, через яку і постає цей дискурс.

Контрольні питання та завдання

1. Яким чином дається взнаки ліричний характер таланту Ю. Федьковича у його оповіданні „Сафат Зінич”? Відповідь обґрунтуйте прикладами з твору.

2. Оберіть один чи декілька зі згаданих вище тілесних корелятів (Інший, страждання, повторення, повернення, чутливість, жорстокість, голод, хрупкість) і визначте їхнє місце, роль та значення для поетикального змісту оповідання Ю. Федьковича „Сафат Зінич”.

3. Порівняйте на засадах тілесно-міметичного методу оповідання Ю. Федьковича Сафат Зінич” та „Штефан Славич”.

2.4. „АФОНСЬКИЙ ПРОЙДИСВІТ” ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Нечуй-Левицкий – мегатру!
Особенно прёт „Афонський пройдисвіт”
и „Кайдашева сім’я”.
(Вислів на одному
з Інтернет-форумів)

І. Нечуй-Левицький займає особливе місце в історії української літератури. Ця особливість визначається, передусім, кількома очевидними причинами. По-перше, загальний погляд на творчість письменника залишає враження суцільного, несуперечливого та свідомого художнього зусилля, спрямованого на утвердження української мови, української літератури, українського народу та української державності.

Інакше кажучи, до якого твору І. Нечуя-Левицького не звернувся б читач, останній з неодмінністю натрапить або на тих героїв, що так само, як, наприклад, Микола Джеря, намагаються боротися з несправедливістю суспільного устрою в цілому чи протистоять конкретним уособленням цієї несправедливості зокрема, або зустріне тих героїв, що висміюються письменником як такі, які причетні до заподіяння несправедливості, чи як такі, що як, наприклад, його славетні „баби” – Параска і Палажка, становлять результат функціонування ганебної системи – той результат, внаслідок якого ці персонажі виявляються остаточно втраченими навіть для гіпотетично можливого протесту.

Крім цього, са́ме І. Нечую-Левицькому належить послідовне відстоювання доволі стрункої концепції літератури, яку (концепцію) складають такі фундаментальні принципи, як принципи реальності, національності та народності літератури [див. про це доклад. Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 1) – 2003: 200–203]. Більш того, ці принципи і були покладені в основу народницького типу літератури, який, з одного боку, виявився на певному етапі цілком природним для розвитку української літератури, аби, з іншого боку, з часом перетворитися на консервативну перешкоду щодо її подальшого поступу.

По-друге, суспільна постава І. Нечуя-Левицького, на перший погляд, справляє враження безперечно свідомої і непохитної детермінації щодо обстоювання письменником патріотичних ідеалів, відповідно до яких „Україна вставала перед ним з своїм гордим, поетичним і добрим народом, багатим і

просвіченим, з вольним народом, без усякого ярма на шиї, з своєю мовою в літературі, з своєю наукою і поезією" [цит. за Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 1) – 2003: 195], а він сам був чи не єдиним з тих українських митців, хто стверджував, що „великоруська література для України має вартість тільки одкидну*, а не покладну**, а на такому коні далеко не заїдеш при сучасних завданнях європейських літератур" [Нечуй-Левицький – 1998].

І, нарешті, по-третє, особисте життя і сильветка І. Нечуя-Левицького також зумовлює ідеалізацію його постаті, як самотнього, аскетичного і незламного лицаря лише однієї благородної, тобто патріотичної і морально бездоганної, настанови, внаслідок чого „письменницька праця стала його метою, його мрією, що боролася з іншим бажанням: піти у фіваїдські печери і стати пустельником" [Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 1) – 2003: 197]. Тому й не дивно, що І. Нечуй-Левицький обрав компромісний варіант, поєднавши нібито непоєднуване і перетворившись, у певному сенсі, на письменника-пустельника.

Натомість всі ці, наведені вище рації щодо характеристики українського митця зумовили й більш прискіпливе та недовірливе зацікавлення постаттю І. Нечуя-Левицького, перш за все, з боку тих, хто вдавався до творення іншої української літератури, ще й у такий, певно, спосіб заперечуючи народницькі настанови. Зокрема, найпослідовніше намагався розв'язати це завдання В. Підмогильний, якому належить унікальна, – якщо зважити на вітчизняні історико-літературні традиції, – стаття під назвою „Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості)" [Підмогильний – 2003]. Ця стаття, на жаль, до останнього часу продовжує залишатися у найкращому випадку таланом лише вузького кола літературознавців, але й серед них небагато хто наважується до неї звертатися.

Йдеться, звичайно, не про страх перед якоюсь державною або, сказати б, суспільною цензурою – проблема, яка у цьому зв'язку постає, є набагато глибшою, бо вона стосується засадничих для будь-якої національної літератури питань. Отже, В. Підмогильний поставив перед собою за мету на основі психоаналітичного підходу „викрити ті несвідомі джерела, що живлять артиста й дають йому перший імпульс до творчості, визначити походження його хисту, установити, яке несвідоме своє бажання, яку свою несвідому фантазію здійснює артист в образах художнього твору" [Підмогильний – 2003: 392]. Власне колізія і полягає у тому, що якби В. Підмогильний обрав за об'єкт цього

* Негативну.
** Позитивну.

нетривіального дослідження будь-яку іншу постать, – наприклад, того ж П. Куліша чи Ю. Федьковича, – то з таким вибором ще можна було б якось погодитися.

Проте у центрі його студій опинився письменник з прецінь бездоганною та високою репутацією – це по-перше. А по-друге, як зміст аналітичних намагань В. Підмогильного, так і, щонайголовніше, результати цих роздумів перевертають традиційні уявлення не тільки про особистість І. Нечуя-Левицького і не тільки про ідеї, які обстоював останній і символом яких, у певному сенсі, став літературний попередник В. Підмогильного, а й підважують вірогідність взагалі такого стрункого й несуперечливого сприйняття суспільної й художньої спадщини будь-якого іншого письменника чи митця, що належать до незаперечних буцімто символів національно-культурного канону.

Отож найбільш „безневинним", до чого дійшов у згаданій статті В. Підмогильний був висновок, відповідно до якого це у „Едіп-комплекс[і] сходяться всі ниточки розуміння і самого Левицького, і його творів" [Підмогильний – 2003: 397], і – додамо – навіть його літературного псевдоніму – „Нечуй", „бо за псевдонім ховався Левицький передусім від батька" [Підмогильний – 2003: 398]. Крім цього, доводячи думку про те, що життя і творчість І. Нечуя-Левицького у суттєвий спосіб зумовлювалися впливом Едипового комплексу, В. Підмогильний наголошує на тому, що наслідки дії сакраментального комплексу були додатково посилені ще однією з рис „письменника, яка в психоаналізі має назву аналеротизму" [Підмогильний – 2003: 399].

Своєю чергою, аргументи, до яких вдається автор статті, навіть для пересічного громадянина навряд чи видалися б приємними, а В. Підмогильний зазіхає на національну та патріотичну святиню. Так, він констатує його скупість, упертість і, далебі, паталогічну охайність, а також, спираючись на працю С. Єфремова [Єфремов], присвячену І. Нечую-Левицькому, стверджує, що талант останнього „не зазнав розвитку" і що взагалі письменник „усе життя своє був дитина, замкнена в межах дитячих фантазій та комплексів" [Підмогильний – 2003: 402].

Цитувати статтю В. Підмогильного можна було б і далі, оскільки у ній знайшлося ще декілька дуже глибоких і, як здається, точних зауваг, що вже безпосередньо стосуються деяких творів І. Нечуя-Левицького. Але, певно, і наведеного вище більш ніж достатньо, аби дійти висновків, відповідно до яких, по-перше, можна цілком обґрунтовано говорити про альтернативний погляд як на постаті письменників-класиків, так і на їхню творчість, і по-друге, попри високий суспільно-історичний статус цих письменників, їхня творчість, вочевидь, корелює з тілесною сферою.

Не становить винятку з цього правила також і І. Нечуй-Левицький, який, до того ж, характеризуючи принцип національності, яким повинна визначатися українська література, наголошував на тому, що „мова народу є тілом нації, національний психологічний характер – то її душа” [цит. за Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 1) – 2003: 201]. А це означає, що існує достатньо підстав, аби і твори І. Нечуя-Левицького можна було розглядати у контексті тілесно-міметичного методу, позаяк художня спадщина цього талановитого митця заслуговує на це передусім тому, що естетичний рівень зумовлюється не ідеологічно-патріотичними настановами або й Едиповим комплексом, хоч і перше, і друге сливе притаманне творчості цього українського письменника, а достоту високою естетичною цінністю, про що так незграбно, а проте надзвичайно щиро висловився наш невідомий сучасник в епіграфі до даного підрозділу.

З цією метою звернемося, зокрема, до одного з тих оповідань, про які неодмінно йдеться майже в усіх автобіографіях письменника, утім, навіть якщо взяти до уваги два підручника для студентів, то про цей твір згадується тільки в одному з них [див. Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 395–396]. Отже, „Афонський пройдисвіт” – це оповідання, яке традиційно визначають як твір, що належить „до яскравих критичних явищ української прози” [Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 395] і яке „єсть сатира на „святе” чернече життя” [Підмогильний – 1927].

На перший погляд, це оповідання І. Нечуя-Левицького цілком органічно вписується у рамки його художньої спадщини та глибинних поетикальних настанов його творчості, відповідно до яких, митець, що прагне утвердити певний ідеал, прямує до цієї мети різними шляхами. Так, з одного боку, письменник у безпосередній спосіб змальовує таких героїв, які втілюють ідеальні риси, як-от, наприклад, вже згадуваний вище славетний Микола Джеря, а з іншого боку, вдається (письменник) до зображення тих героїв і тих обставин, що стають на заваді тріумфу високих цінностей, які він намагається утвердити за будь-яку ціну.

Прикметно, що для творчості І. Нечуя-Левицького характерним є це обстоювання ідеалів навіть тоді, коли йдеться про, щонайменше, такі нерозумні явища, як, скажімо, образи баби Палажки і баби Параски. Але за таких обставин його, в засаді, позитивне ставлення до цих персонажів має характер, радше, гумористичний, аніж сатиричний, бо обидві незабутні героїні належать до соціальної верстви, якій автор симпатизує. Інша, звісно, справа – ченці, що їх „Левицький зовсім не ідеалізував” [Меженко – 1926]. Хоча і тут не все просто, бо, за Ю. Меженком, „бувши родом з попів, пройшовши духовну школу, він [І. Нечуй-

Левицький] найбільше й найглибше знав цей побут і як об'єктивний літописець переказав усі свої спостереження, подаючи їх здебільшого некритично і без глибокої аналізи" [Меженко – 1926].

Проте, якщо і погоджуватися з відомим дослідником української літератури щодо буцімто „некритичного" ставлення письменника до зображуваних ним образів ченців, то тоді незрозуміло, як пояснити виразний сатиричний зміст оповідання „Афонський пройдисвіт", на що вказує вже хоча б назва твору. Зокрема, коренева частина першого з двох слів – „Афон", має досить ґрунтовну і довготривалу історію у православній традиції, як сливе одне з найбільш святих для віруючих місць, що перебуває під покровительством Божої Матері, а тому його поєднання зі словом „пройдисвіт", вочевидь, вказує на оксюморонно зумовлений сатиричний сенс, вкладений І. Нечуєм-Левицьким у назву цього оповідання.

У зв'язку з цим необхідно зазначити, що такий прийом є цілком традиційним для сатиричного жанру, як, зрештою, і гра з іменами, що несуть у собі також певний іронічний зміст. Так, Христофор Хрисанфович Копронідос – головний герой оповідання, ім'я якого подається повністю, у перекладі з давньогрецької мови як Христофор означає того, хто „несе Христа" та „сповідує віру", як Хрисанфович –„золотоцвітий", а як Копронідос – „екскременти", що у символічному, до речі, плані корелюють із золотом або з грішми. А якщо до цього смислового букету додати факт, відповідно до якого у християнський традиції вважалося, що святий Христофор до прийняття віри походив з племені кіноцефалів, себто людей з головою собаки, і його тривалий час навіть зображували на іконах з собачою головою, то ми одержимо доволі несподіваний, а проте досить виразний характер цього персонажу, чия дволикість після наведених тлумачень вже не залишатиме жодних сумнівів.

Своєю чергою, імена монахів-„осятрів", на яких Копронідос закидає „мережу", також мають промовисті імена, а са́ме: Палладій перекладається з давньогрецької як „захисник", Ісакій – з давньоєврейської як „радість Господня", Єремія – „піднесений Богом", а Тарасій – з давньогрецької як „неспокійний, бунтівник, баламут". Не залишив письменник без неоднозначних імен і дві жіночі постаті, тобто Мелетію, ім'я якої з давньогрецької перекладається як „дбайлива", та Гликерію, що також з давньогрецької перекладається як „солодка". Не менш цікаво і те, що двох з монахів, образи яких – Ісакія та Єремії, дуже схожі між собою і за простонародним походженням, і за притаманною їм скупістю, автор називає іменами двох добре відомих старозавітних пророків.

Така етимологічна яскравість імен персонажів оповідання додатково пояснює відсутність у творі І. Нечуя-Левицького, власне, інтриги, на яку можна було б очікувати, зважаючи на те, що головний герой – це шахрай, авантюрист, дурисвіт та, врешті-решт, пройдисвіт. Утім, автор чи не на перших сторінках розповідає про те, що „афонським пройдисвітом" і є Копронідос, і, більш того, ловитву ним „монастирських осятрів" [Нечуй-Левицький – 1966: 318] читач має змогу спостерігати переважно з точки зору цього крутія. Це призводить до того, що мимовільно й непомітно можна стати ледь не „вболівальником" Копронідоса, оскільки навіть на його фоні сильветки усіх чотирьох ченців не можуть не породжувати непереборної відрази та презирливого ставлення до цих „святих отців".

При цьому аж ніяк не бракує підстав, аби ствердити, що викривально-сатиричний пафос оповідання спрямовано і справді, передусім, на „захисників" та „баламутів", які „піднесені Господом" і з яких він буцімто „радіє", але які не гідні високого статусу чернечого звання, що слугує для них лише за прикриття нікчемності, невігластва та й відвертого ідіотизму. Натомість парадокс полягає у тому, що викриває цих відразливих нікчем у рясах ніхто інший, як пройдисвіт, який, звісно, також не може похизуватися ані моральністю, ані бездоганністю сповідуваних ним „чеснот".

Отже, це той фундаментальний парадокс, на який необхідно вказати, аналізуючи оповідання І. Нечуя-Левицького, тому що таку очевидну суперечність можна пояснити лише тим, що, з одного боку, „з історичної перспективи І. Нечуй-Левицький був <…> романістом-реалістом", а з іншого – „його примітивної будови сюжети заповнені багатим фактичним, побутово-реалістичним матеріялом" [Меженко – 1926]. Все це означає, що творчість письменника була зумовленою окресленими щойно поетикальними настановами, внаслідок чого він і потрапив до нібито глухого ідейно-тематичного кута, зміст якого полягає у тому, що, сатирично розвінчати попівство він намагався за допомогою образу, який також вимагає сатирично-дискурсивного осмислення.

Натомість у контексті тілесно-міметичного методу ситуація виглядає аж ніяк не безнадійною, оскільки і Копронідоса зображено у такий спосіб, що він не породжує і не може породити жодних симпатій до себе. Зокрема, ця колізія цілком адекватно тлумачиться за посередництвом такого тілесно-міметичного кореляту, як корелят монструозності.

Так, монструозний характер образу Копронідоса зумовлюється не лише химерним поєднанням тих суперечливих значень, які містяться у його іменах, і не тільки тим, що він становить зразок дволикості й лукавства, які виявляються,

наприклад, у його позірній ревності „до божого храму” [Нечуй-Левицький – 1966: 319]. Набагато більш вагомим щодо визначення образу Копронідоса як образу, в засаді, монструозного є той факт, відповідно до якого історія „афонського пройдисвіта” і його ловитви на „монастирських осятрів” завершується дещо несподіваним фіналом. Утім, йдеться не про те, що „афонська шельма”, як подумки лає його отець Тарасій, залишився непокараним, а про те, що Копронідоса, власне, ніколи й не було. „Жив тут грек, – каже отцю Тарасію хазяйка квартири, яку нібито наймав Копронідос, – але він <…> записаний не Копронідос, а Кіпра. Та він і не купець, а крамар”, – продовжує розповідати ця „простенька, але багатенька міщанка. – Він наче й чернець, бо торгував святощами; та він ще й до того чи доктор, чи фершал, бо все лічив од зубів якимись краплями та афонським зіллям” [Нечуй-Левицький – 1966: 355].

За такої перспективи дещо інакше цей образ бачиться і тоді, коли жодних сумнівів у його реальності, не виникає не лише у монахів, а й у зовнішнього спостерігача, тобто у читача. Проте і в основній частині тексту можна побачити певні ознаки химерності, притаманні образу Копронідоса, оскільки, навіть познайомившись з його доволі умовним портретом: „високий, чорнявий, з товстими густими бровами, здоровими чорними очима вже літній чоловік” [Нечуй-Левицький – 1966: 315], – і розуміючи від початку справжні мотиви зацікавленості Копронідоса монастирським життям, все одно дуже важко у якийсь інший спосіб, крім цього, ідентифікувати даний персонаж.

Безперечно, визначальним мотивом, що зумовлює зміст цього образу, є його любов до грошей, але дізнатися з оповідання про те, навіщо йому гроші, особливо після тихого й непомітного зникнення Копронідоса, навряд чи можливо. Так, Копронідос, пригощаючи ченців, яких він запросив до себе в гості, сам фактично не пив і не їв. Невідомо також і чи цікавився він жінками, але, радше, це його не надто турбувало, бо навіть ласого на жіночі принади отця Тарасія „дбайлива” Мелетія жодним чином не зацікавила. Вочевидь, Копронідосу були байдужі одяг й прикраси. Цілком влаштовувала його і скромна чужа квартира, що він найняв її на час своїх шахрайських витівок, метою яких було „дурити багатих київських ченців” [Нечуй-Левицький – 1966: 316].

Більш того, оскільки після того, як Копронідос, „набивши добре кишені грішми, видуреними в темних богобоящих селян <…> пішов на хитрощі вже більше корисні” [Нечуй-Левицький – 1966: 316], – то єдине, що можна припустити з цього приводу, – це абсолютно фікційний, а отже, монструозний характер даного образу, для якого „треба робити так, щоб гроші плодили гроші” [Нечуй-Левицький – 1966: 335], тобто також фікційний феномен, що

слугує у тексті тільки для того, аби виявити істину сутність характерів певних персонажів.

Разом з тим необхідно зазначити, що й ці персонажі наділено, далебі, деякими монструозними властивостями, які додатково посилюють і сатиричний пафос оповідання в цілому і ступінь висміювання конкретних персонажів зокрема. Передусім, це стосується отця Палладія, що, з одного боку, як „захисник" повинен був не допустити шахрайства Копронідоса у святій обителі, а, з іншого боку, як ченцю отцю Палладію треба було думати про Бога та про повсякчасні молитви до Всевишнього, але „він пішов у монастир, щоб протоптать собі стежку до ігуменства й митри" [Нечуй-Левицький – 1966: 321]. Зрештою, ще будучи сільським батюшкою, „він був з тих священиків-аристократів, які почали вже подекуди заводитись в Київщині" і якому „честолюбство та гординя гризли <…> серце, як іржа залізо" [Нечуй-Левицький – 1966: 321].

Не відповідає високому званню духовного поводиря і отець Тарасій – „бунтівник і баламут", якого колись „вигнали з бурси. Але він був у москалях: казав, що навіть служив унтер-офіцером. Та це знати й по ході, бо як ходить по церкві, то задирає голову вгору, мов москаль на муштрі" [Нечуй-Левицький – 1966: 317]. Крім того, цей „солдатюга" у сутані не тільки „послушників скубе за коси так, що трохи голови не одірве та не викруте з в'язів", а й має неабияку слабкість до жінок, „аби гарна дівчина або панія" [Нечуй-Левицький – 1966: 346]. Своєю чергою, цьому образу нібито бравого вояка дещо суперечить зовнішній вигляд ченця, тому що коли він вперше з'явився у келії отця Палладія – „ніби з землі виріс <…> високий, поставний, рум'яний, з широкими, повними, червоними устами", то нова ряса, у яку він був вдягнутий, „прилипла до стану, неначе модна сукня в якоїсь гладкої болярині" [Нечуй-Левицький – 1966: 324]. Та при цьому він єдиний з усіх ченців порушує суворі монастирські закони і майже весь час голосно сміється: то він „і не зареготався, а ніби весело заржав, мов молодий баский кінь", то й зовсім цей святий отець „не засміявся, а якось заґерґотав, як індик" [Нечуй-Левицький – 1966: 345].

І, нарешті, образи отця Ісакія і отця Єремії також не позбавленні деяких монструозних ознак, починаючи з їхнього не надто привабливого зовнішнього вигляду, через який отець Тарасій „продражнив отця Ісакія пастернаком", бо „Ісакій і справді був схожий на пастернака, на цю довгу та трохи кострубату огородню овоч", а „отця Єремію карлюкою-небогою, що була у бога, як співають в пісні", оскільки отець Єремія був „сухий, як опеньок, низькоокий, ще й видроокий, з скалкою на одному оці" [Нечуй-Левицький – 1966: 323].

Цікаво, що Копронідос, розмірковуючи про те, з кого з них двох розпочати видурення грошей, і вирішуючи, „хто з їх скупіший", додає до портретів цих двох святенників декілька вагомих рис, які також можна цілком обґрунтовано розглядати у контексті проблематики монструозності. Так, „і в Єремії ряса на спині поруділа, і в Ісакія спина руда <…> І в Єремії хустка до носа світиться наскрізь, як решето, і в Ісакія хустка до носа неначе прострелена кулями <…> В отця Ісакія намітка на клобуці така гарна, як стара запаска, котрою молодиці виносять попіл на смітник... Але і в отця Єремії тільки трошки краща. І в Єремії рясно латок на підряснику, і в Ісакія такі самі взорці, рясненько розкидані по кафтані... І в Ісакія чоботи на носках роззявили рота, неначе просять їсти, і в Єремії з носка часом висовується онуча, неначе чобіт висолопив язика" [Нечуй-Левицький – 1966: 338]. Врешті-решт, Копронідос визначається з тим, хто з них скупіший, за більшою кількістю латок на їхніх рясах, хоча якби у закамарках келій цих ченців не були заховані тисячі карбованців, то такі „візерунки" можна було б інтерпретувати як, вочевидь, природні для тих, хто нібито присвятив себе службі Богу.

До того ж, отця Єремію характеризує ще одна, в засаді, поліваленгна, але виразна в аналізованому контексті монструозна деталь, яка стосується його зовнішнього вигляду. Отож, коли до келії отця Палладія увірвався, як буря, отець Тарасій і „аж вітер погнав по хаті своєю широкою рясою", то „тоненькі, позліплювані, неначе котами позасмоктувані кіски отця Єремії трохи заколивались, мов пейси" [Нечуй-Левицький – 1966: 325]. Поліваленгність цієї деталі полягає у тому, що, по-перше, „кіски" – це, радше, атрибут жіночої зовнішності, по-друге, те, що ці „кіски" є „позліплюваними", свідчить про неохайність і відразливість монаха і, по-третє, порівняння цих „кісок" з пейсами водночас вводить у текст монструозні мотиви чужості та неприродності.

На монструозно зумовлені конотації, що притаманні поетикальному змісту оповідання І. Нечуя-Левицького, вказують і деякі інші образні елементи його твору. Зокрема, отець Єремія, намагаючись протистояти спокушанням Копронідоса, вважає, що останній – „це не купець, а сатана!" [Нечуй-Левицький – 1966: 340]. Але і Копронідос, коли до нього за процентами від позички звернувся той самий отець Єремія, також використовує подібну мотивацію і стверджує, що він „ніколи не позичав ні копійки, не то що тисячі" і що на чорноризця, „мабуть <…> у сні найшло бісовське навождіння" [Нечуй-Левицький – 1966: 350].

Більш ніж прикметними у цьому контексті деталями є, по-перше, те, що кімната шахрая Копронідоса „зовсім була схожа на чернечу келію" [Нечуй-Левицький – 1966: 327]. По-друге, пройдисвіт

хизується перед монахами святощами, принесеними „нібито з Афона та з Єрусалима”, та хоч „в кімнаті пахло смирною та кипарисом, тхнуло монастирським духом далекого Сходу”, але ця майстерно організована видимість богобоящого життя смиренника жодним чином не відповідає справжньому стану речей. По-третє, фікційна видимість розповсюджується не тільки на речі інтер’єра, а й на живих людей, бо, наприклад, „Мелетія <…> була таки грекиня, але київська, міщанка з Подолу, і не була навіть жінка Копронідоса...” [Нечуй-Левицький – 1966: 328].

Інша, натомість, текстова стратегія дається взнаки тоді, коли ченці вперше завітали до Копронідоса на вечерю, апогеєм якої стало перетворення образів людей на „жадобні роти” [Нечуй-Левицький – 1966: 332]. І оскільки рот (паща), як вважав Ж. Батай, це та частина тіла, яка лякає найбільше [Батай – 1970: 237], то і у цьому випадку є підстави стверджувати наявність у тексті аналізованого твору монструозно зумовлених образів.

Отже, елементи монструозності, тобто візуально-смислового тілесного кореляту, виразно даються взнаки на багатьох рівнях тексту твору і у суттєвий спосіб не тільки визначають ідейний зміст оповідання „Афонський пройдисвіт”, а й дозволяють зрозуміти, яким чином відбувається продукування сатиричного дискурсу. Більш того, окреслена текстова стратегія ідеально корелює з такими спробами ідентифікувати седно сатири, відповідно до яких, на думку, наприклад, Ґ. Геґеля, у сатиричних творах „безглузда зіпсованість дійсності зображається у такий спосіб, що ця дійсність руйнує себе в самій собі, аби са́ме у цьому самознищенні нікчемного істинне могло виявитися як потужна сила, спрямована на збереження” [Геґель – 1971: 222]. Відповідає ця стратегія і визначенням сучасних авторів, зокрема В. Тюпи, який пише про те, що „сатира – це естетичне освоєння ***неповноти*** (курсив автора. – В. Т.) особистої присутності „я” у світобудові, тобто такого незбігання особистості з власною роллю, за умов якого внутрішня даність індивідуального життя виявляється набагато ***вужчою*** (курсив автора. – В. Т.), ніж зовнішня заданість, і тому це призводить до нездатності заповнити собою ту чи іншу рольову межу” [Теорія… – 2004: 58].

Таким чином, аналіз оповідання І. Нечуя-Левицького „Афонський пройдисвіт” за допомогою такого тілесно-міметичного кореляту, як корелят монструозності, дозволяє ствердити, що основу ідейного змісту цього твору становить сатиричне зображення персонажів. Своєю чергою, сатиричний характер цих персонажів зумовлюється їхніми монструозними властивостями, через що жоден з них не відповідає тим рольовим межам, у яких ці персонажі повинні були функціонувати. Простіше кажучи, ченці в

аналізованому оповіданні – це не зовсім ченці, буцімто грекиня і дружина Копронідоса – і не грекиня, і навіть не дружина, а сам купець Копронідос – це не зовсім купець, та й взагалі не дуже зрозуміло, чи був той Копронідос, чи він лише увижався іншим персонажам оповідання.

Крім цього, необхідно зазначити, що результати аналізу цього сатиричного оповідання у контексті тілесно-міметичного методу, вочевидь, відрізняються від результатів традиційного аналізу. За висновками останнього, оповідання І. Нечуя-Левицького – це сатира на чорноризців. Натомість за результатами аналізу на засадах тілесно-міметичного методу цей твір є сатирою на всіх, без винятку, персонажів оповідання – принципова відмінність полягає лише щодо міри сатиричного розвінчання, зумовленого масштабом невідповідності персонажів І. Нечуя-Левицького власним ролям. А за такого підходу найбільш кричущою суперечливістю характеризуються, звісно, образи ченців. Зрештою, цей висновок опосередковано підтверджує і І. Нечуй-Левицький, який був переконаним у тому, що „…сама жизнь рідко коли дає цілу повість. Треба жизнь перепустити через свою душу” [Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 411]. Це може означати тільки одне: якщо автора „Афонського пройдисвіта” неможливо запідозрити у симпатіях до „монастирських осятрів”, то підозрювати письменника у благоволінні як „афонському пройдисвіту”, так і його помічницям було б також навряд чи доречно.

Висновки

1. Психоаналітичний підхід до аналізу художніх творів у безпосередній спосіб вказує на тілесну основу літературного дискурсу, а отже, й на можливість та доцільність застосування тілесно-міметичного методу щодо розгляду навіть класичних творів української літератури.

2. Продуктивність застосування тілесно-міметичного методу до аналізу класичних творів дозволяє стверджувати, що цю літературну спадщину можна інтерпретувати не лише у контексті народницького літературознавства.

3. Оповідання І. Нечуя-Левицького „Афонський пройдисвіт”, попри декларовані письменником суворі народницькі принципи щодо української літератури, цілком надається на аналіз на засадах тілесно-міметичного методу.

4. Сатирично-поетикальний зміст оповідання І. Нечуя-Левицького „Афонський пройдисвіт” переважно зумовлюється монструозним характером, притаманним системі образів цього художнього твору.

Контрольні питання та завдання

1. Чи можна психоаналітичний аналіз, запропонований В. Підмогильним, вважати цілком вірогідним та прийнятним без застережень?

2. Які ще з тілесно-міметичних корелятів, крім корелята монструозності, придатні для аналізу оповідання І. Нечуя-Левицького „Афонський пройдисвіт”? Відповідь обґрунтуйте.

3. Самостійно проаналізуйте роль та значення для змісту цього оповідання І. Нечуя-Левицького виразно наявного у творі візуального складника.

2.5. „П'ЯНИЦЯ" ПАНАСА МИРНОГО

Традиційна характеристика і оцінка творчої спадщини Панаса Мирного позбавлена, в засаді, будь-яких оригінальних та несподіваних змістів, бо й про цього письменника пишеться переважно у контексті його свідомої, – щоправда, переважно художньої і публіцистичної – боротьби за Україну, за її народ, його мову і культуру, а також проти політики соціального поневолення і національного гноблення з боку російського царизму. Зрозуміло, що реальних підстав для такого сприйняття сильветки П. Мирного більш ніж достатньо. Письменник, зокрема, стверджував, що „вся [його] слава – Україна", і що якби він „їй добра хоч на мачину зробив, то б [йому] й була слава", більше якої він би й не бажав [цит. за Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 1) – 2003: 303].

Утім, очевидним є певний парадокс, який полягає у тому, що, наприклад, на думку авторів одного з підручників з української літератури, романи П. Мирного „Хіба ревуть воли, як ясла повні?" та „Повія" „свідчили про невмирущість духу українського народу, його мови й культури" [Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 1) – 2003: 309], а проте стрижневі постаті творів – це злодій і вбивця та, відповідно, проститутка.

Отже, в необхідності неупередженого і об'єктивного аналізу творчості П. Мирного навряд чи можна сумніватися, оскільки ставлення до його романів та оповідань залишається доволі суперечливим [див. Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 1) – 2003: 311, 317, 321, 358]. Разом з тим треба віддати належне, принаймні, тим сучасним дослідникам, які, на відміну від літературознавців радянського періоду, все ж таки намагаються розглядати спадщину великого українського повістяра, поминаючи застарілі ідеологічні стереотипи.

Так, в іншому підручнику з української літератури автор розділу, присвяченого П. Мирному, пропонує розгляд творчості письменника у контексті наратологічної організації текстів останнього, внаслідок чого ідеологічно-соціологічні лабети поступаються на користь поетикально-естетичних сенсів [див. Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 414–443]. Ще далі йде І. Папуша, який пропонує у статті „Наративні моделі українського реалізму (Панас Мирний і топос проституції)" [див. Папуша (2)], крім наративного аспекту, абсолютно несподіваний та епатажний варіант аналізу творів українського класика – варіант, що заперечує традиційні підходи до сприймання реалістичної літератури. Пікантність ситуації, натомість, полягає у тому, що П. Мирний і

справді зображує реалістичний топос, але цей топос довгий час тотально нехтувався не тільки радянським, а й дореволюційним українським літературознавством.

Причини такого ставлення до цієї, в засаді, реалістичної теми вбачаються у тому, що реалізм мислився, по-перше, як ієрархічно вищий творчий метод по відношенню як, з одного боку, до класицизму чи навіть романтизму, так, з іншого боку, до модернізму. І за таких обставин топос проституції в очевидний спосіб знижував високий статус реалізму, через що найбільшим одкровенням авторів підручників до останнього часу залишається твердження, відповідно до якого „тема знівеченої долі дівчини стане наскрізною в його [П. Мирного] творах” [Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 1) – 2003: 311].

По-друге ж, класик будь-якої, а не тільки української, літератури стає таким тоді, коли він або оспівує стражденну долю народу, або закликає хоча б змістом власних творів до зміни існуючого несправедливого суспільного ладу, або, нарешті, са́ме таким чином утверджує людську гідність буцімто „маленької людини”. Принаймні, це стосується письменників-реалістів, бо і їхня місія, і їхні тексти вважалися й продовжують вважитися визначальними лише за умови, що у цих творах йдеться передусім про окреслені щойно високі ідеали.

Утім, попри те, що образ проститутки об’єктивно вписувався в уявлення про те, що цей образ становить наслідок функціонування хижацької капіталістичної (або ж капіталістично-феодальної) системи, він водночас суперечив іншому переконанню, відповідно до якого бідна людина – це людина горда, чесна і благородна, і вона не може бути продажною, а за її сумнівний вибір провина завжди лежала на злих багатіях або, у нашому випадку, й на на підступних москалях, які штовхають цих небогих на слизьку стежину.

В інтерпретації І. Папуші топос проституції з сумнівної теми перетворюється на предмет поетикального аналізу, простір якого поширюється до сенсів, що не вміщуються у вузькі рамки соціологічного або національно-патріотичного підходу. Більш того, така постава дослідника повинна викликáти, щонайменше, повагу, оскільки І. Папуша пропонує не просто інтерпретацію окресленої теми, а варіант сучасного погляду на класичну спадщину – варіант, в основі якого очевидними є аж ніяк не партикулярні інтереси. Аргументи щодо такого ставлення до творчості класика І. Папуша вбачає у тому, що „са́ме тема проституції у різних її варіантах стала лейтмотивом геть усієї творчості Панаса Мирного” [Папуша (2)].

Важко відмовити цьому досліднику і щодо влучності, з якою він визначає відмінність „в осмисленні теми повії в українській

та інших європейських літературах”, цілком слушно вказуючи на те, що у французькій літературі йшлося про установку „на пізнання”, у російській – „на врятування жінки”, а в українській – „на співчуття” до скривдженої [див. Папуша (2)]. Разом з цим якщо ці установчі, сказати б, маркери екстраполювати на оповідання П. Мирного „П’яниця”, то необхідно буде визнати, що жоден з цих маркерів не буде визначальним, – радше, відповідну установку у цьому творі треба окреслити, як намагання зрозуміти природу людських – причому як чоловічих, так і жіночих – дій, що призводять до деструкційних наслідків.

У такому контексті в нагоді стане, безперечно, і психологічний підхід, доречність якого щодо аналізу творчості П. Мирного стала у сучасному українському літературознавстві вже чи не традиційною [див., наприклад, Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 422–423; Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 1) – 2003: 315, 318–319 тощо]. Але якщо цей підхід може бути визнаним хоча б почасти продуктивним стосовно розгляду образу Івана Микитовича Левадного, то аналіз образу Наталі, доньки хазяйки квартири, на якій „стояв” головний герой, подано в оповіданні у такий спосіб, що можливостей психологічного підходу, вочевидь, виявляється недостатньо. Ще менш придатним для аналізу цього оповідання видається й соціологічний підхід, оскільки й Іван Микитович, і його старший брат Петро Микитович, і Наталя – це образи, які належать, практично, до спільного соціального прошарку. Отже, за такої перспективи спробу аналізу оповідання П. Мирного „П’яниця” на засадах тілесно-міметичного методу можна вважати, далебі, обґрунтованою.

Передусім необхідно звернути увагу на назву твору, тому що, по-перше, ця назва цілком вписується у рамки номінативної парадигми, яку становлять негативні, в засаді, сенси назв майже усіх чільних зразків творчості письменника (пор. „Лихий попутав”, „Лихі люди”, „Лихо давнє і сьогочасне”, „Повія” та ін., а також і назву роману „Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, імпліцитно-негативний зміст якої також не викликає жодних сумнівів). Такий характер назв є, без перебільшення, надзвичайно показовим, тому що навіть за умов винятково соціальної спрямованості певних творчих настанов, репрезентацію останніх у назвах творів навряд чи можна визнати обов’язковою (пор. у цьому контексті назви повістей, наприклад, І. Нечуя-Левицького „Микола Джеря” або „Кайдашева сім’я”).

По-друге, якщо твори П. Мирного, як про це згадувалося вище, „свідчили про невмирущість духу українського народу, його мови й культури”, то не менш суперечливими за таких обставин виявляються не тільки розповіді про злочинця Чіпку і повію Христю, а й історія п’яниці Івана Микитовича.

І, нарешті, по-третє, не можна не помітити, що історія Івана Левадного – це не історія героя-п'яниці, а історія про те, як герой став п'яницею. Але це також й історія про те, як після смерті старої Барабашихи, матері Наталі, донька „заступила її місце. Так само, як і мати, розпилася, розволочилася, перепродувала овочами та солоною рибою" [Мирний – 1958: 99–100]. Отже, єдина п'яниця, яка є такою протягом майже усього твору, – це, власне, Барабашиха, хоча історія, що її розповів автор, нібито зовсім не про неї.

Дивовижна парадоксальність окресленого значення назви цього оповідання П. Мирного змушує дійти висновків, відповідно до яких назви творів письменника, з одного боку, безпосередньо корелюють з результатом, а, натомість, з розвитком дії – лише опосередковано. І, з іншого боку, ці назви свідчать передусім не стільки про зміст номінованих ними текстів, скільки сигналізують про певну проблему, якесь лихо, якісь негаразди, що пов'язані з життям та долями людей, репрезентованих образами літературних персонажів. Отож, якщо аналізоване оповідання названо „П'яниця", то можна припустити, що твір присвячено проблемі слабкості людини, не здатної протистояти життєвим ризикам і складностям, через що така особистість намагається у штучний спосіб, тобто за допомогою пиятики, сховатися від життя і хоча б таким чином, хоча б на якийсь час пережити ілюзію свободи і сили.

Сформульована щойно думка адекватно описує зміст образу старої Насті Барабашихи, а, крім того, дозволяє помітити й певну загадковість цього персонажу, оскільки, попри те, що „чорна, нечепурна, обідрана, засмальцьована, вона була одмітна на все місто", і начебто „усі знали її добре – старі, молоді і малі діти" [Мирний – 1958: 74], утім, ніхто її не розумів. Так, з подальших авторських описів стає очевидним, що „безпутн[є] житт[я], котре тягла вона, зоставшись ще молодою вдовою з невеличкою дочкою Наталею", розпочалося не через раннє вдівство. Виявляється, що „ще за життя покійника, високого й грізного чоловіка, котрий так часто лупив її, що сусіди, віднявши, мусили одливати водою, – ще за життя його вона часто й густо, назбиравши сестриць, гуляла з ними цілими тижнями, волочилася з молодими паничами, удівцями" [Мирний – 1958: 74].

Окреслена постава образу Барабашихи доводить, що причини, через які людина робить вибір на користь, сказати б, п'яного чину, зумовлюються, либонь, і справді особистісними факторами. Своєю чергою, ці фактори мають універсальний характер, бо якщо подібну долю доньки старої Барабашихи – Наталі, можна пояснити відповідним вихованням та генетичною детермінацією, то образ Івана Микитовича Левадного, який також обрав чарку, визначивши у такий спосіб своє подальше життя, цими

умовами пояснити неможливо. Тим більше що його старший брат – Петро Микитович, власну долю побудував на абсолютно інших засадах.

Натомість цілком очевидну основу для такої конфігурації образів оповідання становить тілесно-міметичний корелят дзеркала, внаслідок чого у долі Барабашихи віддзеркалюється доля її доньки, а у долях їх обох – доля Івана Микитовича, що свідчить про можливість інтерпретувати оповідання П. Мирного у контексті стратегії віддзеркалення образів кількох героїв твору. Отже, перш за все необхідно зрозуміти, чому відповідний шлях обирає спочатку мати, потім донька і, врешті-решт, чоловік, не пов'язаний з ними жодними родинними зв'язками. Та оскільки образ матері подано в оповіданні як такий, що вже склався, то більш продуктивним видається звернення до образу доньки, про становлення якого з тексту твору можна дізнатися дещо більше.

Так, поки Наталя була малою, ніщо особливо не бентежило душу дівчинки: вона „бігала собі по калюжах з дітворою, дражнила п'яних по улиці <…> насміхалася з п'яної матері й її товаришок" [Мирний – 1958: 74]. Перелом відбувається тоді, коли Наталя підростає та перетворюється на дівчину. Прикметно, що поштовхом до усвідомлення Наталею певної невідповідності, певної виразної суперечливості, через яку розпочався цей злам, стає яскравий зовнішній фактор, а са́ме: її подруги, мовляв, „як пави, розряджені походжають", а вона одягнена „як старчиха" [Мирний – 1958: 74].

Подальша розповідь „невеселого" буцімто життя Наталі репрезентує, власне, дозрівання цієї героїні – дозрівання як фізіологічне, так й інтелектуальне, але цілковито позбавлене будь-яких соціально зумовлених чинників та нашарувань. Можна навіть сказати, що якби не експозиційні відомості про те, коли, де і з ким відбуваються описувані події, то, замінивши слово „найми" на якесь сучасне слівце або словосполучення типу, наприклад, „шоу-бізнес" чи „модельний бізнес", виголошувані Барабашихою інвективи, відповідно до яких матір боялася, що Наталя „розпусти[ть]ся, розволочи[ть]ся" [Мирний – 1958: 76], – такі інвективи були б цілком адекватними та співзвучними сьогоденню.

Утім, така атемпоральність, чи позачасовість, видається, либонь, закономірною, певно, тому, що мотив, який домінує у змалюванні образу Наталі, стосується передусім та головним чином антропологічного, а не соціологічного виміру. Отож, з одного боку, Наталя у процесі становлення намагається ще й у такий спосіб протиставити себе завжди „чорній, нечепурній, обідраній, засмальцьованій" матері. А з іншого боку, дівчина, хоч і „наряджалася, наскільки хапало достатків", проте це був шлях, яким

вона прямувала до подібного до материного результату, хоча нібито намагалася досягти іншої мети. Проблема й полягала у тому, що, наряджаючись, Наталя „гуляла, наскільки було зайвого часу, співала, жартувала, веселилася", бо „ніхто ще не ставив їй у житті таких міцних перегород, котрих вона б не зломила або не обійшла" [Мирний – 1958: 76].

Простіше кажучи, парадоксальність ситуації зумовлювалася тим, що Наталя, попри інший начебто штиб життя, була фактично приречена на те, аби повторити долю матері. І, здається, що художня стратегія, обрана письменником, визначається його прагненням зрозуміти, у який спосіб, яким чином і чому веселі, гарні і розквітлі дівчата перетворюються, врешті-решт, на обідраних та засмальцьованих барабаших. За такої перспективи висновок, якого ми змушені дійти, і пояснює окреслену щойно парадоксальність, оскільки причини, що детермінують такі наслідки, – це прагнення дівчини гарно вдягатися, „розпуска[ти]ся під упливом того або другого почуття" і навіть здатність долати „міцні перегороди" [Мирний – 1958: 76].

Про це свідчать деякі, безумовно, суттєві моменти в аналізованому оповіданні. Так, принагідною у цьому контексті буде згадка про те, що Наталя, „дивуючись, який [Іван Микитович] боязкий та несмілий <…> перша зачіпала його", тобто ініціювала їхнє зближення. А крім цього, коли до Івана Микитовича приїхав його брат, то, попри пересторогу Левадного-молодшого, дівчина того ж дня опинилася на колінах у Левадного-старшого, який пізніше із захватом вихвалявся у листі до Івана Микитовича тим, як Наталя сподобалася йому і як вона „щиро пригортає, гаряче цілує" [Мирний – 1958: 88].

Натомість другий, не менш важливий момент стосується того епізоду, коли наслідки залицянь між Петром та Наталею перестають бути таємницею, й Іван Микитович, спочатку покартавши дівчину за її прикрі поведінку та вчинки, трішки згодом пропонує їй вийти за нього заміж. Утім, Наталя відмовляється, і навіть цього, певно, було б достатньо, щоб переконатися у силі її характеру. Але це враження переконливо посилюється ще й через мотивацію, якою керується Наталя. Так, добре розуміючи, що пропозиція „незавидного на взір, щуплого, болізного" [Мирний – 1958: 93], як він сам себе характеризує, панича є нічим іншим, як єдиним порятунком від ганьби, яка знищить її життя, дівчина пояснює свою відмову тим, що оскільки Іван Микитович її „жаліє", то і вона також змушена „пожаліти" його [Мирний – 1958: 94].

Щоправда, згадує Наталя і про те, що вона йому „не рівня, не під пару" [Мирний – 1958: 94]. Та навряд чи цей аргумент можна вважати визначальним хоча б тому, що відмінний соціальний статус

не завадив доньці Барабашихи опинитися в обіймах Петра Микитовича. За таких обставин зміст Наталчиної драми визначається передусім антропологічними особливостями кореляції між чоловіком та жінкою. Зокрема, поведінка дівчини зумовлюється її закономірними та природними намаганнями, спрямованими на самоідентифікацію через, з одного боку, протиставлення матері, а, з іншого боку, через взаємодію з людиною протилежної статі. Однак в останньому випадку природність поведінки Наталі призводить до того, що оскільки вона отримує змогу обирати, то цей вибір дівчина робить на користь не благородного й порядного Івана Микитовича, а підступного та безвідповідального Петра Микитовича.

Причини такого нібито нерозумного вибору лежать винятково в антропологічній площині, тому що весела, гарна, здорова і сильна Наталя просто не могла віддати перевагу Івану Микитовичу перед його старшим братом. Адже, навіть „глянувши разом на обох, не можна б було нізащо назвати їх рідними братами, одного батька, однієї матері”, бо Іван був „низьки[м], наче сутули[м], бліди[м], сухи[м], завжди похмури[м], задумани[м]”. Інша справа – Петро: „середнього росту, бравий, широкоплечий, краснощокий, при здоров’ю – воно у його так і грало, – і в постаті вертлявий, і в погляді веселий, і в розмові шпаркий, жартовливий” [Мирний – 1958: 94].

Більш того, якщо у відносинах з Іваном Микитовичем Наталя перша „зачіпала його” [Мирний – 1958: 76], то її стосунки з Петром Микитовичем будуються на цілком відмінних засадах. Так, Левадний-старший, щойно побачивши дівчину, відразу „ущипнув її за руку” [Мирний – 1958: 81] і, таким чином, дав до зрозуміння, хто у цьому тандемі бере на себе відповідальність за ініціативу зближення. Отже, виявилося, що са́ме такий, тобто природний, розподіл гендерних ролей вповні задовольняє Наталю, внаслідок чого дівчина дуже швидко опиняється на колінах у чоловіка, „почепившись руками на шиї і схиливши голову [йому] на плече” [Мирний – 1958: 84].

У цьому контексті видаються прикметними ще й такі деталі, за якими обидва брати, будучи не позбавленими музичних здібностей, реалізують ці таланти у відмінний спосіб: Іван Микитович самотужки навчився грати на скрипці, а Петро Микитович надзвичайно гарно співає. Причому як голос Петра, „молодий, дзвінкий та гнучкий <…> заходив глибоко в душу тихою тугою <…> уражав серце лементом горя, яке почувалося в пісні” [Мирний – 1958: 86], так й Іван мав феноменальну здатність до більш ніж „виразного вигравання”, що „міцно хапало за серце, глибоко проймало душу” [Мирний – 1958: 71].

Разом з тим таланти братів у суттєвий спосіб відрізнялися між собою. За антропологічними ознаками голос старшого брата належав, по-перше, безперечно, людині, а по-друге, цей голос був адекватним продовженням сильного і веселого чоловіка, бо „так і лився, так і розливався, перегинався у сто крат тонів" [Мирний – 1958: 86]. Натомість талант скрипаля, яким було наділено молодшого брата, подається в дещо іншій інтерпретації, оскільки „як той павук-ткач тче з своєї тонкої павутини дивні кола сітин, так він з голосів витикав, виливав життьове по-буття з його гореньком і радощами, з його нудьгою і веселощами" [Мирний – 1958: 71].

Інакше кажучи, образ Івана Микитовича подається через образ павука-ткача, алегоричний зміст якого оприявнює та увиразнює характер цього персонажа, що через антропологічну недосконалість є приреченим на онтологічну неспроможність та самотність. І хоч „слабий тілом, боязкий норовом, він виявляв велику міць у грі і корив тим самі запеклі душі, закаменілі серця" [Мирний – 1958: 71], та оскільки Іван Микитович робив це не безпосередньо, як його старший брат, а опосередковано – за допомогою музичного інструменту, то його життєва недоля видається цілком вмотивованою.

Про слушність такого розуміння образу Івана Микитовича свідчить, з одного боку, попереднє авторське порівняння цього персонажу з черв'яком, який коли він „заритий під землею, знаходе там свою втіху, а, витягнений на світ білий, болізно в'ється і швидко пропадає" [Мирний – 1958: 73]. І це при тому, що йдеться про те, як Іван Микитович „почував себе між чужими – кожного боявся, кожного соромився, і тільки дома, на кватирі, він був сам по собі" [Мирний – 1958: 73]. А з іншого боку, образ Левадного-молодшого як образ павука-ткача перегукується з портретом цього персонажа у заключній частині оповідання, де його усі навколо, щоправда, називають „старою лисою собакою", але, зважаючи на те, що у нього „лисина на всю голову" і „одні жовтуваті хвостики висіли в його на висках та на потилиці", цей опис більше нагадує все ж таки павука, а не собаку.

Отже, у випадку з образами двох братів є також усі підстави для того, аби розглядати їх у контексті антропології дзеркала. А це означає, що на антропологічному тлі сильветок обох братів відмінність між ними полягає не стільки у фізичній несхожості, скільки у тому, що один з них репрезентує сильну, детерміновану особистим, у тому числі статевим, єством істоту, яка передусім переймається задоволенням від життя в усіх можливих формах і, щонайголовніше, досягає цієї мети тому, що поводиться адекватно до своєї гендерної приналежності. Простіше кажучи, Петро Микитович – це чоловік; чоловік повинен вести себе по-

чоловічому, і Левадний-старший веде себе по-чоловічому, хай навіть така його постава і не витримує жодної критики з точки зору морально-етичних засад, внаслідок чого цей персонаж надає статус принципу – безпринципності власних вчинків і у такий спосіб виявляє свою силу. Натомість постава Івана Микитовича повсякчас заперечує його гендерну визначеність, і тому він поводить себе абсолютно відмінно від належного йому чину, внаслідок чого його принциповість обертається на слабкість, через яку цей персонаж цілковито занапастив і себе, і своє життя, і у певному сенсі життя Наталі.

За окресленої перспективи дещо інакше можна зрозуміти і образ Наталі, який у контексті віддзеркалення від образів обох братів набуває також своєрідного, сказати б, інверсійно-гендерного змісту. Сенс цієї інверсії полягає у тому, що поведінка дівчини радше корелює з поведінкою, яка ґрунтується на чоловічих кодах. А оскільки така постава Наталі порушує природний стан речей, то у цьому випадку вже спроба доньки Барабашихи бути сильною, – а отже, самостійно вирішувати свою долю і долати „міцні перегороди”, – теж обертається на її життєву поразку. Доказом на це є, наприклад, вже згадуваний вище епізод, у якому дівчина і засадничо відмовляється від гіпотетичного одруження, висловлюючи побоювання щодо того, що її „чоловік битиме”, і конкретно не хоче приймати жертву від Івана Микитовича, мотивуючи це тим, що вона „своє щастя втеряла”, а тому й „не хоч[е] зав’язувати й другим очі...” [Мирний – 1958: 94].

Своєю чергою, подане розуміння ситуації, пов’язане з образом Наталі, дозволяє відповісти і на питання про те, чому не склалася доля її матері. Так, цілком очевидно, що і Барабашиха намагалася поводитися у чоловічих кодах, бо ж, як пам’ятаємо, „ще за життя [чоловіка] вона часто й густо, назбиравши сестриць, гуляла з ними цілими тижнями, волочилася з молодими паничами, удівцями” [Мирний – 1958: 74].

Це може, зокрема, означати, що, з одного боку, зміст сюжетно-образних колізій в оповіданні П. Мирного „П’яниця” зумовлюється відповідністю або невідповідністю постави персонажів до їхніх гендерних ролей. Проте, з іншого боку, на подієво-змістовий континуум оповідання впливають не тільки антропологічні чинники, а й певні культурні фактори, з цими чинниками, либонь, пов’язані. Зокрема, йдеться про ще один стрижневий мотив, який стосується спроб Івана Микитовича навчити Наталю читати.

Отож ці спроби закінчилися дещо дивним результатом, оскільки під час одного з імпровізованих уроків в уявленні Наталі з’являється несподівана і нічим не обґрунтована асоціація, виникнення якої спричинила літера „єр”. Почувши таку назву букви, дівчина

схвильовано розповіла Івану Микитовичу про те, що вона бачить „яри <…> глибокі, такі глибокі! З боків руді та жовті, а на дні темні, що і не видно... Аж голова закрутиться, як глянеш униз...” [Мирний – 1958: 80]. А після цього, злякавшись описаного видіння, дівчина встала й пішла до себе, щоб вже більше не повертатися до навчання грамоті, бо на другий день до Івана Микитовича приїхав його старший брат, внаслідок чого історія Левадного-молодшого і Наталі попрямувала до драматичної розв’язки.

Утім, прикметно, що до мотиву з поданого епізоду оповідь повертається у завершальній частині твору, тому що, як можна дізнатися з діалогу п’яних панів, Іван Микитович, попри чиновницьку посаду, яку він займає з ласки, ніколи не пише у службових паперах злощасну літеру, пояснюючи це тим, що, мовляв, „єри прорило яри” [Мирний – 1958: 98]. Зрештою, і у випадку з самим Іваном Микитовичем писемний текст – лист старшому брату, написаний (лист), але так і не відправлений адресату, а залитий горілкою, зіжмаканий і викинутий у сміття, теж репрезентує певний знаковий сенс, відповідно до якого адресант і у цьому плані виявився неспроможним. А це додатково може свідчити на користь сформульованої вище думки про те, що причини недолі образів Івана Микитовича і Наталі полягають у порушенні ними певних антропологічних, чи, точніше, антропологічно-соціальних засад.

Так, Наталі не потрібна була грамота, бо це суперечило місцю і призначенню жінки за описаних в оповіданні умов. Іван Микитович не повинен був оприлюднювати талант музи́ки, тому що це суперечило його чиновницькому статусу. Наталя повторила життєвий шлях матері, оскільки дівчина зазіхнула на те, на що не мала права сподіватися – на власноруч (самостійно, по-чоловічому) влаштовану долю. А Іван Микитович не зміг спростувати тим вимогам, які об’єктивно висувалися перед ним, як перед чоловіком з певним соціальним статусом.

І, навпаки, цілком щасливим чином склалося життя у Петра Микитовича через те, що цей персонаж, – якщо вдатися за аналогією до зооморфного образу, – більше нагадує не черв’яка або павука, а якогось свідомого, наполегливого та агресивного хижака. Отже, цей хижак ані трохи не мучиться совістю, не рефлектує і не переживає з приводу власної непорядності та не картає себе за ті прикрощі, яких зазнають через нього не тільки жінки, що трапляються на його шляху, а й найближчі та найрідніші люди. Зрештою, про це свідчить і фінал оповідання, з якого можна дізнатися про те, що Наталі „лучалися <…> женихи”, але вона „не хотіла ні за кого виходити і все дедалі старіла, осовувалася та нікчемніла. А проте кожного свята й неділі подавала в церкві на часточку за раба Божого Івана” [Мирний – 1958: 100].

Таким чином, підсумовуючи результати аналізу оповідання П. Мирного „П’яниця”, можна дійти висновків, відповідно до яких

основна проблема, що її намагається вирішити художніми засобами автор, стосується кричущої життєвої несправедливості. Зміст цієї несправедливості полягає у тому, що порядні персонажі, на відміну від не достатньо порядних, не можуть і не зазнають щасливої долі. Натомість причини такої несправедливості вбачаються у тому, що морально-етичні настанови суперечать антропологічній, або антропологічно-соціальній, детермінації, через що сильні персонажі-чоловіки, які не бідкаються морально-етичними рефлексіями, виявляються переможцями (Петро Микитович Левадний), такі ж сильні персонажі-жінки не мають жодних шансів на перемогу просто тому, що вони – жінки (Настя Барабашиха, Наталя), а що вже до фізично слабких персонажів-чоловіків, які до того ж ще й невпинно рефлектують щодо своїх вчинків, слів і постави, то такі персонажі є від початку приреченими на абсолютну поразку (Іван Микитович Левадний).

Висновки

1. Поетикальний зміст реалізму не визначається і не може визначатися через так звану знижену чи невідповідну тематику, оскільки будь-які теми, запозичені з реального життя, є цілком адекватними до реалістичного методу художнього зображення дійсності.

2. Основу поетики літературної спадщини П. Мирного становить, зокрема, антропологічне, або антропологічно-соціальне, підґрунтя, внаслідок чого доля героїв творів цього класика української літератури визначається через відповідність чи невідповідність їхніх вчинків та настанов особистим антропологічним сильветкам цих героїв.

3. Проблематика, ідейно-художній зміст і сюжетно-образні колізії оповідання П. Мирного „П'яниця" зумовлені передусім антропологічно-соціальними ознаками, характерними для персонажів твору, та способом, за посередництвом якого ці персонажі намагаються реалізувати свій життєвий потенціал.

Контрольні питання та завдання

1. Якими аргументами обґрунтовується необхідність аналізу оповідання П. Мирного „П'яниця" на засадах тілесно-міметичного методу? Чи можна вважати ці аргументи переконливими?

2. Чому молода, гарна і сильна Наталя повторила долю своєї матері – старої Барабашихи? Чи можна визнати це повторення фатальним?

3. Порівняйте образи Орисі П. Куліша, Устини М. Вовчка та Наталі П. Мирного на засадах тілесно-міметичного методу.

2.6. „SCHÖNSCHREIBEN” ІВАНА ФРАНКА

Звернення до постаті Івана Франка передусім чи не об’єктивно провокує на те, аби вдатися до сталих loci communes („загальних місць”), відповідно до яких ідеться про „вічного революціонера” та геніального Каменяра. Щоправда, характеристика цього митця в останні роки набула антиномічного кшталту, як-от, наприклад: „великий і трагічний, складний і різко суперечливий” [Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 2) – 2003: 36]. Зрештою і нетлінний, здавалося б, образ Каменяра також зазнав серйозної та обґрунтованої критики і переосмислення: у цьому сенсі необхідно згадати праці Я. Грицака [Грицак – 1990], Т. Гундорової [Гундорова – 2006], Б. Тихолоза [Тихолоз – 2002], В. Погребенника [Погребенник – 2004], Р. Чопика [Чопик – 2002] та ін. Не може не радувати, що ці новітні погляди і потрактування не обмежилися дискусіями в академічних колах та відкриттями для вузького грона фахівців, а стали надбанням більш широкого, у тому числі й студентського, загалу [див. Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 268–349].

Разом з тим не можна не звернути уваги й на те, що ставлення до І. Франка, до його місця в українській культурі має дещо дивний штиб. Зокрема, важко позбутися враження, що весь час ідеться про намагання надати цій постаті більш високого рангу, але такі спроби продовжують залишатися не достатньо ефективними, внаслідок чого сильветка І. Франка, попри офіційну приналежність останнього до першого ряду українських діячів культури, залишає стійке переконання про фігуру аж ніяк не центральну – ні, не другорядну і, тим більше, не маргінальну, але й не центральну. Звісно, остання теза не претендує на цілковиту істинність, утім, аргументи, що дозволяють дійти окресленого висновку, видаються достатньо вагомими.

І перше, що, сказати б, „заважає” І. Франкові позбутися його дивного статусу, стосується місця, у якому він народився, жив і творив. Парадокс полягає у тому, що Західна Україна і, перш за все, Галичина з таким могутнім центром, як Львів, незважаючи на непересічні досягнення, які Україна повинна їм завдячувати, – отож цей регіон так і не перетворився на єдиний та остаточний центр української державності і культури. Цікаво, що за певними критеріями це могло б і статися (так, наприклад, Лондон знаходиться на півдні Англії, а Москва на сході Росії, а не у центрі цих країн; у Польщі столиця взагалі змінювалася декілька разів і т. ін.), однак не сталося. Причини цього потребують окремих та глибоких досліджень, яким тут не місце і не час, а тому можна

ствердити лише очевидне: географічний простір, пов'язаний з життям і діяльністю І. Франка, центрального статусу так і не набув.

Це означає й інше, що, своєю чергою, також можна зарахувати до шуканих аргументів, а са́ме: формування української літературної мови – фактору надзвичайно важливого для нації, яка на той час не мала своєї держави, а до того ж була роз'єднаною кількома імперіями, – таке формування здійснювалося в іншій частині історичних українських земель. Якщо екстраполювати цей фактор на постать І. Франка, то у цьому легко переконатися, оскільки він не тільки „дійшов переконливого висновку про необхідність єдиної літературної мови на всій території України", а й „прий[няв] той тип мови, який виник у підросійській Україні й утвердився у творчості І. Котляревського, Т. Шевченка та інших…" [Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 2) – 2003: 261–262; див. також Чижевський – 2003: 543, 544]. Проте, приймаючи цей тип мови, І. Франко, точніше, мова його творів так і не досягла взірцевого рівня, хоча у зв'язку з цією проблемою існує й дещо інша точка зору [наприклад, див. Чижевський – 2003: 543].

І, нарешті, третій аргумент щодо своєрідності місця І. Франка в українському культурному просторі стосується, власне, і його суперечливого характеру, і суперечливого характеру його творчості, тому що національно-літературний канон передбачає і зумовлює водночас передусім однозначність, цілеспрямованість та непорушну послідовність. Натомість такою стерилізованою бездоганністю митець похизуватися аж ніяк не може. Фактів, які це доводять не злічити, але достатньо навести лише два з них: по-перше, канону не відповідає походження І. Франка, батько якого був селянином-українцем, а мати – полькою, що належала хоч і до збіднілого, та все ж таки до шляхетського роду; і по-друге, канон на всілякі способи намагається ухилитися як від філософічності, так і від багатогранності, а І. Франко „грішив" і першим, і другим.

Опосередковано про слушність останніх рацій свідчить те, що сучасні дослідження творчості І. Франка переважно концентруються на сфері ідей – на їхньому філософському, історіософському або й культурософському змісті. Несподіваними, а тому й неприйнятними для канону є висновки з цих студій, оскільки надзвичайно складна постать І. Франка ще більше ускладнюється – адже у такому контексті він мислиться як митець не тільки національний, а й універсальний, здатний до узагальнень на рівні загальнолюдської („космополітичної") проблематики [Гундорова – 2006: 34].

Натомість не викликає сумнівів думка про те, що обмежене розуміння канону становить вчорашній день, що усі ті зусилля, які спрямовані на переосмислення та нове прочитання творчої

спадщини І. Франка, повинні виявитися недаремними і що, врешті-решт, він має посісти гідне і належне йому місце у пантеоні нашої культури, змінюючи при цьому і наше розуміння сутності відповідного канону.

Що ж стосується власне творів І. Франка, то і у цьому сенсі його постать не надто вписується в певні межі усталених уявлень, тому що хоч традиційно і вважається, що його тексти належать до романтично-реалістичного дискурсу, та це не зовсім відповідає дійсності. Принаймні, дослідники вказують не тільки на ознаки романтизму та реалізму, що, безперечно, притаманні творам митця, а й на елементи натуралізму, неоромантизму і навіть експресіонізму [Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: 274, 331] та імпресіонізму [Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 2) – 2003: 191]. Важко сказати, наскільки обґрунтованими можна вважати ці твердження, але у зв'язку з цим очевидним є, з одного боку, те, що наслідки художньої практики І. Франка неможливо затиснути у вузькі рамки будь-якого напрямку, проте, з іншого – що його творчість місить також риси модернізму [Чижевський – 2003: 545–546], а отже, ознаки перехідності, для якої характерним є синкретичність різнорідних явищ і поєднання начебто непоєднуваного.

Це означає, що існує достатньо підстав, аби спробувати застосувати для розгляду одного з творів І. Франка тілесно-міметичний метод аналізу, бо результати використання усіх інших методів доволі легко спростовуються через суперечливий та надзвичайно складний і синтетичний зміст поетикальних та позалітературних чинників, що вплинули на поставання Франкових текстів.

Для чистоти експерименту звернемося до такого твору, який, по-перше, корелює з циклом, що належить до малої прози І. Франка, по-друге, присвячено нібито нейтральній з точки зору соціологічного підходу темі дитинства і, по-третє, залишався до останнього часу майже поза увагою літературознавців.

Отож необхідно нагадати, що назва оповідання „Schönschreiben" перекладається з німецької мови як „краснопис, каліграфія" і у певному сенсі відповідає змісту твору, бо в останньому йдеться про урок каліграфії у другому класі так званої „нормальної школи отців василіан" [Франко – 1973: 122]. Не позбавлене це оповідання і характерних для поетики І. Франка біографізму, бо події, що змальовані письменником, дійсно сталися колись з ним самим (навіть прізвище вчителя він змінив лише трохи: справжнє прізвище останнього – Малько, а в оповіданні він зветься Валько), та безпосередніх морально-етичних інвектив, які стосувалися як несправедливого суспільного устрою, так і

„перш[ого] насіння[] обурення, погорди і вічної ворожнечі против усякого неволення та тиранства” [Франко – 1973: 127].

Утім, якщо абстрагуватися від цих, як здається, необов’язкових для художнього тексту відвертих нотацій і зосередитися на поетиці твору, то у ньому можна побачити неабиякі сенси. Перше, що не може не привернути увагу, – це назва оповідання. Прикметним у цьому плані є те, що твір названо німецьким, тобто чужим та незрозумілим, словом, яке потребує перекладу, а до того ж стосується такого специфічного виду діяльності, як письмо. Своєю чергою, феномен письма, якщо його розуміти як монструозний симбіоз реальності та свідомості (див. розд. 1), репрезентовано в оповіданні як феномен монструозний не лише за формою, а й за змістом, оскільки передусім ідеться не про письмо, як таке, тобто не про літературний твір, хоча і про це також, бо події відбуваються у межах літературного твору, а отже, у формі письма. Утім, найголовніше, що письмо у вигляді „Schönschreiben”, „краснопису, каліграфії”, у тексті І. Франка перетворюється на образ, на поетикальний засіб монструозного, в засаді, штибу.

Так, „тріумфальне пришестя” Валька у другий клас позначається фізичним тріпотінням учнів через непереборне відчуття чи не тотального страху, „мов при наближенні якого грізного царя” [Франко – 1973: 123], але водночас й картинною демонстрацією учителем-економом „знання красного писання в численних викрутасах та довгих, як світ, і рівних, як ковбаси, хвостиках” [Франко – 1973: 124].

Зрозуміло, що навряд чи автор свідомо обирав окреслену щойно стратегію творення тексту і його змісту, але від цього ситуація суттєво не змінюється, тому що у творі зображено те, що зображено, і зображено так, як це зображено. Зокрема, малий Мирон потрапив до нової школи і на одному з уроків пережив несподівані та незабутні враження. Ці нещоденні враження пов’язані з образом учителя та з тим предметом, який викладав Валько. Ці враження можна визначити як страх і нерозуміння, чи, точніше, як нерозуміння природи страху, який цілковито заволодів хлопчиною. Врешті-решт, ці враження, спровоковані незрозумілим страхом, малий Мирон пережив ще до того, як став жертвою фізичного насилля з боку колишнього економа.

У тому-то й полягає чи не основна суперечність, яка визначає зміст цього твору, що малий Мирон „не зна[в] ще пана Валька”, і „не йому [було] журитися наперед тим, чого ще не зна[в]” [Франко – 1973: 122]. Більш того, коли Валько зайшов до класу і „Мирон позирнув на нього”, то побачив, що „учитель своєю подобою зовсім не пригадував ніякого царя” [Франко – 1973: 123]. Але вже за якусь хвилину похилені „додолу голови вісімдесяти п’яти школярів”,

тремтіння пера „в руці у кожного школяра” [Франко – 1973: 123] і те, що учитель „визвірився” безпосередньо на Мирона, – отже, все це призвело до невідворотних наслідків, і головний герой оповідання затріпотів разом з усім класом.

Так почалося навчання чи, радше, так розпочався складний та сповнений протиріч шлях пізнання, на якому малий Мирон зробив свої перші кроки. У зв’язку з цим не можна не звернути увагу на те, що крокування таким шляхом супроводжувалося виразним почуттям жаху, а трішки згодом і переживаннями болю та відчаю.

Прикметно, що актуалізація згаданих переживань розгортається спочатку опосередковано, через спостереження Мирона за тим, що вчиняє Валько з першою жертвою. Цією жертвою „став маленький, слабенький і дуже заляканий школярик” [Франко – 1973: 124], розправу над яким учитель-економ здійснює особисто.

Спостерігає Мирон і за екзекуцією, яку потóму Валько вчиняє над Йонасом Туртельтаубом. Однак у цьому випадку ситуація дещо змінюється, оскільки учитель робить це не особисто, а руками своїх молодших „поплічників”, яких „педагог” рекрутував з „найбільш[их] і найдужч[их] хлопці[в]” з „останньої лавки” [Франко – 1973: 125]. Ця ситуація, до того ж, є взагалі з багатьох рацій дуже цікавою.

По-перше, потрібно вказати на причину, через яку Валько звернув свою „царську” увагу на Йонаса: зачіпкою для цього стало те, що хлопчик „…по старинній привичці свого роду писав узадгузь*” [Франко – 1973: 125]. Відмінний спосіб написання „численних викрутас[ів] та довгих, як світ, і рівних, як ковбаси, хвостик[ів]”, тобто писання тексту не зліва направо, а справа – наліво, виявився для вчителя неприйнятним не через те, що його не міг задовольнити кінцевий результат, бо перша „написана, готова вже стрічка виглядала яко-тако” [Франко – 1973: 125]. Здається, що тут йшлося про щось інше – більш глибоке та, либонь, принципове: про заперечення чи, принаймні, про можливість альтернативного і відмінного способу осягнення буття, з чим Валько аж ніяк погодитися не міг, оскільки це порушувало і навіть перекреслювало його фундаментальні уявлення про світобудову і про те, як цю світобудову можна пізнавати. А „готова вже стрічка” якраз і підтверджувала наявність інших способів писання, а, отже, й інших шляхів, що дозволяють осягати будь-які сенси, у тому числі і буття загалом.

По-друге, перед тим, як відлупцювати бідолаху, учитель виставив хлопця ще й на загальне посміховисько, витягнувши його за вухо до дошки і змусивши продемонструвати усьому класу власне ту злощасну „привичку”, через яку Йонаса було обрано на роль другої жертви. Це означає, що у зображеній в оповіданні ситуації Валькові –

* Узадгузь – ззаду наперед, цебто справа наліво (І. Франко).

радше, підсвідомо – йшлося ще й про „зняття”, розв’язання, окресленої проблеми. І тому йому було важливо, аби учні класу у цей момент відчули себе його однодумцями, аби вони спільним реготом засвідчили і підтвердили, що, попри розбіжності між ними і ворожість, яка зазвичай визначала зміст їхніх стосунків, є щось таке, що їх об’єднує.

І справді, регіт одного, – особливо якщо цього одного наділено певними владними повноваженнями, а його регіт до того ж лунає серед групи заляканих осіб, – отож регіт такого „добродія” звучить зловісно і лякає ще більше. Натомість реготання усієї спільноти знищує перешкоди і призводить, як це зазначалося вище (див. розділ 1), до моменту найінтенсивнішої комунікації, але до моменту комунікації вже не людських індивідів, а їхні уречевлених, регресованих тіл, їхніх знеособлених „Я”. Отже, йдеться про різновид тілесного міметизму – сміховий міметизм, дія якого призводить, далебі, до руйнування відмінностей між членами групи та до їхнього поєднання, внаслідок чого „зареготався клас, всміхнувся Валько” [Франко – 1973: 125].

По-третє, розправа чужими руками, яку вчинив Валько над Йонасом, теж має неабиякий сенс, що навряд чи стосується вираження у такий спосіб презирливого або вкрай негативного ставлення учителя до Туртельтауба через національну приналежність останнього. У цьому моменті Валько застосовує інший механізм, знання про який, як неважко здогадатися, він здобув в емпіричний спосіб, будучи свого часу економом, бо у цій іпостасі вже Валько – так само, зрештою, як тепер „товариші-посіпаки” з „останньої лавки” – виконував відповідну функцію.

Ідеться, зокрема, про те, що характер будь-якої влади у суттєвий спосіб посилюється завдяки дистанціюванню того, кого владою наділено, від того, на кого спрямована дія цієї влади, через включення до окресленої диспозиції певних проміжних діячів [див. про це доклад. Ямпольський – 2004: 93–130]. Простіше кажучи, як добре відомо зі всесвітньої та вітчизняної історії, мало хто з вінценосних осіб відрізнявся статурою та зростом, наприклад, Карла Великого або Петра І. Утім, не може не вражати те, що навіть влада жінок, які свого часу посідали корону, інколи не лише дорівнювала владі могутніх чоловіків, а й перевищувала цю владу. Так діється тому, що у певний момент розвитку суспільства монарх спочатку позбавляє лицарів „круглого столу” своєї присутності, потім зникає за зачиненими воротами величних замків і докладних до дріб’язковості ритуалів, що ускладнюють або й зовсім унеможливлюють будь-яке безпосереднє спілкування з коронованою особою, і, врешті-решт, з першого серед рівних колишній лицар перетворюється на знак, символ чи не небожителя.

Звісно, дорівнювати Валька до вінценосних осіб було б просто смішно, але якщо мати на увазі лише механізм, що застосовує учитель, запозичивши цей механізм від тих, чию волю він виконував у якості економа з нагайкою, а також зважити на масштаб учительської влади, то висновок з такого порівняння буде очевидним, тому що, на думку М. Ямпольського, са́ме „суспільство залишає на тілі письмена влади" [Ямпольський – 2004: 119]. Все це виглядає тим більш вірогідним ще й остільки, оскільки, як пам'ятаємо, за першим враженням Мирона „учитель своєю подобою зовсім не пригадував ніякого царя" [Франко – 1973: 123], і тому, здається, що Валько нібито підсвідомо відчував об'єктивну необхідність кардинально змінити це враження.

Але і це ще не все, бо, учетверте, у таких випадках, як вважає російський дослідник, „ідеться про безпосереднє перетворення письма на тіло і тіла на письмо, про безпосереднє переливання з тілесного в абстрактне, графічне, геометричне, знакове" [Ямпольський – 2004: 102]. В окресленому контексті цікавим видається і те, що автор не конкретизує, якою частиною тіла Йонас зазнав насильства. Це також може бути інтерпретовано як акцент, що додатково вказує на інший сенс епізоду з побиттям хлопчика, тобто вказує не лише на факт фізичного впливу, а й на перетворення спочатку письма („неправильного" письма, письма „узадгузь") на тіло, а потім тіла на письмо, чи, точніше, на знак. Натомість зміст цього знаку передусім стосується і знищення особистості, що цілком очевидно, і нанесення письмен влади на тіло підвладного для того, щоб усі присутні могли наочно переконатися у силі цієї влади, а також у тому, що влада належить іншому, а не їм, і, нарешті, це стосується актуалізації такої, лише на перший погляд несподіваної категорії, як категорія смерті.

Щоправда, останнє більшою мірою дотичне не до екзекуції Йонаса, епізод з яким навіть за наявності великого бажання навряд чи можна пов'язати хоча б з символічною смертю, а до побиття Вальком малого Мирона. У цьому випадку жорстока брутальність Валька сягає апогею, оскільки учитель забуває про свою сумнозвісну тростину, яка все ж таки дозволяла створювати, принаймні, ілюзію дистанції, і тепер вже голіруч, „стиснутим кулаком [б'є] хлопця в лице". Внаслідок такої непогамованої агресії Мирон зомлів, а „його голова не держалася на в'язах і хилилася додолу, мов у мерця" [Франко – 1973: 126].

За таких обставин зміст оповідання набуває принципово відмінного змісту. Інакше кажучи, якби розгортання подій обмежилося тільки описом ескалації учительського насильства над учнями, то тоді можна було б навіть погодитися з дуже цікавим та оригінальним припущенням І. Папуші, яке він висловив у статті „Іван Франко і Зиґмунд Фройд: аналогії та інтерпретації" [див. Папуша] і яку присвятив порівнянню життєписів З. Фройда та І. Франка.

Отже, співставляючи окремі епізоди з біографій двох великих людей, дослідник не залишає поза увагою й „питання про можливості психоаналітичної інтерпретації творчості самого Франка” [Папуша]. Передусім І. Папуша згадує такі твори українського письменника, як „Украдене щастя”, „Великий шум” і „Перехресні стежки”, але звертається він також і до аналізу дитячих оповідань І. Франка „Отець-гуморист” та „Оловець” і доходить висновку про те, що у деяких наявних у цих творах і „наведених [І. Папушею] фрагментах представлено психологічні зразки мазохізму і садизму” [Папуша].

Зрозуміло, що запропонований сучасним літературознавцем підтекст потребує не побіжних, а більш глибоких та докладних розвідок, проте водночас і на рівні припущення ці ідеї не викликають серйозних застережень, оскільки ґрунтуються на очевидних дискурсивних фактах, які, до того ж, постали на основі біографічного досвіду автора цих художніх творів. Утім у конкретному оповіданні, яке аналізується нами, досить несподівано, та ще й у фіналі тексту актуалізується мотив смерті. Це означає, що знехтувати таким могутнім мотивом просто неможливо ані через його визначальний характер, ані через його онтологічний кшталт. Більш того, мотив смерті важливий не лише сам по собі – вагомість цього кореляту зумовлюється і тим величезним впливом, який цей мотив справляє на увесь дискурс певного твору в цілому.

Принаймні, якби не ці обставини, то навряд чи мала б якесь значення наявна в оповіданні І. Франка метафорика, пов’язана з образом змії. Так, коли Валько обрав першу жертву, то тростина, якою учитель катував учнів, не тільки „свиснула в повітрі”, що цілком відповідає особливостям цього „знаряддя” страху і влади, а ще й чомусь „оперезала змією (підкреслено нами. – Ф. Ш.) плечі бідного хлопця” [Франко – 1973: 124]. Безумовно, „змія” і справді може оперезати плечі людини, однак логічним та природним був би перенос цієї тваринної здатності на батіг, а не на тростину. Це може означати, що зміст образу вказує не на традиційну метафоричну фігуру, а на інший сенс образу, який створює автор.

У цьому ж контексті не можна не помітити й іншої невідповідності. Зокрема, на початку оповідання І. Франко, змальовуючи портрет Валька, пише про те, що в учителя „невеличкі жаб’ячі очі сиділи глибоко в ямках і блимали відти якось злобно та неприязно” [Франко – 1973: 123]. Передусім, якщо вже ідеться про „жаб’ячі очі”, то тоді не зовсім зрозуміло, чому ці очі „сиділи глибоко в ямках”, бо не треба бути зоологом, аби знати, що у жаб очі, навпаки, виразно опуклі та витрішкуваті, а до того ж навряд чи ці очі можуть бути злобними та неприязними.

Натомість можна було б ствердити, що, радше, це опис не жаб’ячих очей, а одного з найстрашніших ворогів жаб, себто – змії. І

підтвердження цього припущення знаходимо в епізоді побиття учителем першого хлопця, який „заверещав” після того „зміїного” доторку тростини, але „зараз же й утих, стрітивши грізний гадючий (підкреслено нами. – Ф. Ш.) погляд учителя” [Франко – 1973: 124]. Отже, якби ситуація обмежувалася тільки побиттям, то можна було б вже без жодних сумнівів погодитися з можливістю інтерпретації оповідання І. Франка у категоріях садизму та мазохізму. Але проблема якраз і полягає у тому, що хоча згадані сенси й лежать на поверхні, утім, не вони визначають глибинний зміст цього твору.

Звісно, як садистичні, так і мазохістські конотації ідеально вписуються у проблематику влади, додатково підтверджуючи, що у тексті нібито дитячого оповідання йдеться, вочевидь, не тільки про це, а й про щось інше. Отож яке б величезне значення не мали ці аспекти, тобто садизм і мазохізм, – ці явища мають, в засаді, локальний вимір, бо вони пов’язані передусім із задоволенням, що виникає внаслідок своєрідної гри та умовного розподілу відповідних ролей, які, щонайважливіше, вибираються і граються добровільно.

Натомість в оповіданні І. Франка від початку змальовується кардинально відмінна ситуація, у якій дійові особи просто позбавлені будь-якого вибору. Причому це стосується як Валька, так і малого Мирона, а також й позосталих учнів. А якщо взяти до уваги актуалізований у творі мотив смерті та поєднати останній зі зміїною метафорикою, то тоді у нас не залишиться сумнівів не тільки щодо еротичного підтексту, дотичного до садо-мазохістських конотацій, – ми зможемо легко переконатися і у більш глибоких сенсах, наявних у творі.

Перші, тобто садо-мазохістські конотації, обґрунтовуються тим, що образ змії у багатьох культурах світу, у тому числі й в українській культурі, асоціюється як з фалічною, так і з вагінальною символікою. Своєю чергою, також у багатьох культурах, особливо детермінованих іудео-християнською традицією, цей образ інтерпретується як символ – хай навіть і диявольської, а проте – мудрості та пізнання істини. Взагалі необхідно зазначити, що символічне значення змії має полівалентний характер: зокрема, як істота, що вбиває, вона означає смерть і знищення, а як істота, що періодично змінює шкіру, – життя та воскресіння.

Можна припустити, що са́ме ця багатозначність образу змії спричинилася до контамінаційної, в засаді, згадки й про жаб’ячі очі, тому що жаба, згідно з європейським марновірством, нагадує про смерть та страждання грішників. Утім, зв’язок жаби з темрявою і злом, жадібністю і хіттю, яку вбачали у цьому символі середньовічні європейці, цілком спокійно співіснувало у їхній уяві з символікою народження і переродження (певно, через перевтілення ікринки на

пуголовка, а потім – на жабу) [див. про це Символіка змія; Символіка жаби].

Отже, полівалентність образної символіки, задіяної в оповіданні, а також тло, на якому розгортаються описувані події і яке пов'язане з письмом, у відчутний спосіб корелює, по-перше, з глибинними антропологічними змістами, по-друге, з онтологічною, буттєвою, проблематикою і, по-третє, вочевидь, з епістемологічною перспективою.

Зокрема, антропологічний характер оповідання І. Франка передусім дається взнаки у тому, що у творі розгортається згадувана нами вище (див. розділ 1) своєрідна гра у символізацію та десимволізацію. На користь останнього твердження додатково свідчить і наявність у тексті так званої голосової партитури, зміст якої визначається не тільки тими голосами, що лунають у просторі твору, а й мовчанням, яке на рівних з голосами становить важливий елемент аналізованого оповідання.

Натомість онтологізм описуваної І. Франком ситуації визначається через введення до нібито звичайної життєвої картинки, яка змальовує лише шкільний урок, таких надважливих та глибоких тем, як тема смерті і тема письма. Зрештою тема письма виявляється тією чи іншою мірою дотичною не тільки до онтологічних підвалин оповідання І. Франка як феномен, що протиставляється смерті і утверджує життя. Тема письма безпосередньо корелює й з антропологічним аспектом, оскільки мистецтвом письма і, тим більше, мистецтвом каліграфії здатна володіти виключно людина. Крім цього, оволодіння мистецтвом краснопису або красивого письма в усіх культурах світу становило один з різновидів надзвичайно складного і тривалого як за часом, так і за докладеними зусиллями формування, власне, високодуховної людської особистості, бо „каліграфія не тільки має на меті забезпечити зручність читання, а й надає письму емоційно-образну графічну виразність" [див. Каліграфія].

Ця тема, у контексті каліграфії, засвідчує також й онтологізм оповідання І. Франка, тому що однією з основних особливостей каліграфічногой напису є його миттєвість та неповторність у прямому значенні цього слова. Інакше кажучи, йдеться про те, що, як зазначає сучасна російська письменниця, композитор та співачка О. Арєф'єва, „каліграфія – це вид мистецтва, у якому напис створюється за один раз. Якщо ж він виявився з якихось причин недосконалим, то його просто викидають, бо внести правки вже неможливо".

Своєю чергою, тема письма корелює і з епістемологічними сенсами, оскільки письмо у безпосередній спосіб пов'язано з пізнанням, причому це стосується як уміння писати, так і осягнення сенсу написаного, і не тільки у плані локального розуміння змісту конкретної фрази, а й у площині глобального розуміння світу і самого

себе, позаяк відповідно до східного афоризму красота людини полягає в красі його письма.

Останній вимір посилюється ще й через наявність у тексті оповідання І. Франка відчуттів болю і жаху, який переживають учні – персонажі твору, бо без цих переживань, як ми це з'ясували вище (див. розділ 1), мислення просто не могло б розвиватися.

Таким чином, підводячи підсумки, необхідно ствердити, що зміст оповідання „Schönschreiben" І. Франка полягає у змалюванні одного з переломних моментів у житті маленької людини, коли ця істота – чи не вперше долучається до надзвичайно складних і суперечливих онтологічних, буттєвих, колізій, зумовлених антропологічними чинниками, тобто об'єктивними процесами щодо формування людської особистості, та пов'язаних з їхнім (колізій) епістемологічним – когнітивним, пізнавальним – спрямуванням.

Висновки

1. Постать І. Франка має в українській культурі суперечливий характер як через екстралітературні фактори, так і через причини внутрішні – особистісні та літературні.

2. У тексті оповідання І. Франка „Schönschreiben", попри невибагливу, а навіть й традиційну для літератури шкільну тему, репрезентовано надзвичайно складну онтологічну, антропологічну і епістемологічну проблематику.

3. Усі аспекти вказаної проблематики функціонують у тексті твору у режимі багатопланової і багатошарової взаємодії та взаємовпливу, ефективне з'ясування змісту яких стає можливим тільки за умови застосування тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів.

Контрольні питання та завдання

1. Проаналізуйте текст оповідання І. Франка „Schönschreiben" з точки зору наявної у творі так званої голосової партитури.

2. Зважаючи на перехідний характер творчості І. Франка, спробуйте визначити і обґрунтувати, чи можна говорити про те, що, можливо, і в оповіданні „Schönschreiben" також якимось чином „відміняється попередній статус Реальності та поступово відбувається Віртуалізація усіх сфер переживання подій Тіла" (В. Подорога).

3. Чи можна було б дійти висновку, сформульованого у результаті аналізу оповідання І. Франка „Schönschreiben", застосовуючи не тілесно-міметичний, а інший метод аналізу художніх творів? Відповідь обґрунтуйте.

ПІДСУМОК ДО РОЗДІЛУ 2

Репрезентований у цьому розділі аналіз окремих творів класиків української літератури на засадах тілесно-міметичного методу дозволяє, по-перше, ствердити, що внаслідок застосування цього методу у виразний спосіб зростає ефективність відповідних аналітичних практик, оскільки забезпечується можливість у кожному з розглянутих текстів побачити і відкрити якісь нові, а подекуди й вельми несподівані змісти. А, по-друге, результати аналізу обраних за об'єкт дослідження творів не заперечують сенс інших інтерпретаційних варіантів – ці результати розгортаються паралельно, але разом з тим сприяють переосмисленню, поглибленню й уточненню також і звичних варіантів.

На окресленій підставі було, зокрема, доведено, що як романтичний характер, так і романтичні мотиви, притаманні більшості творів української класичної літератури, зумовлюються не стільки романтичними сюжетами і персонажами, скільки, переважно, мовно-образними чинниками. За таких умов романтичний модус набуває, далебі, універсального кшталту та здатності актуалізуватися у реалістичному, а можна передбачити, що також і у модерністському, соцреалістичнному, постмодерністському та й в інших дискурсах, у рамках яких відбувався і відбувається розвиток української літератури.

Своєю чергою, універсальність романтичного модусу визначається, передусім, тілесним підґрунтям, і тому поставання художнього світу творів детермінується реалізацією механізму мімезису, внаслідок чого очевидність застосування тілесно-міметичних текстових стратегій не викликає жодних сумнівів. Утім, особливість літератури розглянутого періоду полягає у тому, що поетикальний зміст творів визначається переважно однією з таких стратегій, яка має, до того ж, домінуючий характер.

Натомість іншу особливість поетики проаналізованих класичних творів, попри зовнішню невибагливість їхньої сюжетно-фабульної основи, становить її вкоріненість в онтологічно, антропологічно та епістемологічно зумовлену проблематику, яка оприявнюється завдяки застосуванню тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів.

Цей висновок додатково слугує на користь твердженню, відповідно до якого тілесно-міметичний метод справджується, з одного боку, як універсальний аналітичний інструментарій, а, з іншого боку, як ефективний спосіб розгляду художніх творів.

Таким чином, аналіз класичних творів української літератури на засадах тілесно-міметичного методу дозволив переконатися у науковій вірогідності цього методу та у його продуктивному характері, а отже, це створює вагомі підстави для того, аби застосувати цей метод до розгляду також і тих творів, які належать до інших художніх дискурсів.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гнідан О. Світогляд Пантелеймона Куліша / О. Гнідан, Н. Осьмак // УМЛШ (Дивослово). – 1991. – № 10.

2. Голод Р. Творчість Івана Франка як дзеркало літературного процесу кінця XIX – початку XX ст. / Р. Голод // Дивослово. – 2005. – № 12. – С. 57–59.

3. Грабович Г. Кобзар. Каменяр. Дочка Прометея / Григорій Грабович // Критика. –1999. – № 12. – С. 16–19.

4. Грицак Я. Й. „...Дух, що тіло рве до бою...” : Спроба політичного портрета Івана Франка / Ярослав Йосипович Грицак. – Львів : Каменяр, 1990. – 179 с. : 4 л. фот.

5. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова : Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів : Літопис, 1997. – 299 с.

6. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – К. : Критика, 2006. – 352 с. – Парал. тит. арк. англ.

7. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст : Франківський період / Оксана Стефанівна Забужко. – К. : Основи, 1993. – 126 с.

8. Зборовська Н. Український світ Нечуя-Левицького : гендерний підхід // Зборовська Н. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська. – Львів, 1999.

9. Історія української літератури XIX ст. (70–90-ті роки) : Підручник : [у 2 кн.] / [О. Д. Гнідан, Л. С. Дем’янівська, С. С. Кіраль та ін. ; за ред. О. Д. Гнідан]. – К. : Вища шк., 2003. – Кн. 2. – 439 с.

10. Історія української літератури XIX ст. (70–90-ті роки) : Підручник : [у 2 кн.] / [О. Д. Гнідан, Л. С. Дем’янівська, С. С. Кіраль та ін. ; за ред. О. Д. Гнідан]. – К. : Вища шк., 2003. – Кн. 1. – 575 с.

11. Історія української літератури XIX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. акад. М. Г. Жулинського]. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – 712 с.

12. Історія української літератури XIX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. акад. М. Г. Жулинського]. – К. : Либідь, 2005. – Кн. 1. – 656 с.

13. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. проф. О. Д. Гнідан]. – К. : Либідь, 2005. – Кн. 1. – 624 с.

14. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. проф. О. Д. Гнідан]. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – 496 с.

15. Клочек Г. Анатомія добра і зла : Повість Марка Вовчка „Інститутка” / Г. Клочек // Українська мова та література. – 1998. – № 19.

16. Нахлік Є. Позитивізм у рецепції Пантелеймона Куліша / Є. Нахлік // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 11–12. – С. 121–142.

17. Папуша І. Іван Франко і Зигмунд Фройд: аналогії та інтерпретації [Електронний ресурс] / І. Папуша. – Режим доступу: http://papusha.at.ua/publ/1-1-0-27.

18. Папуша І. В. Наративні моделі українського реалізму (Панас Мирний і топос проституції) [Електронний ресурс] / І. В. Папуша. – Режим доступу : http://papusha.at.ua/publ/1-1-0-2.

19. Погребенник В. Діалог „Роман Рахманний – Іван Франко” : транспозиції, ремінісценції, актуалізація / Володимир Погребенник // Слово і час. – 2004. – № 1. – С. 24–34.

20. Погрібний А. Всевидяще око України – І. Нечуй-Левицький // Погрібний А. Класики. Не зовсім за підручником / А. Погрібний. – К., 2000.

21. Степанишин Б. Українська національна ідея Панька Куліша / Б. Степанишин // Дивослово. – 1997. – № 12.

22. Тихолоз Б. „Цілий чоловік” в етико-антропологічній концепції І. Франка / Богдан Тихолоз // Слово і час. – 1999. – № 2. – С. 32–34.

23. Ткаченко А. Тип творчості : теоретичний аспект (Про Івана Франка) / Анатолій Ткаченко // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 60–63.

24. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2003. – 568 с. – (Альма-матер).

25. Чопик Р. Ecce Homo: Добра звістка від Івана Франка. – Львів : ЛВ ІЛ НАНУ, 2002. – 232 с.

26. Швець А. Модель дитячого світу у прозі Івана Франка / А. Швець // Дивослово. – 2005. – № 9. – С. 53–55.

РОЗДІЛ 3
МОДЕРНІСТСЬКІ ТВОРИ
В АНАЛІТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Тіло твоє – печера
Голосу твого.
М. Цвєтаєва. „Сивіла”

Про модернізм в українській літературі почали писати і говорити лише нещодавно, оскільки, як добре усім відомо, це теоретико-літературне поняття протягом довгого часу мало негативно-ідеологічний зміст і вживалося у тих випадках і у тих контекстах, коли необхідно було політично засудити того чи іншого митця. Натомість суспільно-політичні зміни, які сталися в останні двадцять років в Україні, радикально змінили окреслену ситуацію чи не на прямо протилежну, внаслідок чого поняття „модернізм” замість винятково негативних конотацій набуло конотації виразно позитивні.

Насправді ж, ані перше, ані друге не можна вважати бодай хоч трішки прийнятним чи доречним, бо цінність творів, які відповідають поетикальним настановам модернізму, визначається так само, як і естетична вартість будь-яких інших творів, – аж ніяк не за ідеологічними критеріями, а, вочевидь, за критеріями художніми. Принаймні, з са́ме такої позиції і модерністські, й інші твори розглядаються у даному посібнику взагалі та у цьому розділі зокрема.

Отож своєрідність українського модернізму полягає, передусім, у тому, що у чистому, сказати б, вигляді модернізму в українській літературі, властиво, не було. Або сформулюємо цю думку інакше: якщо пристати до тези, відповідно до якої модернізму у чистому вигляді не існує в засаді, бо на кожному національно-літературному ґрунті модернізм набуває специфічних рис, то тоді треба визнати, що українська література додає до модерністської палітри і свої, національно-неповторні та самобутні фарби.

Проте більш важливим у цьому контексті є інше питання, пов’язане з доволі розповсюдженим серед літературознавців переконанням, яке безапеляційно висловила, зокрема, С. Павличко і яке полягає у тому, що мистецтво модернізму „було засадничо неміметичним” [Павличко – 2002: 30]. Разом з тим у сучасному літературознавстві можна легко знайти приклади й іншої позиції.

Так, Дм. Голинко-Вольфсон до назви своєї статті „Фаворити відчаю”, присвяченої творчості В. Набокова, додає більш ніж прикметний підзаголовок – „Відчай” Володимира Набокова: подолання модернізму”, який (підзаголовок) у концентрованому вигляді містить основну ідею статті. А ця, остання, стосується, власне, того, що її автор розглядає модернізм як „дискурс про істинність”, яка й спричинюється са́ме „міметичною традицією” [див. Голинко-Вольфсон], що долається, на його думку, вже за допомогою елементів постмодерністської поетики – елементів, зрозуміло, також неміметичних.

Утім, парадоксальність наведених щойно двох точок зору полягає у тому, що як поняття „мімезис”, так і похідні від нього терміни трактуються згаданими літературознавцями… однаково, тобто, розмірковуючи про поетикальні настанови нереалістичних напрямів і С. Павличко, і Дм. Голинко-Вольфсон говорять, либонь, про реалістичне художнє відтворення дійсності. Відмінність, натомість, у їхніх поглядах полягає у тому, що у першому випадку неміметичною позначається модерністська естетика, а у другому – постмодерністська.

Окреслена неоднозначність об’єктивно зумовлює з’ясування, щонайменше, двох питань, перше з яких передбачає необхідність визначити зміст поняття „модернізм”, а друге – сутність поняття „мімезис”, що за таких обставин виявляють, вочевидь, корелятивний зв’язок. Та оскільки сучасному тлумаченню мімезису було присвячено один з попередніх підрозділів цього посібника (див. підрозділ 1.2), то достатньо буде лише уточнити деякі положення.

Отож у відповідності до засад тілесного міметизму та тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів центральною постаттю у механізмі мімезису є людина, однак не людина взагалі і, тим більше, не людина як певне абстрактне поняття – йдеться про людину тілесну, а надто – про тілесність як спосіб існування та функціонування людини як у матеріальній, так і у духовній сферах. Але для того, аби позбутися традиційної бінарної опозиції, сформулюємо цю думку ще інакше: тілесність мислиться як певний цілісний феномен, який, властиво, не поділяється на матеріальне та духовне, а лише внаслідок своєї універсальної та специфічної природи здатен з успіхом продукувати як перше, так і друге. За такої перспективи будь-який дискурс, в засаді, не може бути неміметичним, оскільки сформульована щойно „тілесна” установка передбачає, – як пише про це І. Чубаров [Чубаров – 2006: 168], аналізуючи монографію „Мімезис” одного з фундаторів аналітичної антропології – В. Подороги, – початкову присутність людського тіла у тілі предметного світу, який характеризується безкінечним

становленням. Утім, ця присутність реалізується не у якості об'єкту серед інших об'єктів, а у якості рефлексивного порогу, „або, точніше, органу, що за його посередництвом потік становлення намагається сприйняти себе на різних рівнях свого виявлення, себто у той момент, коли він наштовхується на перешкоду" [Подорога – 2006: 20].

Важко не погодитися з В. Подорогою і у тому, як він визначає літературу, що мислиться філософом, власне, „не у якості літератури „взагалі", красного письменства, як певної умовної, фікціонально дієвої вигадки, орієнтованої, попри це, на відображення Реальності, що знаходиться ззовні по відношенню до неї, а як реальність Твору – область формування різноманітних міметичних практик, проте таких, що розуміються, радше, як обмеження можливостей повної реалізації такого „відображення". Література, – за твердженням В. Подороги, якого цитує І. Чубаров, – це не відображення Реальності, а сама Реальність у тих своїх моментах, коли вона стає чуттєво досяжною за посередництвом різноманітних комунікативних стратегій Твору" [Чубаров – 2006: 170].

Своєю чергою, розуміння змісту мімезису у контексті тілесності і справді доводить наявність незаперечного зв'язку між міметичними практиками та поетикою модернізму і дозволяє обґрунтовано ствердити міметичний характер модерністського мистецтва, оскільки сутність модернізму, з одного боку, визначається дослідниками, – принаймні, більшістю з них, – передусім як тяжіння до суб'єктивізму [див., наприклад, Павличко – 2002: 31; Галич – 2001: 394; Халізєв – 2000: 364 тощо], як „наголош[ення] на первинності підсвідомого" [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 71] і т. ін. Натомість, з другого боку, не менш вагомим для поетики модернізму вважається модерністський апокаліптичний міф – міф про кінець світу, відповідно до сенсу якого (міфу) „такий кінець світу <…> це не розпад матерії, а загибель духовного начала, це беззвучний апокаліпсис <…> це поступове зникнення людини, яка зрадила свій дух і перетворилася на річ, на шматок матерії, що хоч і ворушиться, а проте цілком позбавлена духовного осяяння" [Сурова]. Інакше кажучи, за такої перспективи у добу модернізму „людина гине як духовна субстанція, утім, продовжує перебувати у світі як шматок плоті" [Сурова].

Разом з тим надання модернізмом пріоритету внутрішньому світу особистості супроводжується не лише поглибленням художнього психологізму, а й виразною філософізацією літературного дискурсу. А С. Павличко, спираючись на слушну думку щодо неоднорідності і багатоманітності різновидів

модернізму навіть у рамках однієї національної літератури, була переконаною у тому, що „слід виробити підхід до модернізму не як до набору стильових, формальних або жанрових принципів, а як до певної мистецької філософії…” [Павличко – 2002: 27].

С. Павличко належить також і найбільш переконлива характеристика власне українського модернізму, чи, радше, „дискурсу модернізму в українській літературі”, основну пуенту якої (характеристики) можна редукувати до дуже чіткої формули: український „модернізм як дискурс на всіх етапах свого існування перебував у постійному діалозі-конфлікті з народництвом” [Павличко – 2002: 420], внаслідок чого модерністські нурти у рамках української літератури і набули таких специфічних, непослідовних і обмежених форм.

Отже, завданням цього розділу буде спроба, ґрунтуючись на засадах тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів, а також на своєрідності українського літературного дискурсу, запропонувати альтернативний спосіб розгляду та пошуку різноманітних сенсів, що враховував би як загальні естетичні настанови модернізму, так і неповторність його національного різновиду.

3.1. „ЛЮДИНА” ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Є щось достоту символічне у тому, що розвідки творів, які вважаються приналежними до дискурсу модернізму, відкриваються аналізом однієї з хрестоматійних повістей О. Кобилянської. Зрештою, і постать самої письменниці, якщо цю постать тлумачити як своєрідний елемент дискурсу, можна вважати у певному сенсі модерністською. У такому контексті добре відомі факти з біографії талановитої мисткині набувають дещо іншого, відмінного від традиційного, штибу.

Так, наприклад, складне українсько-німецько-польське походження О. Кобилянської; первинність німецької мови як її рідної мови, засвоєної, образно кажучи, чи не з молоком матері, а пото́му свідомий вибір на користь батьківської, тобто української, мови; окремішність особистої і суспільної постави письменниці, яка (постава) далася взнаки у тому, що вона однією з перших українських творчих особистостей перейнялася ідеями фемінізму; недоля, яка спіткала О. Кобилянську в особистому житті; її захоплення на певному етапі свого становлення філософією Ф. Ніцше, а також і європейською філософською думкою загалом; врешті-решт, навіть досвід формування в умовах гірського ландшафту [див. Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 116–129] – все це цілком обґрунтовано може бути інтерпретованим як чинники, що, вочевидь, корелюють з модерністськими естетичними первнями.

Більш того, якщо взяти до уваги думку С. Павличко, яка вважала та переконливо доводила на прикладі аналізу біографії і творчості Л. Українки і, власне, О. Кобилянської, що „в українській літературі першими модерністами були жінки” [Павличко – 2002: 94], то у нас майже не залишиться сумнівів щодо причетності доньки буковинських гір до модерністського дискурсу. Разом з тим необхідно зазначити, що зміст ґрунтовного і оригінального дослідження С. Павличко стосовно дискурсу модернізму в українській літературі в цілому і модерністського виміру художньої спадщини О. Кобилянської зокрема можна було б редукувати до кількох чітких і вагомих тез, що, до того ж, у безпосередній спосіб корелюють із тілесною проблематикою.

Отож сучасна дослідниця наполягає на тому, що, по-перше, „критична рецепція <…> Ольги Кобилянської <…> недвозначно натякає на конфлікт двох поглядів і художніх принципів – народництва <…> і модернізму…” [Павличко – 2002: 77], позаяк, по-друге, між цими „двома парадигмами існує ще одна ключова опозиція – жіночого і чоловічого, або феміністичного і

патріархального…" [Павличко – 2002: 77–78]. Своєю чергою, по-третє, як підкреслює С. Павличко, „Кобилянська <…> ототожнює фемінізм і модернізм" [Павличко – 2002: 79]. А до того ж, українська літературознавець доходить висновків, відповідно до яких, учетверте, „Ольга Кобилянська стала першим психологом в українській прозі", уп'яте, „вона ж першою в українській традиції торкнулася сексуальності" [Павличко – 2002: 86], ушосте, „хоч би про що вона не писала, вона завжди писала про себе" [Павличко – 2002: 86], і, нарешті, усьоме, „творчість <…> Ольги Кобилянської беззаперечно засвідчила кризу української традиційної маскулінності" [Павличко – 2002: 86].

Не можна оминути у цьому контексті і праці іншої сучасної української дослідниці Т. Гундорової, що присвятила дві монографії і чимало статей як розгляду поетики модернізму, так і творчості О. Кобилянської, оскільки ця авторка (Т. Гундорова) поставила собі за мету також, за висловом С. Павличко, „перечитати" [Павличко – 2002: 423] рідну літературу. Внаслідок такого спрямування своїх аналітичних розвідок Т. Гундорова дійшла цікавих висновків, у відповідності до яких в українських умовах співіснувало і розвивалося декілька модернізмів, а зсуви світосприйняття, що сталися на зламі XIX – XX ст., виявилися актуальними і для сучасного періоду [див. Гундорова – 1997; Гундорова – 2002].

Більш того, на думку Л. Таран, Т. Гундорову цікавить не ряд імен, які можна вписати у канон, а вузли сполучень і переходів між новим і старим мисленням; модерністський естетизм як критика культури; культурософія як спроба створити нову гностичну концепцію, а модерністський дискурс як онтологія, утопія і риторика нової словесної творчості. Так, зокрема, у статті з більш ніж виразною назвою „Жінка і Дзеркало" Т. Гундорова пише про те, що у творчості О. Кобилянської широкою хвилею розлиті „нарцисично-мазохістська образність і жіноча перверсивна сексуальність" [Гундорова – 2000] і що завдяки цьому в українській літературі ствердив себе „жіночий нарцисизм", який лише через століття, зокрема у романі О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу", повертає цей жіночій нарцисизм „до себе додому, себто у власне своє тіло і у власну автентичну історію, що починається ще в дитинстві" [Гундорова – 2000].

Утім, прикметно, що ці, безумовно, нещоденні роздуми С. Павличко, Т. Гундорової та й інших літературознавців [див., наприклад, Соловій] так і залишаються переважно надбанням академічної науки, бо не тільки у шкільних, а й в університетських підручниках літературна спадщина О. Кобилянської продовжує розглядатися у категоріях традиційної критики, відповідно до настанов якої „центральним образом переважної більшості творів

Кобилянської є жінка – виходець із середньої верстви дрібномістечкової буржуазії, що піднімається над оточенням [хто? невже буржуазія?! – Ф. Ш.], протистоїть йому [протистоїть – теж буржуазія?! – Ф. Ш.] та стає Людиною – царівною своєї долі [і цей героїчний вичин теж належить буржуазії?! – Ф. Ш.]" [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 135].

І справді, є щось фатальне у тому, як очевидні художні факти нехтуються на користь усталеним традиційним ідеологічним уявленням, відповідно до яких героїня (чи герої) класичних творів української літератури обов'язково і хоча б номінально повинні бути переможцями, або ж носіями високих моральних якостей, або ж, принаймні, борцями проти несправедливості. Безперечно, якби все так і було, то тоді й не виникало б жодних сумнівів, тобто якщо йшлося б про Шевченкового Гонту або Гоголівського Тараса Бульбу, то тоді подібне ставлення до героїв було б здебільшого виправданим. Але у цьому випадку шановані історики літератури розмірковують з приводу, в засаді, модерністського образу жінки, та ще й „вих[ід]ця із середньої верстви дрібномістечкової буржуазії", уся заслуга якої (чи якого, себто вихідця?) полягає у тому, що вона (він?) спочатку не погодила(в?)ся на весілля з нелюбом, а потім все ж таки погодила(в?)ся – з тим таки нелюбом, образ якого, щоправда, репрезентував вже інший персонаж.

Згадані щойно сюжетні колізії лежать на поверхні і не потребують спеціальних фахових навичок, аби їх можна було хоча б помітити, проте ці колізії наполегливо залишаються поза увагою, а, натомість, формулюються сентенції, які не мають майже жодного відношення ані до повісті „Людина", ані до повісті „Царівна", ані взагалі до творчості О. Кобилянської. Разом з тим справжні й очевидні модерністські ідейно-поетикальні суперечності, що характеризують твори талановитої української письменниці, так само наполегливо не помічаються і залишаються, власне, поза аналітичним контекстом. А тому завданням цього підрозділу буде розгляд повісті О. Кобилянської „Людина" на основі адекватного уявлення про зміст і своєрідність модерністської поетики та в оперті на засади тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів.

Отже, сюжет цієї повісті О. Кобилянської навряд чи можна визначити як надто вибагливий чи оригінальний, оскільки уявна чи дійсна смерть коханого на чужині, внаслідок чого дівчина, яка залишається самотньою, змушена приймати відповідне рішення щодо своєї подальшої долі, а до того ж ще й протистояти тиску як близьких і рідних, так і соціального оточення в цілому, – цей сюжет добре відомий і українській літературі ще з „Наталки Полтавки" І. Котляревського. А тому набагато більш важливими і справді виявляються сенси, які можна виокремити не у результаті аналізу

сюжетних колізій, а внаслідок розгляду поетикальних особливостей цього твору.

Передусім необхідно звернути увагу на початок повісті, точніше, на оздоблення цього початку, оскільки до величної назви твору авторка додає ще й підзаголовок, а також присвяту і наостанок – епіграф. Така, сказати б, прологічна перенасиченість може свідчити або про відсутність письменницького досвіду, що, зрештою, цілком відповідає добре відомим історико-літературним фактам, пов'язаним з перипетіями написання цієї повісті. Або ж це сигналізує про бажання О. Кобилянської за всяку ціну переконати читача у тому, що у повісті йдеться про образ жінки як про образ людини, що має свого духовного натхненника в особі Н. Кобринської, а, крім цього, і про те, що зміст тексту в цілому, зважаючи на публіцистичний кшталт епіграфу, дотичний до проблематики соціальної несправедливості, внаслідок панування якої жінку не надто вважають за людину.

Своєю чергою, не можна не звернути увагу на дещо суперечливий характер тексту епіграфу, тому що інвектива, спрямована на панування у світі „царства брехні", у першій частині цього епіграфу не надто корелює з намаганнями утвердити правду, яка „відважується виповзати зі свого кутка не інакше, як закутана в привабливо-яскраві ганчірки..." [Кобилянська – 1994: 13]. І тому „закутана в привабливо-яскраві ганчірки" правда, що „виповзає", повинна була б викликати хоча б подив, та оскільки сенс цього образу залишається, вочевидь, незрозумілим, то перевага надається лише засудженню брехливого світу, тим більше що за такої стратегії можна уникнути зайвих і буцімто непотрібних непорозумінь.

Насправді ж, ця чи то несвідома обмовка, чи то свідомо прихована алюзія фактично заперечує усю попередню змістову будову, а надто – дозволяє, з одного боку, пояснити певні, не зовсім прозорі деталі, наявні у тексті повісті, а, з другого боку, узгодити запропоновані українськими літературознавцями інтерпретації творчості О. Кобилянської як творчості модерністської.

І, певно, тому чи не в усіх джерелах, присвячених аналізу повісті „Людина" О. Кобилянської, образ Олени розглядається як винятково позитивний і такий, що репрезентує драматичну долю жінки, яка намагається бути чесною та непідкупною навіть заради забезпеченого існування. І, звісно, необхідно визнати, що підстав для окресленого розуміння цього образу можна знайти чимало й у тексті повісті, а не лише у бажанні бачити героїню такою, якою хочеться її бачити, а не такою, якою вона є у художній дійсності.

Так, передусім Олена відмовляється від шлюбу з розрахунку з К-ким, а до того ж вона ще й ідеологічно обґрунтовує

свою позицію, посилаючись на те, що „вироблені погляди на життя, котрі тісно зв'язані з нашою совістю, також не даються скинути, наче та одіж" [Кобилянська – 1994: 41], і на те, „що [вона] ***людина*** (курсив авторки. – О. К.)" [Кобилянська – 1994: 33]. Крім цього, героїня мужньо бере на себе відповідальність за родину тоді, коли матеріальну основу її сім'ї життєвими обставинами було зруйновано дощенту, і стала „тою, котра управляла цілим господарством і на котрої плечах спочивав гаразд цілої родини" [Кобилянська – 1994: 48]. Все це не може, безперечно, не викликáти повагу. Утім, якщо уважно придивитися до подій, змальованих у повісті, і вчитатися у зміст цього тексту, то на нас чекатимуть несподівані і дивовижні відкриття.

Зокрема, кілька разів Олену ніхто інший, як її батько, цісарсько-королівський лісовий радник пан Епамінондас Ляуфлер, називає „гадюкою": перший раз „невдячною", бо вона відмовляється від шлюбу за розрахунком, а другий раз – просто тому, що дівчина стає на захист матері від п'яного та розлюченого пана лісового радника. Зваживши на складні стосунки між батьком і неслухняною донькою, такою лайкою можна було б і знехтувати, проте цим виразним словом Олена позначається ще двічі, і в обох ситуаціях пояснити, чому героїня, наприклад, „наче ***гадина*** (курсив наш. – Ф. Ш.) та звинулась, випростувалась, та й так чатувала на <…> слова" [Кобилянська – 1994: 32] „лікар[я] і приятел[я] родини Ляуфлерів" [Кобилянська – 1994: 25], – пояснити це батьківським відчаєм неможливо. Ще менш придатними звичайні мотиви виявляються в іншій ситуації, коли у фіналі повісті і напередодні весілля з Фельсом „якесь незнане доти, упряме, дике чувство обгорнуло її – одне лише чувство. Вона ненавидить. Ненавидить з цілої глибини своєї душі! Вбивала б, проклинала б, затоптувала б, як ту ***гадюку***... (курсив наш. – Ф. Ш.). Чи його? Адже вона винувата!! Сама, саміська вона... І чим вона оправдається? Що вона людина?.. [Кобилянська – 1994: 72].

Отож усі ці три згадки про Олену, як про „гадюку", звучать у цілком різних контекстах, внаслідок чого можна дійти висновку, відповідно до якого йдеться не про обмовки через брак слів чи через щось подібне – навпаки, у цьому яскравому образі, багатому переважно на негативні, але водночас й традиційні конотації, пов'язані з холодним, диявольським і підступним началом, дається взнаки амбівалентний, надзвичайно суперечливий характер головної героїні повісті О. Кобилянської з прикметною чи й навіть амбіційною назвою – „Людина".

За такої перспективи сильветка Олени Ляуфлер набуває дещо іншого змісту: передусім стає очевидним і зрозумілим її нібито дивне ставлення до Фельса. С. Павличко зауважила, що героїня

О. Кобилянської „виходить заміж не з любові, а з матеріальної скрути <…> однак… однак, її обранець, молодий лісник, приваблює її фізично. Вона усвідомлює принаду чоловічого тіла й свій потяг до нього” [Павличко – 2002: 86]. Ці спостереження мають, безперечно, певну рацію, проте остаточно не вичерпують можливих сенсів, оскільки ставлення Олени до „принад чоловічого тіла” не обмежується ані елементарним „потягом до нього”, ані навіть, за Т. Гундоровою, „нарцисично-мазохістськими” уподобаннями. Радше, варто було б говорити, крім мазохістського, ще й про домінаційний стосунок героїні до свого обранця.

Так, визначальним змістом цих стосунків між Оленою та Фельсом вже на етапі їхнього руху до заміжжя стало те, що він „стратив багато зі своєї звичайної сміливості супроти неї. Зате вона бувала розмовна, весела і опанувала його зовсім” [Кобилянська – 1994: 60]. І, попри те, що Фельс вбачав у ній таку собі „тиранку” [Кобилянська – 1994: 60] й емоційно бентежився, оскільки вона була така „гостра” [Кобилянська – 1994: 60] до нього, він усе „би стерпів, хоть би вона йому й ногу на карк поставила” [Кобилянська – 1994: 61].

Натомість Олену окреслена поведінка Фельса задовольняла лише частково, тому що „їй було б приємніше, наколи б він був їй противився”, а не „піддався охотно її сітям...” [Кобилянська – 1994: 61]. І у такому контексті стає зрозумілою причина незрівнянно більш прихильного ставлення героїні до її першого кохання – до Стефана Лієвича, бо у цьому випадку „опанування” Стефана ускладнювалося, принаймні, двома вагомими чинниками. По-перше, Лієвич був внутрішньо сильнішим за Фельса, а тому це Лієвич був ініціатором зближення з Оленою, а не так, як у випадку з Фельсом, ініціатива від початку належала дівчині. І по-друге, певний різновид спротиву забезпечувався генетично зумовленою проблемою, пов’язаною з тим, що батько Стефана „збожеволів з пиття і помер з того, а він <…> як-небудь і не пив налогово, однак пив радо” [Кобилянська – 1994: 42]. З цих причин молодий Лієвич був переконаний у тому, що лише за допомогою Олени він „зміг би <…> ту нещасну хворобу задавити, а з другою жінкою... ніколи” [Кобилянська – 1994: 43].

Прикметно, що героїня розповідає про це старій учительці музики і своїй „товаришці” Маргареті тоді, коли намагається пояснити, чому вона не хоче і не може вийти заміж за К-ого. Втім, як виявляється, йдеться не тільки і, щонайголовніше, не стільки про брак любові до цього претендента на її руку і серце, скільки про те, що Олена вважає себе не тією „натурою, котра б могла зносити на своїм карку панування другого” [Кобилянська – 1994: 43]. А все це може означати, що вибір Олени і локально – чоловіка, і

екзистенціально – майбутнього, або, як пише О. Кобилянська, „будучини”, був зумовлений не тільки високими та благородними, в засаді, феміністичними ідеями, а й більш приземленим прагненням вирішити свою особисту, і, отже, прецінь людську проблему щодо бодай частково прийнятного способу існування.

За таких обставин зміст запозиченого з праці Ф. Шпільгаґена епіграфу до другої частини повісті втрачає позірну невідповідність фіналу твору, тому що „непохитна рішучість не дати нікому себе поневолити”, попри нібито змушений шлюб Олени з Фельсом, є не більше, ніж зовнішнім прикриттям для того, аби все ж таки „ніколи не схиляти своєї голови <…> жити так, як сам життя <…> розумі[єш], і йти лише тим шляхом, що <…> його собі обрав, яким би він трудним не був” [Кобилянська – 1994: 38]. Отже, за зовнішнім мезальянсом приховується справжній – той, відповідно до якого це не Олена Ляуфлер стає жертвою несправедливих суспільно-історичних відносин, а Фельс виявляється приреченим на домінування над ним його майбутньої дружини.

У зв’язку з поданим вище закономірно виникає питання про те, чому цей вибір дається героїні так важко. Проблема, отож, полягає у тому, що змальований О. Кобилянською драматизм ситуації і дійсно є детермінованим статтю Олени. Причому, як видається, це пов’язано не лише з певними законами, за якими функціонує соціум, або з історичною традицією – мотиви, що зумовлюють колізії аналізованого твору, сягають передусім антропологічно-психологічних глибин людської істоти, яка за жодних умов не може позбутися свого особистого тілесного буття, як би хтось пристрасно не мріяв про те, що „настане час, коли жінка не буде примушена жертвувати свою душу фізичним потребам...” [Кобилянська – 1994: 45].

Звісно, це стосується не тільки жінок, та оскільки головна героїня повісті – жінка, а вона, як і будь-який чоловік, живе у суспільстві, то спроби бути вільною „і йти лише тим шляхом, що <…> його собі” обрала, наштовхуються на складності, які виявляються на порядок драматичнішими, ніж це має місце у випадку з чоловіками. Цю думку можна сформулювати й інакше, зокрема у категоріях Ф. Ніцше: реалізація „волі до влади” над своїм життям, а надто – над життям іншого ніколи не буває простим чином, та коли на цю своєрідну прю стає жінка, то ситуація набуває набагато складнішого виміру ще й тому, що все це діється у патріархальному світі.

Отже, до об’єктивного і очевидного поділу людей за статтю додаються й усталені протягом тисячоліть патріархальні канони, внаслідок чого поведінка жінки у чоловічих кодах не сприймається і не приймається так само, як і поведінка чоловіків – у жіночих кодах.

Приклад останнього у повісті О. Кобилянської теж знайти неважко, оскільки йдеться про самогубство молодшого брата Олени – Германа-Євгена-Сидора. Цей бідолаха через те, що „його просьбу, щоби стала його дружиною", жінка, яку він покохав, „відкинула <…> рішуче і холодно", „постановив зникнути із сцени подій" [Кобилянська – 1994: 47]. Однак розповідь про цю трагедію подано як про якийсь штучний і поганий фарс, вочевидь, тому, що Ляуфлер-молодший також порушує канони гендерної ролі, яку він повинен був виконувати.

Крім цього, причина такого надзвичайного драматизму, який зображено у повісті, полягає й у тому, що Олена – це не просто жінка, або це не якийсь абстрактний образ жінки взагалі, а це – образ української жінки. Так, С. Павличко писала про те, що „полум'яний народник Єфремов" в одній зі своїх статей – „В поисках новой красоты", яку було надруковано 1902 р. у часописі „Киевская старина", „висунув до Кобилянської море претензій", оскільки „вона, мовляв, нехтує справжнім життям <…> сповідує культ краси, індивідуалізм, зневажає народні маси" [Павличко – 2002: 70]. Висновки цього критика були „безкомпромісні й продиктовані одним критерієм – користю для народної справи" [Павличко – 2002: 71], і тому це певним чином пояснює, чому розгляд творчої спадщини О. Кобилянської не виходить за межі традиційних вимог, відповідно до яких якщо йдеться про героїв чи героїнь української літератури, то вони обов'язково повинні бути борцями з якимось – чи то соціальним, чи то національним, чи то релігійним, гнобленням.

Врешті-решт, драма Олени зумовлюється також і тим, що вона спробувала поборотися за особисте щастя, але і у цьому випадку справжні проблеми починаються тільки тоді, коли героїня намагається вести себе у чоловічих кодах, що не може бути сприйнятим як поведінка адекватна тій гендерній ролі, яка покладається на особистість через її біологічну стать. Причому у повісті не лише наводяться висловлювання тих представників місцевої спільноти, які декларують са́ме такі традиційні погляди, а й на конкретних прикладах доводиться, що світ, у якому існують чоловіки і жінки, що дотримуються певних усталених ще з доісторичних часів правил і канонів, не такий вже несправедливий і ганебний. З одного боку, так, наприклад, живуть батьки Олени, і їх обох подібний стан речей цілком задовольняє. Натомість, з іншого боку, про неможливість такого життя шкодує вчителька Маргарета, яка дуже рано овдовіла і через це залишилася самотньою.

Все це означає, що шлюб як такий, шлюб – на одвічно усталених засадах, не є чимось онтологічно і абсолютно злим, або ж, навпаки, – ідеальним: йдеться лише про певний спосіб влаштування у цьому житті чоловіків і жінок – спосіб, може, й не

найкращий, але точно – не найгірший. Це, звісно, не гарантує і не може гарантувати, що шлюб обов'язково має бути щасливим, але водночас це засвідчує, що йдеться не про систему, а про те, що такий спосіб може не влаштовувати тільки певних індивідуумів – як-от, наприклад, Олену Ляуфлер. А за такого розуміння ситуації можна цілком обґрунтовано стверджувати, що художній світ, який творить О. Кобилянська, необхідно визначити як світ модерністський.

Додатково на користь цієї тези свідчить і порівняння образу Олени Ляуфлер з образом Наталі Барабашихи, оскільки в останньому випадку схожа постава героїні П. Мирного визначається несвідомими, навіть, у певному сенсі, інстинктивними мотивами, які реалізуються через відповідним чином організований наратив оповідання. Простіше кажучи, у творі П. Мирного описується як Наталя порушує гендерну роль, але ми нічого не знаємо і не можемо знати, що з цього приводу думає сама героїня, бо за неї „думає" автор. Натомість наративна організація повісті О. Кобилянської спрямована на те, аби якомога докладніше відобразити внутрішні причини вчинків Олени. Сказати б ще інакше: доля Наталі зображена ззовні, а історія Олени відтворена зсередини.

Таким чином, підсумовуючи попередні розвідки і повертаючись до початку аналізу, який було побудовано на основі образу гадюки, є достатньо підстав, аби сформулювати деякі висновки. Отож згаданий образ виникає невипадково тому, що він має виразно амбівалентний та багаторівневий характер. Це стосується як властивих йому традиційно негативних конотацій, так й існуючих, зокрема, у психоаналізі уявлень про фалічно-вагінальний зміст образу змії, а до того ж це має відношення й до присутності образу гадюки, чи змії або її частин, у величезній кількості відомих химеричних репрезентацій, що також перегукується з поетикальними особливостями аналізованого тексту повісті О. Кобилянської [див., наприклад, Кобилянська – 1994: 18, 20, 27, 34, 41 тощо].

Своєю чергою, така, себто, сказати б, гадюкоподібна, структура образу Олени Ляуфлер дозволяє авторці повісті, спираючись на художні засоби, перевести дію та зміст твору з рівня тенденційної декларативності на рівень автентичної антропологічно-літературної проблематики, центр якої і становить, далебі, людина. Проте, й зображаючи образ людини та обравши з цією метою жіночу постать, буковинська мисткиня цим не обмежується, а виявляє його внутрішньо амбівалентний і суперечливий характер, внаслідок чого ідейно-художній зміст повісті полягає не у примітивній думці, відповідно до якої жінка – це теж людина, а у тому, що людину визначають і конституюють притаманні їй суперечності, бо вважати людиною антропологічну істоту унеможливлює са́ме відсутність будь-яких невідповідностей.

За окреслених обставин погодитися з народницькою критикою і українського модерністського досвіду, і творчих здобутків у цьому дискурсі О. Кобилянської було б очевидною помилкою. У доречності сформульованої позиції переконує як неповторність і художня досконалість творів цієї письменниці, так й очевидні закономірності щодо розвитку літератури, у тому числі й української, оскільки навіть найблагороднішою суспільною метою цей поступ зупинити неможливо, і хоч письменників, звісно, й можна змусити писати за тими чи іншими вимогами, втім, продукуванню мистецьких здобутків це аж ніяк не сприяє.

Висновки

1. Український дискурс модернізму зумовлений національними особливостями, відповідно до яких одними з перших цей дискурс створювати жінки і О. Кобилянська зокрема.

2. Формування дискурсу українського модернізму відбувалося в умовах остракізму з боку народницької критики, через що цьому дискурсу притаманні рудименти романтизму й реалізму, які свідомо чи несвідомо вважалися своєрідною „індульгенцією", що повинна була хоча б почасти очистити митців і їхні твори від модерністських „гріхів".

3. Повість О. Кобилянської „Людина" – це один з перших модерністських творів в українській літературі.

4. Образ Олени Ляуфлер з повісті О. Кобилянської „Людина" – це один з перших модерністських образів в українській літературі.

5. Високий художній рівень образу Олени Ляуфлер, як і повісті О. Кобилянської „Людина" у цілому, зумовлюється, у певному сенсі, всупереч притаманним їм реалістичним елементам, проте завдяки визначальним поетикальним модерністським настановам, а ще більшою мірою непересічним талантом О. Кобилянської.

Контрольні питання та завдання

1. Чого більше у змісті народницької критики – позитивного чи негативного для розвитку української літератури? Відповідь обґрунтуйте.

2. Чи вважаєте ви, що модерністські досвіди українських митців діяли на шкоду українській літературі і українським читачам? Відповідь обґрунтуйте.

3. Спираючись на зміст повісті, прокоментуйте, у чому полягає химеричність образу Олени Ляуфлер?

4. Порівняйте образи Орисі з однойменної ідилії П. Куліша, Устини з „Інститутки" М. Вовчка і Олени з „Людини" О. Кобилянської та спробуйте визначити, хто з них більш, ніж інші, схожий на героїнь сучасних творів жіночої української літератури.

3.2. „ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ” МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

У сучасному українському літературознавстві існує, щонайменше, дві сильветки М. Коцюбинського – і як людини, і як письменника. Перша сильветка сформована довготривалою, сливе вже сторічною традицією. Друга – виникла нещодавно, будучи наснаженою інтенціями щодо спроб так званої постмодерної інтерпретації. Першу можна знайти в усіх, без винятку, офіційних біографіях, які друкуються всюди, починаючи від шкільних підручників і закінчуючи численним сайтами в Інтернеті. Друга ж – належить, переважно, С. Павличко, що присвятила цьому питанню окрему працю з більш ніж промовистою назвою: „Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського” [див. Павличко – 2002: 505–524].

Отож, відповідно до постулатів першої сильветки, М. Коцюбинський – це свідомий українець, який понад усе любить „рідну Вкраїну, її народ та мову” [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 285, 286; див. також Горький – 2003: 177]; це один „з найсильніших стилістів в українській літературі” [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 286]; це майстер, що „за десять років навчання <…> пройшов еволюцію „від етнографічного реалізму, імпресіонізму до модернізму, а в кінці життя до їхньої синтези та неоромантизму” [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 306]; і це, нарешті, той, хто „дуже любив свою сім’ю й інтереси кожного члена її” і для кого дружина, Віра Устимівна, була його „любою і духовно близькою людиною” [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 292].

Своєю чергою, риси, які складають другу сильветку, є чи не прямо протилежними, бо, по-перше, „життя <…> іншого Коцюбинського мало свою драматургію, кодовими словами якої були: пристрасть і їжа” [Павличко – 2002: 505]. Натомість „у творах він був не тим, ким був насправді <…> А в текстах він ховає власну особистість, свою психологічну і естетичну розгубленість, інфантилізм, нарцисизм” [Павличко – 2002: 522]. По-друге, „Коцюбинський <…> модерністом не був”, і хоча він „у письмі схилявся до імпресіоністичної манери”, але „тут <…> не було <…> суперечності”, оскільки „імпресіонізм, цей останній великий стиль XIX століття, був об’єктивним мистецтвом, побудованим на точному відображенні відчуття, враження, спостереження” [Павличко – 2002: 505]. По-третє, „його багатолітні стосунки з іншою жінкою [Олександрою Іванівною Аплаксіною. – Ф. Ш.] дозволяють припустити, що <…> шлюб [М. Коцюбинського. – Ф. Ш.] не був

щасливим” [Павличко – 2002: 508]. І, учетверте, навіть його письменницька майстерність породжує сумніви не тільки у самого М. Коцюбинського [див., наприклад, Павличко – 2002: 507; а також Горький – 2003: 179], бо це може свідчити лише про його вимогливість до власної творчості, що є цілком природним для багатьох справжніх митців, а, на думку Д. Чижевського, й у Л. Українки, яка „до багатьох речей М. Коцюбинського ставилася з певною неохотою („розтягнуте”, несмаковите, писане без внутрішньої потреби тощо)” [Чижевський – 2003: 557].

З поданого вище протиставлення можна зробити декілька вступних, а проте важливих висновків. Зокрема, цілком очевидно, що постать М. Коцюбинського є надзвичайно суперечливою, що його особисте життя корелює з його творчою спадщиною лише опосередковано й тільки почасти і що єдина позиція, яка є спільною для будь-яких точок зору, стосується стилістичної довершеності здобутків митця, а більш конкретно – в усіх, без винятку, критиків М. Коцюбинського не викликає застережень його повість „Тіні забутих предків”, яка навіть у випадку з Л. Українкою спричинила „правдивий екстаз” [Чижевський – 2003: 557].

Маючи усе це на увазі, звернемося до аналізу „Тіней забутих предків” – твору, що став „не тільки одним з кращих творів про чарівний світ карпатських горян” і не тільки „величним гімном красі життя” й „світлим почуттям людини” [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: 348], на який у цитованому підручнику з історії української літератури вистачило аж дві сторінки, а й тим текстом, у якому талант М. Коцюбинського розкрився найбільшою і найповнішою мірою.

Зовнішні чинники, що зумовили написання цього незвичного твору, лежать, власне, на поверхні: М. Коцюбинський, будучи людиною, безперечно, і чутливою, і вразливою, не міг не відреагувати на карпатські дивовижі. Але здається, що не буде помилковим і припущення, відповідно до якого природа, наприклад, острова Капрі (теж, до речі, гірська), хоч і не залишила письменника байдужим, але сприймалася ним, радше, у традиційному контексті. За цим контекстом, на думку О. Пахльовської, „в українській літературі, як, зрештою, і в більшості слов’янських літератур, Італія найчастіше зображувалась як напівлегендарна країна…” [Пахльовська – 2003: 27]. А це означає, що краса Італії інтерпретувалася у творчості письменника як певна напівабстрактна ідея, що слугувала більшою мірою публіцистичному, ніж художньому утвердженню життя. Натомість зовсім інакше сприймалася, сказати б, ідея Карпат, і причини цього полягають просто у тому, що Карпати були своїми.

Так, звісно, ця „велична <…> природа”, це „первісне життя” і „гуцули – надзвичайно оригінальний народ, з багатою фантазією, з своєрідною психікою” [цит. за Горький – 2003: 178], – все це якнайповніше відповідало романтичним настановам М. Коцюбинського. Втім, Карпати існували не у заморських краях, а належали до українського світу, найбільш важливого і дорогого для письменника. Водночас Карпати і суттєво відрізнялися від іншої, добре знайомої частини цього світу. Інакше кажучи, для того, аби подолати буденність, від якої М. Коцюбинський намагався втікати все своє життя, з моменту виникнення у його житті Карпат потреба в Італії, що до цього часу виконувала роль такого романтичного анклаву, власне, зникала. З цього моменту можна було залишатися у знайомому і улюбленому світі, але при цьому перебувати ніби поза його межами.

Отже, якщо прийняти як слушну цю думку, то тоді й деякі інші суперечності, пов’язані з життям і творчістю М. Коцюбинського, можна пояснити доволі легко і цілком логічно. Зокрема, йдеться про те, що найбільш прийнятною і комфортною для письменника була ситуація, яка передбачала б можливість виходити за межі звичного і свого світу, але при цьому нікуди за ці межі не виходити. Внаслідок такої постави М. Коцюбинський займає посаду російського чиновника, а у вільний від служби час творить українську літературу. Або: М. Коцюбинський і справді послідовно обстоював українську ідею, але він ні за що не пішов би заради неї на барикади. Або: М. Коцюбинський, можливо, і дійсно кохав О. Аплаксіну, проте він нічого не робив і так і не зробив, аби щось змінити у їхніх стосунках, бо це зруйнувало б звичний і необхідний для нього світ його родини. Врешті-решт, і його повсякчасний потяг до романтики, який характеризував творчість письменника чи не з перших, учнівських спроб, є також – вже, щоправда, художньо-дискурсивним, а проте – досить ефективним способом відриватися „від землі”, в засаді, на цій „землі” залишаючись.

Разом з тим особливості повісті „Тіні забутих предків” тільки поданими вище раціями аж ніяк не обмежуються. Безпосереднє, а також і серйозне вивчення етнографічних матеріалів, присвячених жителям Карпатських гір, дозволило письменнику переконатися у тому, що і самі гуцули, і спосіб їхнього життя, і особливості їхньої самобутньої культури були позначені своєрідним романтичним пафосом, з одного боку, спрямованим вгору, а з іншого – у минуле. Перше було зумовлено тим, що гуцули жили у гірській місцевості, а друге – тим, що „глибокий язичник, гуцул, – як стверджував М. Коцюбинський, – все своє життя, до смерті, проводить у боротьбі зі злими духами, які населяють ліси,

гори та води. [А] християнством він скористався тільки для того, щоб прикрасити язичницькій культ" [цит. за Горький – 2003: 178].

Тому й не дивно, що письменник, вже будучи важко хворим, не зміг знехтувати можливістю поринути у цей дивовижний світ, а його повість стала одним з найкращих його творів, оскільки в ній вповні і без жодних обмежень М. Коцюбинський зміг втілити як найблискучіші грані свого таланту, так і найістотніші сторони своєї творчої свідомості і наснаги.

Повість „Тіні забутих предків" – це твір, який передусім визначається двома поетикальними настановами: з одного боку, М. Коцюбинський спромігся створити винятково романтичний художній всесвіт, а з іншого – цей всесвіт побудовано на цілком виразній тілесній основі. Так, перше, крім вказаних вище чинників, детерміновано надзвичайно багатою гуцульською демонологією. Натомість друге пронизує весь текст від початку до кінця у найменших дрібницях. Врешті-решт, зміст повісті М. Коцюбинського у редукованому вигляді полягає у розповіді про життя Івана Палійчука від народження і аж до передчасної, трагічної смерті цього головного героя. Але, у певному сенсі, це не історія свідомого становлення особистості, а, радше, романтично зумовлена розповідь про тілесне буття персонажу.

Дивна дитина, яка дев'ятнадцятою народилася у сім'ї Палійчуків, була такою не в останню чергу тому, що „Іван все плакав, кричав по ночах, погано ріс і дивився на неню таким глибоким, старече розумним зором, що мати в тривозі одвертала од нього очі" [Коцюбинський – 1961: 546]. І, певно, через те, що „туго росла дитина", вона й „була чудна. Дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і не відоме нікому або без причини кричить" [Коцюбинський – 1961: 546]. Власне кажучи, засадничо нічого не змінилося і у подальшому, якщо не рахувати тільки того, що Іван все ж таки виріс на стрункого і міцного „леґіня", а проте внаслідок набутого у дитинстві досвіду так і залишився не без дивини. Прикметно і те, що ми бачимо Івана спочатку у дитинстві та у юності, а потім вже дорослим і змужнілим чоловіком, який повертається після майже семирічного щезнення і перебування на чужині, одружується і декілька років поспіль втішається сумлінним, а навіть й поетичним ґаздуванням. В останнє погано віриться, і тому коли „він кидав роботу і десь пропадав" [Коцюбинський – 1961: 575] на певний час, то це сприймається як більш автентична поведінка, що притаманна Івану.

Отож „так йшло життя худоб'яче й людське, що зливалось докупи, як два джерельця у горах в один потік…" [Коцюбинський – 1961: 577], і це, зокрема, означає, що Іван екзистує життям свого тіла, оскільки через об'єктивні обставини він не може знайти

гармонію всередині, і тому змушений шукати її назовні. У зв'язку з цим, ще будучи малим, Іванко тікає з дому або легітимно перебуває поза домом, бо пасе корів, і са́ме там „зна[ходить], що віддавна шука[є]" [Коцюбинський – 1961: 549]. Його пошуки, натомість, – це безперервний процес углядування і дослухування до оточуючого світу, що „був, як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна" [Коцюбинський – 1961: 548], і зумовлювався почасти не тільки внутрішнім хворобливим станом хлопчика, а й тим, що „вдома, в родині, Іван часто був свідком неспокою і горя" [Коцюбинський – 1961: 550].

Утім, це блукання лісами і горами мало на меті не лише втечу до іншого світу – Іван з певного моменту намагався вловити справжню музику того буття, яке точилося навколо і частиною якого він теж, властиво, був. Парадокс і полягав у тому, що, поринаючи до світу природи, хлопчик намагався, передусім, знайти самого себе. Принаймні, Іванко „сідав десь на узбіччі гори, виймав денцівку (сопілку) і вигравав немудрі пісні, яких навчився од старших. Однак та музика не вдовольняла його", а тому він „з досадою кидав денцівку і слухав інших мелодій, що жили в ньому, неясні і невловимі" [Коцюбинський – 1961: 548].

Врешті-решт, хоч „трудно було дитині спіймати [цю] химерну мелодію" [Коцюбинський – 1961: 548], проте він спромігся „в сій дзвінкій тиші почу[ти] <…> тиху музику, яка так довго і невловимо вилась круг його вуха, що навіть справляла муку!" [Коцюбинський – 1961: 549]. Проте радість через те, що він почув бажану мелодію, а, отже, і себе, була миттєвою, бо з'ясувалося, що за спиною Іванка „на камені верхи сидів „той", щезник", і це са́ме щезник „скривив гостру борідку, нагнув ріжки і, заплющивши очі, дув у флояру" [Коцюбинський – 1961: 549].

Якщо взяти до уваги, що за давніми віруваннями гуцулів щезник – це чорт, який раптово з'являється, раптово зникає, і скликає всіх міфічних істот до танку, а Іванко теж не встояв перед цими своєрідними запросинами і, „пожбурнувши денцівку в траву та взявшись у боки, закрутився в танці" [Коцюбинський – 1961: 550], то тоді цей епізод можна вважати більш, безумовно, пророчим. Але аж ніяк не у зв'язку з диявольським витівками – все набагато простіше і складніше водночас. Справа у тому, що філософія та поетика танцю мають надзвичайно складний вимір, який корелює і з культурними, і з тілесно-буттєвими сенсами.

Так, зокрема, танець дозволяє і гранично абстрагуватися від зовнішнього спостерігача, і, разом з цим, трансцендентувати власну суб'єктивність. Відомо, наприклад, що Ф. Ніцше вважав танець своєрідною формою мислення, у зв'язку з чим В. Подорога запропонував коментар, відповідно до основних постулатів якого

„...танець не створює оптичного простору, де могла б здійснюватися нормативно та за певними каналами орієнтована комунікація; танець – це простір екстатичний, де рух підкорюється внутрішнім біоритмам того, хто танцює, біоритмам, які неможливо виміряти у кількісних параметрах часу, тактом або метром. Семіотика внутрішніх рухів танцюриста є безглуздою. Внутрішнє переживання часу, а іншого у танці немає так само, як немає і „зовнішнього спостерігача" або того, хто не бере участі у танці, будується за логікою трансгресії органічного: всі рухи, на яких би рівнях – фізіологічному або психосоматичному – вони не розташовувалися, – це рухи, що, сперечаючись один з одним, повторюючись, але постійно підтримуючи зростаючу хвилю енергії, спричинюють повну індукцію усіх рухомих подій тіла танцювальника" [Подорога – 1993: 193]. Йдеться, тобто, про зникнення, про розчинення суб'єктивності у тому, що В. Подорога називає „повною індукцією всіх рухомих подій тіла", внаслідок чого тіло рухається вже не з волі танцювальника, а через розподіл енергій та індуктивних процесів. Танець, таким чином, знімає зовнішню позицію спостерігача, але не постулює внутрішньої позиції – він реалізує звільнення від зовнішнього поза формами істинно внутрішнього [Ямпольський – 1996: 50] і надає усій ситуації, у якій опиняється герой М. Коцюбинського, природного кшталту.

Але і це ще не все тому, що рухи танцю традиційно пов'язуються з рухом у лабіринті. Так, наприклад, добре відомо, що коли Тезей вийшов зі славетного критського лабіринту, прототипу всіх лабіринтів, і досягнув Делоса, то він відсвяткував щасливе закінчення своєї небезпечної пригоди власне танцем, у якому відтворив лабіринтні звиви. З того часу так званий „танок лелек" ритуально повторює прохід Тезея лабіринтом [Сантарканжелі – 1974: 221–233]. Тіло, що танцює, не просто рухається уявним, невидимим (адже найчастіше лабіринтні танці виконуються вночі) простором, воно своїм рухом будує цей простір. Ф. Фронтізі-Дюкру стверджує навіть, що Лабіринт, певно, взагалі не можна сприймати як якусь будівлю, тому що „різноманітність форм, які зображено на монетах у Кноссі, де його репрезентовано то хрестоподібно, то спочатку як прямокутник, а потім як коло, то еквівалентно фігурі закруту [річки] <...> не дозволяє побачити у ньому план будови. Все вказує на те, що йдеться про символічну форму без архітектурного референту" [Фронтізі-Дюкру – 1975: 143]. А М. Ямпольський додає, що „лабіринт – це зовнішній малюнок руху тіла, яке прямує до трансформації". Більш того, „лабіринтний танець ритуально починається рухом вліво – у бік смерті, і закінчується тим, що ланцюжок танцювальників змінює напрямок та символічно

воскресає. Танцююче, витке тіло креслить лінію метаморфози" [Ямпольський – 1996: 70].

Підсумовуючи наведені вище теоретичні рації, можна ствердити, що танець як тілесно-культурний феномен має амбівалентний зміст, відповідно до якого, по-перше, Іванко залишається природною істотою, що починає рух до смерті з віднайдення у цій природності самого себе. А по-друге, танець провадить також не тільки до смерті, а й до воскресіння. І коли Іван та Юра сходяться у двобої на бартках, то у тексті це позначається як те, що „вони танцювали смертельний танець" [Коцюбинський – 1961: 584], але при цьому, хоч і будучи обидва поранені, персонажі виходять з кривавого протистояння вцілілими.

Схожу ситуацію можна спостерігати і тоді, коли Юра відвертає хмару з градом від села, хоча безпосередньо, щоправда, у цьому епізоді не йдеться про танок. Утім, це виглядало так, що „коли хмара направо – то й він направо, хмара наліво – і він наліво. Він бігав за нею, борючись з вітром, махав руками, грозив ціпком. Він вився, як в'юн, по горі, завертаючи хмару, моцувався із нею, спирав..." [Коцюбинський – 1961: 582]. І якщо порівняти наведений опис несамовитої боротьби мольфара зі стихією з намаганнями Івана захистити Марічку, що перетворилася на нявку, якій загрожував чугайстр, то стає очевидною не лише мотивація, що спричинилася до танку, який виснажив доброго лісового духа, „щоб Марічка якнайдалі встигла втекти" [Коцюбинський – 1961: 589].

Передусім звертає на себе увагу той факт, що ще одним вагомим мотивом обох герців є вітер, оскільки багато рис поєднують чугайстра са́ме з вітром, та й танцює він, за українськими міфологічними уявленнями, як вихор. В обох випадках також не обходиться й без жінки – Юра захищає село, яке персоніфіковано репрезентується через образ Палагни, внаслідок чого після здобутої ним перемоги він одержує винагороду – „Палагна ста[є] любаскою Юри" [Коцюбинський – 1961: 583]; а Іван боронить Марічку, та оскільки вона перетворилася на нявку, то він, як і належить, стає жертвою цієї облуди. І, нарешті, чи не основне, що поєднує аналізовані епізоди, – це надмір тілесних рухів, які у розгорнутому щойно контексті можна інтерпретувати як танок, результатом якого у випадку з мольфаром стало, образно кажучи, „воскресіння", а у випадку з Іваном – смерть.

Крім цього, амбівалентний характер танцю особливо виразно дається взнаки у фіналі повісті, коли прощання із загиблим Іваном поступово перетворюється на оргію, тлом якої і стає подібний до попередніх епізодів нестямний і шалений танець. Більш того, в останній частині повісті розгорнуті у просторі тексту стратегії, пов'язанні з тілесно-буттєвою проблематикою, закономірно сягають

свого апогею. Ось „трембіти [за]плакали під вікном”, а Іванове „праве око лукаво дивилось з-під піднятого трохи повіка” [Коцюбинський – 1961: 593], ніби здогадуючись про те, що це – позірний смуток, і нарешті переконавшись у певному надважливому сенсі, якого він дійшов ще коли живим шукав у горах свою Марічку [Коцюбинський – 1961: 586], бо тепер, вже по смерті, „в піднятому кутику вуст немов застрягло гірке міркування: що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт...” [Коцюбинський – 1961: 595].

Отже, попри смерть, тіло Івана продовжувало жити: воно „рушало. Біласті плями, як лишаї, повзли по ньому ледве помітною тінню” [Коцюбинський – 1961: 594], і „по обличчю мерця все розростались плями, наче затаєні думки його ворушили, безперестанку міняючи вираз” [Коцюбинський – 1961: 595]. Цей рух поступово передався і тим, хто прийшов віддати небіжчику останню шану. Прикметно, що почався він „од порога”: спочатку „несміливо тупали ноги, пхалися лікті <…> голоси рвались та мішались в глухому гомоні юрми. І ось раптом високий жіночий сміх гостро розтяв важкі покрови суму, і стриманий гомін, наче поломінь, бухнув з-під шапки чорного диму ” [Коцюбинський – 1961: 594–595].

Ця ніби звична, а насправді дещо дивна у такому контексті метафорика, яка корелює, з одного боку, з образом вогню, а з іншого – зі сміхом, обґрунтовується надзвичайно глибокими раціями. Зокрема, П. Валері вважав, що полум’я є безпосереднім втіленням моменту [Валері – 1970: 143], оскільки вогонь функціонує як пам’ять, що зникає у просторі та часі. Так діється через те, що „кожен фрагмент його [вогню] невловимого тіла є значущим лише тією мірою, якою він народився під час знищення тіла і якою він несе пам’ять про це знищення. Але ця „пам’ять”, як пише М. Ямпольський, є не просто чимось таким, що зникає, а, як і належить пам’яті, вона є становленням, що постійно відновлюється, що воістину маніфестується” [Ямпольський – 1996: 302].

Своєю чергою, про здатність вогню „водночас виходити з себе та залишатися у собі” писав С. Бретон [Бретон – 1988: 100], і він також звернув увагу на зв’язок полум’я, що здіймається вгору, з певним тягарем, який пригнічує вогонь до землі. „Чи не є попіл тим рухливим ґрунтом, у якому вогонь відчуває потребу для того, аби знову піднятися у ритмі arsis’a и thesis’a, укорінення та сходження? Тоді з міфу до міфу буде відтворюватися цей зв’язок важкого та легкого, тягаря та невагомості” [Бретон – 1988: 98]. І тоді стає зрозумілим не лише кореляція вогню зі смертю, а й з танцем, що також передусім є втіленням моменту.

Натомість сміх за окресленої перспективи цілком природно вписується у цей контекст не тільки і не стільки як вираз веселості, а як феномен, що його зміст, на думку П. де Мана, завжди

становить „стосунки <…> між двома „Я”, тобто момент найвищої точки комунікації. Але особливість цього моменту полягає у тому, що це ще „не міжсуб’єктні стосунки” [Де Ман – 1983: 212], бо „через сміх комунікують не людські індивідууми, а їхні регресовані тіла, які перетворюються на предмети, на їхні знеособлені „Я” [Ямпольський – 1996: 36].

Отож стає цілком зрозумілим, чому всі ці люди, „з очима, в яких ще не встигло згаснуть смертельне світло і затертись образ мерця <…> охоче йшли цілуватись, байдужі до чоловіків, які так само обіймали та тулили чужих жінок” [Коцюбинський – 1961: 595]: вони „від нього тікали”, „повер[та]лис[я] [до нього] спиною”, намагалися забути [Коцюбинський – 1961: 595, 596]. Та, як виявляється, досягти цієї мети можна було лише через тілесно зумовлені практики, які дозволяли утвердити життя у парадоксальний спосіб – погоджуючись зі смертю, включаючи її у буттєві перегони. А тому й „скакало на лаві тіло, трясучи жовтим обличчям, на якому усе ще грала загадкова усмішка смерті”. Розгадати цю усмішку було неможливо, але її можна було подолати – формально „мідян[ими] гр[ішми], скинут[ими] добрими душами на перевіз”, а насправді – спільною оргіїстичною „забавою” [Коцюбинський – 1961: 596].

Разом з тим не можна не помітити, що розгляд змісту повісті через призму тілесного буття Івана нібито цілком елімінує з аналітичного дискурсу образ Марічки. Йдеться, однак, про те, що цей образ додає до загальної картини, змальованої письменником, суттєві й виразні смислові конотації. Зокрема, тілесне буття Івана набуває вагомого сенсу, як було з’ясовано вище, спочатку через усвідомлення ним самого себе, про що сповістив той перший танок малюка після зустрічі зі щезником. А другим визначальним моментом щодо внутрішнього становлення героя стала са́ме зустріч з Марічкою, яка набула змісту невід’ємної частини його життя і його, сказати б, „стоти”.

За таких обставин образ Марічки тільки на перший погляд займає другорядне місце у цій історії, тому що без неї жодної історії просто не було б. На доказ цього можна було б навести той факт, відповідно до якого значення образу Палагни визначається її, переважно, фізичною присутністю поряд з Іваном і намаганням за допомогою чорної магії за справою мольфара Юри звести свого законного чоловіка з білого світу. Проте, зрозуміло, що це не Палатна і навіть не її диявольська підступність визначили долю Івана – цю долю, далебі, зумовила присутність, а пото́му, та ще й більшоою мірою – відсутність у його житті Марічки.

Натомість сенс нібито безглуздої загибелі дівчинки стає очевидним, власне, у контексті запропонованого аналізу, бо тільки

„перед повагою смерті” можна сподіватись на „мудрий спокій”, який „єдна[є] життя і смерть” [Коцюбинський – 1961: 593], аби на цьому незаперечному ґрунті і постав той величний духовний вимір, що дозволяє жити, радіти життю і тільки у такий, єдино можливий спосіб повсякчасно долати смерть. „Бо що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт... нетривке й дочасне” [Коцюбинський – 1961: 586].

Висновки

1. Творчість М. Коцюбинського, попри суперечливу оцінку вітчизняної критики, належить до світового красного письменства.

2. Ідейно-художній зміст повісті М. Коцюбинського „Тіні забутих предків” не вписується у рамки поетикальних засад жодного з відомих літературних напрямків, а становить передовсім взірець вільної і нічим не скутої творчої письменницької наснаги.

3. Образний світ неперевершеного твору М. Коцюбинського будується на основі, щонайменше, двох парадоксальних художньо-філософських засад: по-перше, смерть актуалізується з моменту усвідомлення особистістю самої себе і, по-друге, са́ме таке діалектичне поєднання життя і смерті забезпечує поставання на основі тілесного виміру – духовного виміру буття.

4. Духовність, як вона розуміється у повісті „Тіні забутих предків”, не суперечить тілесності, а виявляє гуманістичний зміст тілесного буття людини.

5. М. Коцюбинський „модерністом не був”, але до модерністського дискурсу української літератури творчість письменника належить.

Контрольні питання та завдання

1. Чому в українському літературознавстві існують дві протилежні позиції щодо оцінки життя і творчості М. Коцюбинського?

2. Які причини спонукали Палагну якнайшвидше позбутися свого чоловіка?

3. На основі аналізу повісті М. Коцюбинського „Тіні забутих предків” визначте, яку вагу для ідейно-художнього змісту цього твору має корелят погляду.

4. Поясніть, чому повість М. Коцюбинського називається „Тіні забутих предків”. Відповідь аргументуйте, спираючись на засади тілесно-міметичного методу.

3.3. „САМА-САМІСЬКА” ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

„А я сам та й сам, та й сам!”
З листа В. Стефаника
до В. Морачевського
від червня (число місяця
відсутнє) 1897 р.

В. Стефанику, на відміну від від М. Коцюбинського, „поталанило” набагато більше, бо за понад сто років після літературного дебюту славетного покутянина жоден критик, починаючи з Лесі Українки та закінчуючи сучасними дослідниками, навіть найменшим натяком не взяв під сумнів рівень його таланту і письменницької майстерності. Щоправда, і йому С. Павличко відмовила у приналежності до модерністського дискурсу та висунула гіпотезу, відповідно до змісту якої „са́ме неспроможність Стефаника до глибинної модернізації культури й примусила його перестати писати на початку століття” [Павличко – 2002: 97].

Утім, це, певно, єдина „претензія” до В. Стефаника, яку можна знайти в усіх тих численних джерелах, що в них згадується це ім’я. Справа дійшла навіть до того, що в одному з теперішніх досліджень автором – О. Домащенком, взагалі запропоновано вважати В. Стефаника поетом, і ця пропозиція ґрунтується не стільки на тому очевидному факті, що митцю належать, зокрема, декілька поезій у прозі, скільки на аксіологічній мотивації, себто, передусім, на щирому бажанні ще й у такий спосіб висловити свій захват щодо естетичної цінності творчої спадщини автора „Синьої книжечки” і „Камінного хреста”.

Проте необхідно все ж таки віддати належне О. Домащенку, оскільки свою ідею літературознавець вмотивовує досить глибоко й оригінально, вважаючи, що основу поетики новел В. Стефаника становить цілісний світ, „з якого народжується і поетичне мистецтво, і філософія, і все інше. [А] прилучення до цього світу робить саму людину цілісною, і, отже, спричинює онтологічну вкоріненість її існування і її творчості” [Домащенко].

Своєю чергою, треба також зазначити, що як в останньому випадку, так і у працях багатьох, у тому числі й радянських, дослідників, які присвятили свої роботи творчості В. Стефаника, можна знайти чимало цікавих спостережень і висновків [див., наприклад, Дем’янівська – 1972; Дорошко – 2004; Дробот – 2002; Євшан – 1998; Кир’янчук – 2007; Мельник – 2002; Піхманець – 2004; Черненко – 1989 та ін.]. Це зумовлено, як здається, і справді

величезним талантом письменника, творча спадщина якого навіть за часів панування соціологічного та ідеологічного підходів не вміщувалася у їхнє обов'язкове прокрустове ложе. З цих же, либонь, причин і сучасні літературознавчі студії спадщини В. Стефаника вражають нещоденним, а інколи й несподіваним розмаїттям думок і концепцій.

Ось, наприклад, як розглядається одна з найкращих новел письменника „Новина", у якій загадка про вчинок Гриця Летючого – селянина, що вбиває власну доньку, продовжує бентежити чи не кожного з тих дослідників, які зверталися і звертаються до творчості В. Стефаника. Так, Л. Дем'янівська, керуючись відповідними настановами часів „соціалістичної" доцільності, не сумнівається у тому, що не „можна дужче оскаржити суспільний лад, за якого батько з любові до дітей змушений їх убити, рятуючи таким страшним вчинком од тривалих і болісних мук" [Дем'янівська – 1972: 12].

Певним чином емоційно перегукується з цією соціально забарвленою інвективою і позиція авторів сучасного підручника з української літератури, які вважають, що „в тому і чудодійна сила мистецтва Стефаника", оскільки „він якось незримо, але владно веде нас за собою і, здається, без зусиль переконує, що так і тільки так мусив вчинити Гриць Летючий. Наше серце палає праведним гнівом, наш розум вимагає кари, але не Грицеві Летючому, а тому, невидимому, що штовхав його на злочин і прирік на трагічну безвихідь" [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1): 447].

Натомість інші настанови, пов'язані, зокрема, з уявленнями про творчість В. Стефаника, як про результат дії естетики експресіонізму, змушують вже В. Пахаренка висловити думку про те, що „ідея твору в тому, що людина для самооновлення, досягнення вічного життя мусить убити в собі своє еґоїстичне „Я", що прив'язує її до примітивного, гріховного земного світу". Більш того, хоч у це і важко повірити, та автор наполягає на тому, що „Гриць <…> вирішує врятувати <…> живі ще очі своїх дітей (свою самість, душу) від остаточного змертвіння", і ще тому „він іде топити дітей". Та „насправді, – як пише В. Пахаренко, – мовиться про подолання гори себелюбства у душі героя, про вершинний Закон буття, який Гриць має виконати", а, отже, „по здійсненні чину камінь спадає з грудей Гриця, бо він виконав веління своєї совісти, вічний Закон" [Пахаренко – 2002: 244–246].

На таку, сказати б, „вишукану" екзеґезу надзвичайно гостро відреагував А. Ткаченко, який висловив при цьому і особисті рації щодо новели В. Стефаника, вважаючи, що причина Грицевого злочину полягає у тому, що „батько, щоб позбавити [чисту душею дитину. – Ф. Ш.] тілесних мук, бере гріх на себе, відтак її душа

потрапить у рай. Такі дитинно прості християнські уявлення”. А „камінь з його [Гриця] грудей спадає не тому, що виконав „веління совісти” (кошмар!), а навпаки, що задуманий великий гріх (чи хай буде „чин”) уже позаду. І чи здатна бездуховна, егоїстична, психічно примітивна людина задля порятунку невинних дитячих душ загубити власну?” [Ткаченко] – риторичним питанням завершує цю полемічну філіппіку А. Ткаченко.

Утім, виявляється, що, на думку Я. Мельника, результати акцентуаційного підходу, який дослідник застосував до аналізу творів В. Стефаника, і, зокрема, „виділені [літературознавцем] деталі свідчать са́ме про психопатологічний стан” Гриця Летючого. Крім цього, за спостереженнями Я. Мельника, художньому доробку В. Стефаника притаманні й „…некрофілічні та некрофобіальні тенденції”, що „у творах письменника є дещо гіпертрофованими і надто інтенсивно заповнюють художній простір новел” [Мельник – 2002].

Своєю чергою, на іншу тенденцію звернув увагу Р. Піхманець, відповідно до роздумів якого „вся новелістична конструкція” В. Стефаника ґрунтується „на складній динаміці бінарних опозицій”, внаслідок чого, як вважає цей автор, „твори письменника нагадують радше есхатологічні міфи”, бо „це передбачає існування вже двох <…> „злитих воєдино просторово-часових міток”, пов’язаних із високим і низьким, небом і землею, життям і смертю” [Піхманець – 2004: 275]. Разом з цим, на думку Р. Піхманця, „така динамічна структура наочно демонструє, як у творах новеліста відбувається поєднання позачасових глобальних істин людського буття з їхньою соціальною та „земельною” заанґажованістю” [Піхманець – 2004: 279].

Остання теза, вочевидь, корелює з наведеною вище думкою О. Домащенка щодо „онтологічної вкоріненості творчості” В. Стефаника і є, безумовно, суголосною з позицією М. Коцюбинської, яка зазначала, що „у творчості Стефаника геніально знайдено міру зосередження загальнолюдського в конкретній, соціально, національно й психологічно визначеній людській особистості” [Коцюбинська – 1992: 57].

Натомість, узагальнюючи зміст ситуації щодо розуміння творчості В. Стефаника у вітчизняному літературознавстві, необхідно ствердити, що проблема полягає передусім у нерозв’язуваній буцімто суперечності, яка постає на перетині сильветки письменника, що – дозволимо собі парафраз з В. Маяковського – усю свою дзвінку силу поета присвятив селу і селянам, та глибокої проблематики і унікальної стилістики, внаслідок чого Стефаниківські „слова не лише відображають, а й творять автентичний світ <…> людини на межі власного життя і

вічності <…> цілий світ – самобутній, неповторний і магічний. Світ дуже песимістичний <…> але водночас справжній, причетний до тієї таємної глибини буття, де життя і смерть складають загадковий візерунок людської долі” [Курбатов – 2006].

Отже, керуючись цими настановами, звернемося до аналізу новели, що згадується у багатьох переліках, у яких зазначаються кращі твори В. Стефаника, та однак залишається чомусь поза дослідницькою зацікавленістю. Новела називається „Сама-саміська”, надруковано її 1897 р., а це означає, що вона належить до тих перших і найкращих творів письменника, з яких і почалася його тріумфальна й віковічна вже хода літературними та читацькими шляхами.

Зрозуміло, що цю, як, зрештою, й інші новели, виокремити з контексту творчості В. Стефаника надто складно. Але якщо такі спроби стосуються, сказати б, сюжетних новел – тієї ж „Новини”, наприклад, чи, тим більше, „Марії”, то зробити це цілком можливо. Що ж стосується таких новел, як „Сама-саміська”, то, на перший погляд, це нагадує значною мірою „сценки, своєрідні композиційні моменти” [Микуш – 1990: 28], бо зовнішню сюжетну дієвість ніби „згорнуто” у внутрішній план, через що самостійне функціонування такого типу творів є доволі сумнівним. Разом з тим добре відомо, що В. Стефаник писав і друкував свої новели, власне, як окремі твори, а вже пізніше поєднував їх та видавав збірками.

У зв’язку з цим необхідно зазначити, що така письменницько-видавнича стратегія застосувалася в історії світової літератури неодноразово і кожний раз йшлося якраз про те, що невеличкі за обсягом твори, видані спочатку осібно, складали пізніше цілі збірки, а інколи навіть й цикли, які мали єдину назву, або ж ці невеличкі твори видавалися відразу як книги. Так, наприклад, видавав книги власних новел Г. де Мопассан, номінуючи їх за назвою першого твору, а О. Генрі та І. Бабель складали книги з новел, що були попередньо надруковані у різних виданнях.

Список всесвітньо відомих новелістів у цьому контексті можна було б продовжувати і далі, бо, починаючи з О. де Бальзака і П. Меріме та закінчуючи (звісно, умовно) Х. Л. Борхесом і Г. Тютюнником, цей ряд письменників є, либонь, безкінечним. Та більш важливими видаються не тільки і не стільки жанрові чи видавничі паралелі, а те, що новели В. Стефаника, подібно до творів його попередників, сучасників і „спадкоємців”, з одного боку, сповнені жорстокістю, натуралістичними сценами і несамовитим утілесненням дискурсу, а, з іншого боку, характеризуються неперевершеною і надзвичайною силою поетичного слова. І це при тому, що йдеться не про вірші, а про невеличкі – в одну-три

сторінки – тексти, які, до того ж, потребують відповідної чи то ідейно-циклічної, чи то формально-книжної єдності, бо, певно, будучи загубленими на шпальтах різних газет і часописів, ці художні „крихітки” відчувають себе „самотніми” так само, як, наприклад, баба у новелі В. Стефаника „Сама-саміська”, що стражденно вмирала у своїй хаті і що на неї „страшно було глянути” [Стефаник – 1972: 53].

Зрозуміло, що і ці, й інші новели, будучи об’єднаними спільним контекстом, набувають додаткових сенсів. Проте не викликає сумнівів і той факт, що у якості окремих творів вони також мають самостійне значення. Отож, зважаючи на цей амбівалентний характер обраної для аналізу новели, обмежимося спочатку все ж таки безпосередньо її змістом, бо це і справді дещо дивний зміст, за яким „у тій хатині, що лізе під горб, як перевалений хрущик, лежала баба” [Стефаник – 1972: 53]. А надто – баба не просто лежала, „як перевалений хрущик”, – небога вмирала. І опис того, як вона вмирала, став основою змісту цього тексту В. Стефаника.

Своєю чергою, особливість Стефаниківського опису смерті „баби” полягає, передусім, у тому, що автор вдається до накладання двох реальностей, перша з яких стосується, власне, того, що у селянській хаті кинута на поталу долі і небуттю дітьми, – бо „сидіти коло старої у гарячий час – то, бог видів, не було як” [Стефаник – 1972: 53], – стара жінка доживала останні хвилини. А друга реальність виявляє внутрішні відчуття центрального персонажу новели.

При цьому зовнішній план подій змальовується у виразно натуралістичний спосіб, який визначається тим, що стара жінка „лежала на землі та дивилася блудними очима”, що вона „спалені губи з трудом розривала та білим язиком їх зволожувала” і що „у хатині бриніли мухи”, які „сідали на хліб <…> залізали в збаня та й воду пили <…> сідали на бабу. Лізли в очі, в рот”, але „баба <…> мух не могла відгонити” [Стефаник – 1972: 53].

Натомість внутрішній план, що корелює, звісно, із зовнішнім, подається в образно апокаліптичному вимірі, будучи зумовленим цим зовнішнім планом і ним же обґрунтованим. Внаслідок такої образно-текстової стратегії мухи з реальності постають спочатку як „чорт із довгим хвостом”, що „взяв хвіст у руки та гладив ним бабу по лиці”, а потім як „хмара малих чортенят”, які „впали <…> на бабу” і „залізали у вуха, у рот, сідали на голову” [Стефаник – 1972: 53]. А „їздці у зелених кабатах, із люлькою у зубах”, що, як ввижалося старій, „відси летіли” [Стефаник – 1972: 54] на неї, виявилися малюнками на горшках та на мисках.

Прикметним у змальованій ситуації видаються два суттєвих моменти. Перший з них стосується місця, де перебуває

героїня, бо са́ме це місце забезпечує поєднання двох реальностей, оскільки „подобала хатина на якусь закляту печеру з великою грішницею, що каралася від початку світа та до суду-віку каратися буде” [Стефаник – 1972: 53]. Таким чином, забезпечується місце переходу між двома реальностями, в одній з яких у звичайній сільській хаті перебуває самотня стара жінка, що через хворобу чи, можливо, старість вмирає у муках, а у другій – у печері, образ якої майже автоматично породжує асоціації з пеклом, мучиться вічними муками „велика грішниця”.

Утім, коли „баба рвонулася” з обійм чорта „та й головою грянула до стола”, коли внаслідок цього „кров потекла” і „баба схлипала та й умерла”, то тоді „чорти перестали гарцювати” [Стефаник – 1972: 54], а наратив новели ніби „повернувся” з пекла знову до хатини, яка „лізе під горб” [Стефаник – 1972: 53] та у якій тепер „лише мухи з розкошею лизали кров”, і через це „щораз більш їх було у хаті червоних” [Стефаник – 1972: 54].

Не менш вагомим є і другий момент, тому що йдеться про передсмертні мари, які більше нагадують сон. Така амбівалентність сну пов’язана, передусім, з його онтологічним кшталтом. Зокрема, на думку М. Ямпольського, смерть і сон створюють інший, „звернений назад” часовий напрямок, який може перетинати хронологічний потік часу. І людина, яка потрапляє у ці два, спрямовані у різні сторони часові потоки, ніби роздвоюється. Через це і виникає або типовий мотив зустрічі з власним двійником напередодні смерті, або – мотив спостерігання у сновидінні за самим собою. При цьому статус суб’єкту, який переживає таке сновидіння, трансформується: йдеться про те, що людина отримує сновидіння не внаслідок свого особистого вибору – воно (сновидіння) немов ***відвідує*** (курсив автора. – М. Я.) людину, ігноруючи бажаннями останньої [Ямпольський – 1998: 125].

Отже, попри те, що В. Стефаник описує смерть звичайної сільської жінки, йдеться, власне, про глибинні, фундаментальні речі, що стосуються буттєвих істин. При цьому буттєві змісти починаються у тілесній сфері для того, аби трансформуватися у метафоричному вигляді у духовну площину і, збагатившись цим досвідом, знову повернутись до тілесного рівня – зокрема, у новелі В. Стефаника за посередництвом смерті, а отже, за допомогою продукування слова, твору і письма.

Утім, очевидно, що текст – це все ж таки не існування. Швидше за все, це підсвідомо вмотивований, однак свідомий спосіб створити ілюзію подолання страху смерті у відповідності до тієї глобальної онтологічної моделі, яка є притаманною са́ме сну. І у зв’язку з цим можна зробити висновок, відповідно до якого, попри чи не тисячолітні намагання створити безкінечний твір, який би

ніколи не закінчувався (згадаймо численні епоси сивої давнини, що ними може похизуватися фактично кожна культура, або відносно сучасні спроби досягти цієї благородної мети за допомогою жанру епопеї!), – усі ці титанічні зусилля виявилися марними. Тому, певно, таку безперечну, образно кажучи, „популярність" набули, зокрема, цикли, які, вже за самою своєю сутністю, несли у собі ідею нескінченності і створювали, вочевидь, ілюзію повернення, або, інакше кажучи, безсмертя.

Таким чином, стає зрозумілим, чому ті письменники, яких обдаровано було новелістичним талантом, принаймні це стосується В. Стефаника, з одного боку, у кожному зі своїх невеличких творів не могли поминути глибинну буттєву проблематику, а, з іншого боку, тяжіли до циклічного оформлення свого творчого доробку. Отож тепер, коли ми отримали вже обґрунтовану і позитивну відповідь на початкове питання про те, чи має самостійне значення новела В. Стефаника „Сама-саміська", відповідь на інше питання – щодо зв'язку твору з контекстом збірки, до якої увійшла ця новела, – набуває також дещо іншого штибу.

На поверхні це зумовлено тим, що загальний зміст збірок дозволяє кожного разу не пояснювати, де відбуваються події і хто та чому є героями цих дискурсивних картин: так, у В. Стефаника – це життя українського покутського села і його жителів – селян. Більш того, крім селян, у творах В. Стефаника нікого іншого не має тому, що автору це було непотрібно, і тому, що це не відповідало його досвіду і його інтенціям, за якими він, попри одержану освіту, не мислив себе кимсь іншим – відмінним від тих, про кого писав.

Натомість посутньо текстова стратегія письменника спрямована на те, що наявність не одної короткої новели, а їхній комплекс заперечує будь-який, у тому числі й песимістичний, зміст творів, що з них складається цей комплекс, і на те, що, попри специфічну, а заразом і нібито автентичну мову, якою він пише і якою спілкуються його персонажі, – єдиним суб'єктом, що говорить у цих творах і єдиним великим відповідальним за те, що відбувається у цих текстах, є той, хто ці тексти продукує.

Про це, зокрема, свідчать факти, відповідно до яких загально відомі, з одного боку, понадчутливість В. Стефаника, а з іншого – безпосередня включеність письменника у життя у його тілесній основі. Ці факти зумовлюють і продукування письменником дискурсу, як єдиної для нього можливості хоча б у будь-який спосіб узгодити особисте існування з неприйнятною для нього, в засаді, екзистенцією соціуму. А отже, попри те, що, як пише Р. Піхманець, „кількісно в його [В. Стефаника] творчому доробку переважають са́ме твори фрагментарного характеру" [Піхманець – 2004: 273], ця фрагментарність є позірною, бо вона долається просторовим

поєднанням новел збірки, внаслідок чого ці твори перестають визначатися фрагментарним змістом, утворюючи певну онтологічно зумовлену ідейно-художню єдність і водночас слугуючи прийняттю нестерпності буття.

Висновки

1. В. Стефаник не належав до тих письменників, які свідомо обрали художні стратегії, що зумовлювалися естетичними настановами модернізму чи, конкретніше, експресіонізму, але творчість митця у виразний спосіб корелювала з модерністською поетикою остільки, оскільки, попри обрану письменником селянську тематику, характер продукування ним художнього дискурсу посутньо цілком відповідав головним первням модерністського мистецтва.

2. Модерністський кшталт творчого доробку В. Стефаника зумовлювався, зокрема, утілесненням поетикальних стратегій, бо його абсолютна і непохитна любов до села і до селянина з небажанням водночас й ідеалізувати як перше, так і других спричинювала необхідність художнього осмислення у рамках відповідного дискурсу, в основі якого опинилося тілесне існування селян у рамках існуючих на той час законів і правил, за якими жив соціум.

3. Ідейно-художній зміст оповідання В. Стефаника „Сама-саміська” полягає у тому, що натуралістичне зображення смерті старої жінки становить певну онтологічну модель, яка дозволяє висловити незгоду із законами буття, аби у такий спосіб прийняти і погодитися з буттям в цілому.

Контрольні питання та завдання

1. Чому новела В. Стефаника називається „Сама-саміська”?

2. Чи можна погодитися з думкою Р. Піхманця про те, що В. Стефаник застосовує у своїй творчості прийом так званого бриколажу*? Відповідь обґрунтуйте.

3. На основі засад тілесно-міметичного методу самостійно проаналізуйте новелу В. Стефаника „Ангел” і визначте ідейно-художній зміст цього твору.

---

* Бриколаж (фр. bricolage) – це процес трансформації значення об’єктів або символів за посередництвом нового використання чи нестандартних переробок непов’язаних між собою речей. Цей термін вперше застосував К. Леві-Стросс у книзі „Дика думка” щодо практики створення речей з будь-яких матеріалів, у процесі чого структура і результат були важливішими, ніж ті частини, які внаслідок трансформації складали нову річ.

3.4. „КРАСА І СИЛА” ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Назва цього підрозділу має подвійне значення. З одного боку, у ній сформульовано тему, якій присвячено подальший текст, а, з іншого боку, ця фраза, – якщо, звісно, уявити її без лапок, – має самостійний смисл. Натомість цей смисл щодо „краси і сили Володимира Винниченка”, можливо, й у дещо пафосний спосіб, проте ґрунтовним чином відповідає одним з тих найхарактерніших рис, які притаманні цій красивій і сильній людині та красивому і сильному письменникові [див. про це також Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 2) – 2006: 134].

В. Винниченко – це і справді постать яскрава і непересічна. Це особистість, яка в усьому керувалася власною волею, спиралася на вистраждані переконання і завжди прагнула торжества справедливості. Але, найголовніше, що при цьому письменник все життя сповідував гуманістичні настанови, бо, за його щирим визнанням в одному з листів до М. Горького (за 19 квітня 1909 р.), він (В. Винниченко) „надто люб[ив] людей, надто розумі[в], що сенс [його] життя в людях” [Капрійські сюжети – 2003: 457].

Разом з тим необхідно зазначити, що український митець аж ніяк не обожнював людину і не впадав у релігійний екстаз з цього приводу, а, навпаки, мужньо сягав глибин людської натури [див. про це, наприклад, Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 2) – 2006: 136; Бежнар – 2004; Моренець – 1999: 71 тощо], намагаючись, передусім, хоч трішки наблизитися до розуміння цієї загадкової, надзвичайної і такої суперечливої істоти.

Своєю чергою, В. Винниченко був одним з тих небагатьох українських письменників, які не тільки словом, а й ділом боролися за незалежність і свободу України, але при цьому у його творах йдеться не лише про теми, дотичні до цих надважливих питань. У тому-то і полягає чи не найпарадоксальніша властивість цього митця, що, будучи, безперечно, активним і послідовним борцем за кращу долю Батьківщини і своїх співвітчизників, В. Винниченко спромігся залишитися яскравим і талановитим письменником і не перетворити свій літературний доробок на примітивну та безпосередню ілюстрацію власних політичних уподобань.

Більш того, якщо у суспільній діяльності В. Винниченко не визнавав компромісів, двозначностей або коливань, то зміст його творів – усіх, без винятку: і малої прози, і романів, і п’єс, – „замика[єть]ся на релятивізмі всіх чеснот. Причому сумніву підда[єть]ся геть усе – безвідносною лиша[єть]ся сама відносність”

[Моренець – 1999: 71]. А його „герої постійно опиняються перед проблемою вибору, часто – перед необхідністю поєднувати непоєднуване, узгоджувати полярно протилежні явища” [Бежнар – 2004].

Зрештою, якщо вже й говорити про вплив певних екстралітературних чинників на його твори, то необхідно визнати, що більшою мірою на поетиці художньої спадщини В. Винниченка позначилися суспільно-філософські погляди та етична концепція письменника, які він навіть виклав у філософських трактатах „Щастя: Листи до юнака” (1930) і „Конкордизм – система будування щастя” (1938 – 1948).

Отож для аналізу творчості В. Винниченка взагалі і, особливо, його оповідання „Краса і сила” у контексті тілесно-міметичного методу зокрема морально-етичні ідеї письменника є надзвичайно важливими. Так, наприклад, у цитованому вже листі до М. Горького В. Винниченко пише про те, що він хоче, аби „***Я*** не було затерте ***Ми***, щоб ***Ми*** складалося з великих оригінальних ***Я***, щоб був синтез ***Я*** і ***Ти***, а не абстрактне безбарвне ***Ми***” [Капрійські сюжети – 2003: 457].

Прикметно, що подібний предмет для філософування трішки пізніше (бо 1923 р.) обрав, ґрунтуючись на дещо інших засадах культури та переслідуючи буцімто абсолютно відмінні цілі, і професійний філософ М. Бубер, який у книзі, що так і називається – „Я і Ти”, доходить, зокрема, висновків про те, що „людину, якій я говорю ***Ти***, я не можу зустріти у якомусь Де та Коли”. „Якщо я корелюю з людиною як зі своїм ***Ти*** <...> то вона перестає бути річчю серед інших речей, а також не може складатися з речей. Ця людина не є ані ***Він***, ані ***Вона***, ця людина не обмежується іншими ***Він*** та ***Вона***; ця людина не є якоюсь точкою у просторово-часовій мережі світу <...> Але ця людина є ***Ти***, що не має жодного сусідства та зв’язку з оточенням, і це ***Ти*** заповнює весь піднебесний простір. Це аж ніяк не означає, що, крім нього, нічого іншого не існує: утім, все інше живе у ***його*** (курсив автора. – М. Б.) світлі” [Бубер – 1995: 19–20].

Разом з тим, попри інші збіги, які стосуються, зокрема, того, що як у В. Винниченка, так і у М. Бубера однією з центральних категорій їхніх філософських студій є „категорія життя”, на відміну від німецько-єврейського філософа, що тяжів до релігійного світогляду, для українського письменника фундаментальними категоріями стали також й категорії „щастя” і „чесності з собою”. І це не випадково, оскільки, як цілком слушно вважає Н. Гусак, „навіть поверховий погляд на екзистенціалізм – як на комплекс філософсько-антропологічних проблем, що вирішуються методами, властивими багатьом різноманітним філософським системам, – дає

підстави визначити Винниченка <…> мислител[ем] екзистенціального спрямування” [Гусак – 1999: 11].

На доказ останньої тези свідчить і думка В. Панченка, відповідно до якої „ЖИТТЯ Винниченко трактує як прекрасну, непередбачувану стихію, яка скасовує всякі канони й регламентації, як вищого судію, як розкіш буття, що живиться з природних начал” [Панченко – 2003: 217]. Внаслідок цього можливість „відчувати себе частиною природи, сприймати життя з його біологічними програмами та інстинктами – все це протиставляється догматичним релігійним заповідям у „Конкордизмі”, позаяк „основою єднання людей для [письменника] виступає природне начало в людині, яке асоціюється ним з моральністю. [А] вищі закони природи є для нього тим, що гармонізує світ людини і керує життям” [Гусак – 1999: 15].

Схематично ж філософсько-етичну концепцію В. Винниченка можна репрезентувати у вигляді такого логічного ланцюжка: „процес осмислення основних констант буття відбувався у Винниченка через актуалізацію проблеми щастя <…> концепція творення щастя була заснована на активізації морального принципу „чесності з собою” і уявлялася як теорія самовдосконалення, що могла б наблизити людину до щасливого буття і повноцінного сприйняття світу, до пізнання свого життєвого сенсу, як система духовних цінностей, пов’язаних між собою любов’ю, що виступає тією гармонійною силою, яка єднає людину з іншими людьми, зберігаючи водночас її свободу та індивідуальність, розумом, який сприяє пізнанню <…> та дією у межах певної спільноти…” [Гусак – 1999: 17–18].

Очевидно, що вже навіть назва, фактично, дебютного оповідання В. Винниченка „Краса і сила” вказує на основні первні його творчих настанов, пов’язаних передусім зі зверненням до природних буттєвих начал. Разом з тим поняття, винесені автором у назву твору, набувають, щонайменше, полемічного характеру на тлі змісту тексту, оскільки у ньому йдеться про персонажів маргінальних, про представників суспільного дна, морально-етична сильветка яких не витримує жодної критики.

Причому це стосується не лише Андрія Голуба чи Ілька Чубатого, що вповні належали до злодійського світу, а й Мотрі Чумарченко, яку важко звинувачувати у порушенні писаних законів, хоч вона і потрапляє врешті-решт до буцегарні, бо, певно, послухавши пораду Андрія, Мотря все ж таки „укра[ла] <…> у <…> Хведори курку, пійма[ла]ся нарочито, пола[яла]ся”, і тому її „посад[или]” [Винниченко – 1989: 60]. Але, попри цю напівкумедну-напівдраматичну історію, яку можна інтерпретувати навіть у романтичних категоріях, оскільки Мотря пожертвувала власною

свободою і разом з маленькою дитиною потрапила за ґрати заради… своїх коханців, – її аморальність полягає не у злодійстві.

Основна проблема, що визначає зміст цього (а можна додати: і багатьох інших – якщо не кожного!) твору В. Винниченка, полягає са́ме у тій колізії, відповідно до якої людина, будучи нібито істотою розумною, а надто – ще й істотою суспільною, чомусь поводить себе як усупереч раціональним, так і усупереч суспільним принципам і вимогам. Якщо ущільнити ситуацію, репрезентовану в оповіданні, то, по-перше, і Андрій, і Ілько через свої, наприклад, кримінальні нахили, внаслідок яких вони весь час зазіхали на чуже майно, аж ніяк не повинні були „ділитися" однією жінкою. І драматичний фінал твору, у якому Андрій кинувся з ножем на Ілька, тільки доводить слушність цієї думки, бо те, що сталося у в'язниці, повинно було трапитися вже давним-давно – просто фатальну розв'язку прискорило перебування персонажів у буцегарні, тобто перебування в обмеженому просторі і без жодної іншої можливості хоч якось реалізувати свої сили, енергію і агресію.

Утім, до того моменту, як усі троє персонажів опинилися в одному місці і в один час, їхній „любовний трикутник" існував майже три роки, і цьому нібито протиприродному союзу не стали на заваді ані народження Мотрею сина від одного з них – від Андрія, ані давня, започаткована ще у дитинстві дружба, яка пов'язувала Андрія з Ільком, ані постійні побої, що ними Андрій „віддячував" Мотрі за її періодичні відвідини Ілька.

Звичайно, нелогічність цієї колізії можна було б пояснити і так, як це – щоправда, з приводу п'єси „Між двох сил" – робить Є. Лохіна, яка вважає, що „вся зіткана з суперечностей, не тотожна самій собі, вся – становлення і метаморфоза, Людина Винниченка тужить за цілісністю й прагне віднайти, мов утрачений рай, первісну природну гармонію тіла й духу" [Лохіна – 2000: 49]. Проте, навіть маючи на увазі, що назви двох творів певним чином перегукуються між собою, говорити про образ Мотрі, як про образ, який „тужить за цілісністю й прагне віднайти <…> первісну природну гармонію тіла й духу", було б, м'яко кажучи, очевидним перебільшенням – усе і простіше, і складніше водночас.

Простіше тому, що розповідь про історію Мотрі, Андрія й Ілька – це розповідь про образи мізерних, в засаді, особистостей, аморальні вчинки і дії яких є цілком іманентними цим персонажам. Крім цього, їхня аморальна постава додатково посилюється та поглиблюється ще й через те, що, з одного боку, зміст цих героїв В. Винниченка порушує національно-літературну традицію у більш ніж виразний, ба навіть – у провокативний спосіб, бо виявляється, що і прості українці можуть бути не тільки жертвами, а й злодіями як у вузькому, так і у широкому сенсі.

У цьому контексті цікавим видається той факт, що не дуже переконлива мотивація Ілька, який не хоче працювати і грабує багатіїв буцімто тому, що багатії „са́ме й грабують, бо деруть і зі слабого і бідного, а я з бідного не деру...” [Винниченко – 1989: 30], заперечується через те, що злочин цього персонажу, який описується в оповіданні, стосувався аж ніяк не багатія, а звичайного селянина, який у „пивній Мошка” відзначав вдалий продаж своїх волів на ярмарку.

Певний виняток становить лише епізод, коли, опинившись у в’язниці, Ілько „зараз же <…> звелів усім поділиться грішми, побив одного, що хотів із ним змагаться, посидів три дні в карцері, але, вернувшись, повитягав уночі гаманці у багатих, поділив рівно на всіх і напоїв усю камеру квартою монопольки, яку невідомо де роздобув” [Винниченко – 1989: 61]. Проте і цей вчинок через мізерність останнього навряд чи дає підстави, за якими Ілька можна було б зарахувати до грона славетних і благородних розбійників на кшталт Устима Кармелюка чи Олекси Довбуша.

Подібними до злочину Ілька є і кримінальні „подвиги” Андрія, що спочатку, попередньо напоївши снодійним зіллям звичайного українського селянина, вкрав гроші у бідолахи, а, вже перебуваючи у в’язниці, вдарив ножем Ілька, спровокованого бридким і жорстоким знущанням Андрія з жовто-рябого голуба.

З іншого ж боку, аморальність персонажів оповідання В. Винниченка дається взнаки через порушення ними нібито непорушних засад суспільної моралі, яка засуджує навіть просто позашлюбні стосунки. А що вже до такого, сказати б, „інтимно-статевого трикутника”, який утворили Андрій, Мотря й Ілько, то це взагалі не містилося у жодних уявленнях бодай хоч про якусь пристойність.

Щойно розглянуті сюжетні колізії і справді не дозволяють виокремити з тексту прийнятний та обґрунтований ідейний зміст, і оскільки са́ме це і становить згадану вище складність щодо розуміння твору, то необхідно звернутися до аналізу оповідання В. Винниченка „Краса і сила”, спираючись на засади тілесно-міметичного методу. Тим більше що, навіть на думку авторів підручника з історії української літератури, „композиційно оповідання побудоване так оригінально-цікаво, що виключає традиційний аналіз”, у творі, до того ж, „й сюжету в канонічному вигляді немає, та й художній конфлікт винесений „за куліси” [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 2) – 2006: 145].

Перше, що кидається в очі у процесі студіювання „Краси і сили”, – це ще одна невідповідність, пов’язана з назвою і поетикальною організацією твору. Отож події розгортаються у Сонгороді – розгортаються неквапливо, у якомусь уповільненому

темпі, ніби й дійсно притаманному більше сну, у забутті якого перебувають персонажі. „Тихо-тихо в Сонгороді <…> тихо, пусто й нікого нема” [Винниченко – 1989: 21]. І навіть тоді, коли на авансцені оповіді з’являється Мотря – красива і гаряча коханка, що потайки від одного любчика прийшла провідати другого, – навіть і тоді події постійно гальмуються, ніби вони відбуваються, далебі, уві сні.

Ось, з появою жінки „Ілько здригнувся, розплющив очі й підвівся”, але відразу ж потóму „знов л[і]г[] й заки[ув] руки за голову” [Винниченко – 1989: 22]. Не змінюється ситуація радикально і у подальшому – вона лише набуває більш виразного, сказати б, візуального виміру. Інакше кажучи, ретардація, себто уповільнення, гальмування, дії відбувається через те, що рух персонажів ніби трансформується у погляд. Так, „Ілько, пильно слідкуючи за нею, проти волі задивився на красу її”; трішки згодом хлопець дещо невлад відповідає на її питання, „не зводячи з неї очей і прислухаючись, як у грудях у його щось то захолоне, то зомліє з одного погляду в її очі, в той глибокий, чаруючий погляд” [Винниченко – 1989: 23].

У подібний спосіб вони продовжують спілкуватися і далі, і навіть Мотря, попри стурбованість через наближення появи Андрія, теж не може цілком позбутися напівсонного стану і повинна робити зусилля, щоб „мов проки[дати]сь” [Винниченко – 1989: 23]. Разом з тим дівчина сама зізнається, що для неї надзвичайно важливо бачити те, що вона бачить, бо коли Мотря дивиться на Ілька, то їй „якось робиться... якось... ну, як би <…> сказать... весело. Прямо якось весело” [Винниченко – 1989: 26].

Своєю чергою, ці напруженні погляди, якими обидва коханця вдивляються один в одного, не дозволяють їм побачити якісь більш важливі сенси, крім того, що обидва захоплюються зовнішньою красою одне одного. Цього, однак, виявляється недостатньо, тим більше що, на думку М. Ямпольського, „видиме виявляється розпластаною подобою тактильного” [Ямпольський – 1996: 245]. І тому, не маючи змоги побачити за видимістю сутнісне, персонажі вдаються до пристрасних обіймів. Утім, стає зрозумілим, що вони переслідують різні цілі: Ілько намагається приховати за доторками істинний зміст свого ставлення до Мотрі, а остання, навпаки, за умов такого штибу тактильного контакту втрачає здатність адекватно розуміти і оцінювати ситуацію і місце у ній Ілька.

Схожий за формою, але не тотожний за значенням обмін між поглядом і тактильними маніпуляціями відбувається і тоді, коли з’являється й Андрій, який, „порівнявшись із Мотрею, вмить зупинився, блиснув очима, замахнувся кулаком – і Мотря, скрикнувши, захиталась, закрилась руками і звалилась, як сніп”

[Винниченко – 1989: 28]. Отож відмінність полягає у тому, що погляд як спосіб пізнання, в засаді, елімінується, а його зміст, натомість, редукується до встановлення влади над іншим – у цьому випадку, над дівчиною, за допомогою тактильного контакту.

Проте цікаво, що і поява Андрія, а навіть його агресивна поведінка, принципово майже нічого не змінює у загальній картині тих швидкостей, які зумовлюють характер дискурсивного розгортання подій. Так, майже миттєво встановивши статус-кво через коротке і жорстоке побиття Мотрі, Андрій у подальшому веде себе також не надто квапливо. Зокрема, він „мовчки всміхнувся, підняв із землі соломинку і сів рядом" з Ільком, а „навкруги після галасу зробилось наче ще тихіше" [Винниченко – 1989: 29].

Коли ж їхня поважна ділова розмова, що також зазнала ретардаційного впливу, пов'язаного зі спогадами, закінчилася, то Андрій спочатку „тихо пішов улицею", а потім, побачивши Мотрю на призьбі її хати і перелізши через тин, „тихо спитав" і ще тихше перепитав у дівчини, чи „дуже болить?" „І в тихому сьому питанні, наче в розбитому голосі, було стільки теплої ласки, стільки благання й жалю винуватого, що у Мотрі наче мороз пройшов по тілу, а серце здавилось страшним до муки жалем до Андрія, до себе, до своєї щоки, що й досі ще палала, до побитих рук, ніг, до всього свого понівеченого життя" [Винниченко – 1989: 32].

Такі несподівані й суперечливі метаморфози, які діються з персонажами оповідання і, починаючись з певних зовнішніх виявів, завершуються внутрішніми переживаннями, пояснюють, чому у творі майже відсутня зовнішня динаміка щодо розгортання подій. Натомість більш важливим є і справді не тільки і не стільки розповідь про історію якихось звироднілих криміналістів, скільки про суперечливий внутрішній світ особистостей персонажів. А те, як вони живуть і чим займаються, становить не так предмет художнього зображення, як лише суспільне підґрунтя, на тлі якого і завдяки якому більш виразно та рельєфно виокремлюються складні буттєво зумовлені сенси.

Не забуваймо також і про те, що дискурсивне тло тексту оповідання становить корелят сну, який надає вірогідний характер усім цим художнім стратегіям, внаслідок чого і усувається протиріччя між мізерністю вчинків і маргінальністю постатей героїв твору та його глибоким онтологічним сенсом. І подальший зміст оповідання В. Винниченка, вочевидь, підтверджує сформульовані вище висновки. За такої перспективи прикметним видається той факт, що й опис ярмарку – феномену нібито незаперечно динамічного, бо ж навіть Сонгород прокинувся з цієї нагоди – подається через ретардаційні техніки.

Більш того, для вирішення цього завдання у нагоді стає національна традиція, що вимовно і підкреслено контрастує з елементами, які до цієї традиції буцімто не належать. Отож український ярмарок визначається автором як „тихий, спокійний, навіть флегматичний <…> Нема в йому ні зайвої турботи, ні зайвого крику, ні зайвої біганини: мирно, спокійно, – і легкий колір флегми на всьому. Тільки коло жидів, бублейниць та циган і почуєш несамовиті крики, безсоромну брехню, тільки коло них побачиш бійку, іноді кров і раз у раз поліцію” [Винниченко – 1989: 35].

Так само контрастно змальовується і поведінка Андрія, який спостерігає за галасливими та метушливими спробами „високого гарного цигана” обдурити „молодого парубка” [Винниченко – 1989: 41], проте сам Андрій поводиться у спосіб, що дозволяє йому адекватно вписатися у той „тихий, спокійний <…> флегматичний” український ярмарок. Відчутно контрастують між собою і результати, принаймні локальні, дій обох шахраїв: врешті-решт, „циган <…> вилаявсь на всю губу”, бо його плани розбилися через непоступливість і флегматичну парубочу упертість; натомість Андрій „ліниво, наче гуляючи”, доп’яв все ж таки свого і заволодів хусткою з грошима простодушного Тараса Семеновича.

Прикметним також видається і те, що для досягнення своєї злочинної мети Андрій додатково застосовує ще й снодійний засіб. Зокрема, враховуючи попередні роздуми, можна було б сказати, що Сонгород, який буцімто прокинувся з нагоди ярмарку, заснув знову. І навіть у „пивній Мошка”, попри те, що, коли вже Ілько зайшов туди увечері, там було „гучно”, персонажі, за винятком хіба що хазяїна корчми – „жвав[ого], маленьк[ого] жид[ка]” [Винниченко – 1989: 53], ведуть себе мляво і неквапливо. Зрозуміло, що цей стан зумовлено випитим ними алкоголем, та при цьому не можна не помітити, що і бійка, яка почалась між Чубатим і тими, хто став на захист скривдженого через Ілька Семена, відбувається у якомусь напівзагальмованому темпі. Так, до Ілька „посунулись, було, дехто з гурту, але теж деякі полетіли на лави, а деякі самі поховались од страху” [Винниченко – 1989: 56].

Нарешті, і в останній частині оповідання, у якій йдеться про перебування героїв твору „в камері „слєдствєнних” сонгородського „арестнаго помєщенія” [Винниченко – 1989: 56], текстова стратегія також принципово не змінюється. Більш того, до картини напівсплячого – бо осіннього – Сонгорода, додається ще невимовний суцільний сум. До того ж „по темних кутках сплять” [Винниченко – 1989: 57] арештанти, а Мотря і Андрій, розмовляючи через вікно, не наважуються говорити вголос, і тому шепочуть. Та навіть коли у фіналі твору сумну і дощову осінь перервав „теплий, ясний день” [Винниченко – 1989: 61], і в’язні вийшли на подвір’я, аби погрітися на сонечку, то і тоді „релігійна

суперечка” між Дем’яном, „ватажком штундарів”, і Гаврилом, „челаєком з понятієм”, постійно, що, вочевидь, уповільнює розвиток подій, переривається через „худенького чоловіка”, який „писав на койці листа, старанно виводячи букви, поводячи за рукою кінчиком висунутого язика і через кожні три хвилини повертаючись до Гаврила за порадою” [Винниченко – 1989: 62].

Отже, підсумовуючи вияв онейричного (сновидного) текстуального підґрунтя в оповіданні В. Винниченка, можна дійти декількох важливих та принципових висновків. Передусім, якщо погодитися із загальноприйнятою думкою про те, що, „не відкидаючи традиції попередників і сучасників, Винниченко прагне до подальшого розширення і поглиблення меж і можливостей реалізму, до неореалізму” [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 2) – 2006: 134], який „на початку XX ст. стрімко зближувався з художньою практикою модернізму” [Панченко – 2002: 317], і при цьому мати на увазі, що Леся Українка „зачислила Винниченка до нової, народженої на початку XX ст., течії неоромантизму” [Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 2) – 2006: 136], то за таких обставин сновидний зміст дискурсивних стратегій аналізованого твору виявиться цілком можливим і логічним.

Так, на думку Р. Кайуа, „сновидіння є завжди чимось заплутаним, мерехтливим, неясним” [Кайуа – 2003: 128]; натомість інколи сон сприймається як щось таке, що „переважає реальність за щільністю існування” [Кайуа – 2003: 130]. І коли, наприклад, „сон суперечить реальності, то він вважається більш істинним, ніж вона” [Кайуа – 2003: 131], оскільки „сила сновидіння полягає у тому, що воно вимагає пояснення, продовження, ледь не здійснення” [Кайуа – 2003: 131]. А це означає, що поетикальний зміст оповідання В. Винниченка чи не ідеально вписуються у наведені рації, бо і „щільність існування”, і „істинність” змальованої у тексті реальності, і таємничість вчинків героїв, яка „вимагає пояснення”, – всі ці аспекти у виразний спосіб притаманні Винниченковому твору.

Своєю чергою, і той факт, що навіть морально-етичні настанови не вирішуються в оповіданні однозначно та несуперечливо, а, навпаки, все це „мерехтить, взаємозаперечується, розмивається” [Панченко – 2003: 194], також, як бачимо, корелює із „заплутаним, мерехтливим, неясним” кшталтом сновидіння. Внаслідок цього текст набуває ніби алогічного та незавершеного змісту, а проте са́ме завдяки окресленим стратегіям автору вдається досягти водночас, щонайменше, трьох цілей.

По-перше, у такий спосіб обґрунтовується можливість оповіді про маргінальних героїв, яких наділено центральним статусом.

По-друге, ці герої нібито реально, а насправді позірно репрезентують національну традицію, відповідно до якої головними

героями творів української літератури мають буди представники народу.

По-третє, попри мізерний та маргінальний штиб головних героїв, створюється можливість для актуалізації у тексті оповідання надзвичайно складних буттєвих проблем.

Таким чином, наявність в основі „Краси і сили" В. Винниченка, зокрема, кореляту сну дозволила автору створити художній простір, у якому тільки і можливо подолати будь-які, хоч би й кричущі невідповідності, і у дискурсивний спосіб поставити ті питання, що будуть турбувати митця протягом усього його життя.

Висновки

1. Творчість В. Винниченка становить взірець художніх здобутків митця, анґажованого у політику, а проте такого, що спромігся відокремити художню практику від суспільних потреб і особистих морально-інтелектуальних запитів.

2. Сновидіння породжується з „темного відчуття" життя, або, інакше кажучи, з того, що А. Берґсон називає „les sensations de „toucher interieur" („відчуттям внутрішнього дотику"), а отже, маргінальний характер сутності та змісту персонажів оповідання В. Винниченка цілком відповідає онтологічним засадам становлення і репрезентації тілесності у дискурсі художнього простору, зокрема, оповідання „Краса і сила".

3. Фінал оповідання В. Винниченка „Краса і сила" завершується остаточним вибором Мотрі Чумарченко на користь Андрія Голуба не стільки тому, що він був гарніший чи сильніший від Ілька Чубатого, скільки тому, що власний досвід молодої жінки переконав її у більшій природній автентичності „рудого сатани", як вона називала Андрія.

Контрольні питання та завдання

1. Поняття „краса" і „сила", винесені у заголовок оповідання В. Винниченка, мають сумнівний характер щодо персонажів, які репрезентують ці кореляти. То чому ж письменник назвав цей твір са́ме таким чином?

2. Чи можна вважати героїв твору В. Винниченка справжніми героями національної літератури?

3. Чи зазнали або досягли щастя персонажі оповідання В. Винниченка? Чому?

4. Хто з героїв твору письменника був „чесним із собою"?

5. На основі аналізу візуального аспекту щодо змісту оповідання В. Винниченка „Краса і сила" спробуйте підтвердити чи спростувати висновки, зроблені наприкінці актуального підрозділу.

3.5. „АРАБЕСКИ” МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

У розвідках переважної більшості дослідників, які зверталися до життя і творчості М. Хвильового, наголос робиться, передусім, на трагічній долі цього талановитого і непересічного письменника [див., наприклад, Історія… XX ст. (Кн. 1): 292; Костюк – 1984: 17 та ін.]. Таке ставлення до нього зумовлено не тільки фінальним пострілом, яким М. Хвильовий перервав на сороковому році особистий екзистенційний шлях, а й через трагічну і, властиво, нерозв’язну суперечливість, що тяжіла над ним упродовж усього його свідомого, принаймні, творчого життя і що, з одного боку, стосувалася письменницьких прагнень митця, а з іншого – його суспільно-політичної позиції.

М. Хвильовий належить до покоління українських письменників, які дебютували і заявили про себе вже після того цивілізаційного зламу, що стався 1917 року. Зокрема, прийнявши комуністичні ідеї і навіть офіційно вступивши до лав більшовицької партії 1919 р., цей письменних так само, як і велика кількість його сучасників, пов’язував і своє щасливе майбутнє, і розквіт національної літератури, і, щонайголовніше, становлення незалежної та справедливої Української держави з новою комуністичною владою. Проте, як добре відомо, реальність побудови радянської імперії повсякчас заперечувала ці райдужні сподівання, поки, врешті-решт, не знищила й тих, хто плекав ці марні надії на нездійсненні широкі перспективи.

Інакше кажучи, трагізм долі М. Хвильового і таких, як він, полягав у тому, що письменник, попри формальне існування у модерному часі, фактично потрапив у ситуацію справжньої, тобто античної, а не модерної, трагедії, відповідно до настанов якої про автентичність трагедії можна говорити лише тоді, коли історія особистості не просто закінчується смертю – ця історія, в засаді, не може закінчитися нічим іншим, крім смерті.

Своєю чергою, ця фатальна особливість у не менш драматичній формі далася взнаки і у контексті творчості митця, оскільки М. Хвильовий намагався водночас поєднати мистецтво художнього слова з комуністичною ідеологією, яку він щиро сповідував, і національними переконаннями, що за них він ладен був пожертвувати навіть життям [див. про це також, наприклад, Корженко – 2007: 136]. Внаслідок цього несамовитого пориву дискурс письменника набуває, на думку С. Павличко, психопатичного змісту та характеру [Павличко – 2002: 266–273]. І навіть, як пише ця дослідниця, „романтична піднесеність

революційних етюдів Хвильового так само віддає скоріше психопатичністю, ніж правдивою переконливістю" [Павличко – 2002: 269].

Разом з тим у багатьох літературознавчих розвідках, присвячених вивченню творчості М. Хвильового, можна зустріти ще один лейтмотив, який стосується так званої „загадки Хвильового" [див. про це, наприклад, Корженко – 2007], „тобто загадк[и] його „повнокровного" життя, потужної діяльності і несподіваної смерті" [Корженко – 2007: 132]. Утім, здається, що оскільки йдеться не про тривіальну, хоч і реальну, проте повсюдну загадку життя і смерті будь-якої людини, а, тим більше, талановитого митця, то теза про „загадку Хвильового" є, либонь, надуманою.

Такого висновку можна дійти тому, що проблеми, пов'язані з постаттю М. Хвильового, у більшості досліджень розглядаються ніби ззовні щодо власне і життя, і художньої спадщини письменника. Зокрема, лунають, наприклад, пропозиції „розрізняти Хвильового-комуніста і Хвильового-письменника" [Корженко – 2007: 133]. Але, по-перше, незрозуміло у який спосіб можна диференціювати ці аспекти, якщо вони притаманні одній особі? По-друге, взагалі виникають серйозні сумніви щодо доцільності такої процедури, оскільки навіть сам М. Хвильовий так і не спромігся це зробити. І по-третє, це просто не має жодного сенсу, бо не тільки ранні твори письменника, а і його доробок зрілого періоду, наснажені, у тому числі, й ідеологічними, себто комуністичними, настановами.

Отож якщо міркувати у запропонованих категоріях, то стає цілком зрозуміло, що дослідники міфологізують сильветку М. Хвильового і штучно моделюють, властиво, уявну „загадку", намагаючись у такий спосіб уникнути абсолютно очевидних, та однак неприйнятних з ідеологічної точки зору самих вчених причин, що детермінували са́ме такий, а не інший характер особистості і творчості М. Хвильового. Цих причин, щонайменше, дві. Причина перша: М. Хвильовий був українським митцем, який сповідував комуністичні ідеї. Так, з висоти історичної перспективи важко не усвідомлювати, що це погано і що це буцімто не личить українському письменнику. Але це правда, яку неможливо заперечити. І тому єдине, що залишається у цій ситуації, – це не уникати цієї не надто приємної правди, а прийняти її і погодитися з нею.

І причина друга: розквіт таланту М. Хвильового почався після 1917 року внаслідок подій, які сталися у цей період. І знову ж таки можна абсолютно негативно – з висоти історичної перспективи – оцінювати сам факт і наслідки руйнування Російської імперії і побудови на її залишках імперії радянської. Але ставлення до цих

подій не може змінити ані факту їхньої реальності, ані впливу, який вони справили на всіх тих, хто був хоч у якийсь спосіб причетний до цього суспільно-історичного чину. І М. Хвильовий аж ніяк не становить у цьому сенсі жодного винятку. Щоправда, це зовсім не означає, що якби не 1917 рік, то М. Хвильовий не став би одним з найкращих українських письменників, – це лише означає, що так склалися обставини, що митець змушений був пережити ці події, і вони, безперечно, мали на нього потужний вплив.

У зв'язку з цим вивчення творчості М. Хвильового переважно справляє враження ходіння манівцями. І навіть коли автори досліджень пропонують цікаві і несподівані спостереження [див., наприклад, Узунколєва – 2009; Кравченко – 1999 та ін.], то і тоді важко позбутися відчуття, що, з одного боку, основне завдання розвідок полягає у тому, аби якось ідеологічно реабілітувати М. Хвильового, і що, з іншого боку, чи не найголовніший недолік цих студій полягає у невизначеності науковців щодо методів їхніх пошуків.

Так, наприклад, Н. Кравченко пише про те, що „в „Арабесках" письменник перетворює власні екзистенційні настрої, раптові враження від вихоплених без будь-якого конкретного зв'язку фрагментів дійсності, фантазію у складний, наскрізно структурований стилістичний та асоціативний комплекс" [Кравченко – 1999: 55]. Але за такої перспективи йдеться не про аналітичне заглиблення у поетикальний чи ідейно-художній зміст твору, а про поверхову описовість того, що відкривається внаслідок погляду ззовні. Подібну модель літературознавчої рецепції репрезентує також і дисертаційне – в цілому цікаве і сучасне – дослідження А. Узунколєвої, у якому його авторка зазначає, наприклад, що „ефект таємничості досягається М. Хвильовим через <…> насичення текстів смаковими й олфакторними образами, „словами-запахами" [Узунколєва – 2009: 7]. Та при цьому вчена навіть не намагається ані назвати причини, ані вказати на наслідки застосування письменником таких поетикальних стратегій – все обмежується тільки згадкою про наявність цих, сказати б, художніх чудасій чи дивин без належних і закономірних для таких випадків спроб хоч у будь-який спосіб обґрунтувати їхню присутність у текстах М. Хвильового.

Окреслені вище підходи засвідчують, вочевидь, дослідницьку неефективність та малодієвість і водночас змушують застосувати більш продуктивний, чітко визначений та адекватний щодо творчості М. Хвильового метод аналізу, себто тілесно-міметичний метод. У такому контексті зникає передусім необхідність протиприродного, в засаді, розгляду творчості письменника через штучну диференціацію його цілісної і неповторної натури. Це

означає, що М. Хвильовий і його постать сприймається і приймається як нероздільна єдність, з усіма притаманними цій постаті особливостями, у тому числі, й суперечностями, спричиненими як індивідуальними, так і суспільно-історичними детермінантами. А, отже, ідейно-художній зміст творів митця зумовлюється досвідом тілесного буття цієї конкретної письменницької особистості.

Запропонований підхід обґрунтовується також і надзвичайно високим рівнем репрезентації тілесності та щільністю тілесних корелятів у текстах М. Хвильового, про що вже неодноразово писали чимало дослідників, які, утім, змушені були обмежитися, сказати б, поверховою інвентаризацією відповідних поетикальних особливостей. Проте не помітити цей клекіт і вир тілесних реакцій і очевидну наявність цих репрезентантів у творах письменника, у тому числі й у його новелі „Арабески", навряд чи можливо. Зокрема, якщо звернутися са́ме до цього твору М. Хвильового, то увагу привертає вже назва новели – і з семантичної, і з історико-літературної точок зору.

Відомо, що слово „арабески" походить з італійської мови, від слова „arabesco", і перекладається як „арабський", а означає це слово складний орнамент з геометричних фігур і стилізованих рослинних мотивів, куди часом включаються каліграфічні східні написи. Своєю чергою, у М. Хвильового був у певному сенсі й літературний попередник – М. Гоголь, перу якого належить досить обсягова збірка з однойменною назвою, тобто „Арабески". Збірка складалася з двох частин і вийшла друком у другій половині січня 1835 р., та найголовнішою її особливістю є те, що вона характеризується надзвичайною жанровою і тематичною розмаїтістю. Зокрема, „Арабески" М. Гоголя об'єднали у собі як статті, присвячені літопису, географії, мистецтвознавству, живопису, музиці, питанням літературознавства, фольклору і т. ін., так і, власне, декілька художніх творів, серед яких необхідно згадати повісті „Портрет" або „Невский проспект".

Прикметно також, що останню позицію у цій збірці великого українця займає його твір „Записки сумасшедшего". Це важливо остільки, оскільки корелят божевілля – божевілля, власне, дискурсивного, має виразний амбівалентний вимір у тому сенсі, що йдеться як про зв'язок з тілесною сферою, так і зі сферою художнього дискурсу. Більш того, наприклад, А. Узунколєва вважає, що „божевілля постає у прозі М. Хвильового своєрідним культурним феноменом" [Узунколєва – 2009: 9], а якщо при цьому згадати, яким чином охарактеризувала спадщину письменника С. Павличко, про що вже згадувалося вище, то можна зробити цілком обґрунтоване

припущення щодо своєрідного спадкоємства, яке могло існувати між художніми настановами М. Гоголя і творчістю М. Хвильового.

Зрозуміло, що природа і мотиви зацікавленості М. Гоголя проблематикою божевілля є, вочевидь, відмінними від мотивів, якими керувався М. Хвильовий, але, з іншого боку, у цій, сказати б, фасцинації обох митців є і дещо спільне. Зокрема, йдеться про захоплення і радість, яке вони переживають через величну силу життя, при тому, що обоє чудово усвідомлюють, м'яко кажучи, недосконалість цього життя. На доказ цієї, можливо, й дивної тези свідчить той факт, відповідно до якого найбільш плідний етап своєї творчості (1831–1835 рр.) М. Гоголь почав з романтичних і прекрасних „Вечорів на хуторі поблизу Диканьки", а закінчив похмурими і божевільними „Записками сумасшедшего". Натомість М. Хвильовий примудрився взагалі поєднати божевільно-несамовитий „романтизм вітаїзму" [Корженко – 2007: 136] з відразливими реалістичними деталями в одних і тих самих творах, що до того ж складали спільні збірки. Зрештою, у новелі „Арабески" один з головних героїв твору – чи то „Nicolas", чи то „Сойрейль", чи то „Микола Григорович" тощо, у вставному епізоді із симптоматичною назвою „Деталь із моєї біографії" засвідчує, що народився він „в одному з тих городків, са́ме в степовому краю, са́ме в полковій залозі, де колись – так давно! – слобожанські полки, а потім недалеко Диканька…" [Хвильовий – 1984: 396].

Подібними видаються і тілесно зумовлені дискурси обох письменників, а чи не єдино суттєве, що відрізняє ці дискурси, – це суспільно-історична доба, на тлі якої відбувається їхнє становлення. Утім, парадокс полягає у тому, що, попри цю відмінність, наслідки виявляються дуже схожими: радість життя поєднана з божевільними відчуттями. Звичайно, редукувати численні фактори, які вплинули на формування письменницької особистості М. Хвильового, тільки до могутньої постаті М. Гоголя було б очевидним спрощенням. Але наведені рації дозволяють все ж таки глибше зрозуміти сенс і особливості тих поетикальних настанов, якими спричинювалися естетичні пошуки і здобутки М. Хвильового.

Передусім в обох випадках корелят „божевілля необхідно сприймати як щось майже обов'язкове, вбачаючи у ньому не трагедію знищення особистості, а лише один з можливих станів її свідомості", що, до того ж, має здатність „захистити від атаки реальності" і забезпечити „са́ме ту свободу, яка, за висловом Фуко, плентається у присмерку світу" [Тамурчі – 2010: 442, 458].

За такої перспективи зміст новели М. Хвильового „Арабески" слід і дійсно шукати не в традиційних поетикальних елементах дискурсу, тим більше що текст майже вщерть

переповнений як безпосередньо присутніми у ньому тілесними корелятами, так і тими тілесними корелятами, які імпліцитно зумовлюють відповідне дискурсивне становлення. Передусім не можна не звернути уваги на те, що, попри відсутність у новелі чіткого подієвого сюжету, наративно-композиційну основу організації твору забезпечує наскрізно репрезентована опозиція таких тілесних корелятів, як корелят чоловічості і корелят жіночості.

Так, наявність згаданої опозиції присутня не тільки у тих епізодах, у яких ідеться про іпостасі образу головного героя і у яких „Nicolas" перебуває у товаристві Марії, а курортник намагається розрадити „панну Мару", чи то пак „товаришку Мару". Ця опозиція актуалізується і майже в усіх, навіть найдрібніших елементах тексту: і тоді, коли „командор видавництва" грайливо спілкується з Пульхерією Іванівною Жохою. І тоді, коли бідний студент щосуботи стає „жертвою" брудної і „грузної баби", на квартирі якої він жив з її милості, але повинен був розплачуватися за цю ласку у специфічний спосіб. І тоді, коли біологічний батько оповідача кидає напризволяще з немовлям на руках його матір. І навіть тоді, коли ми дізнаємося про давню легенду, вплетену у розповідь про оселю, „що її звали по циркулярах курортом" [Хвильовий – 1984: 406], і присвячену дивній історії про якусь Бриґіту, що опинилася в обіймах „молодого графа", проте втекла від нього, але тільки для того, аби „вранці по слідах копит" [Хвильовий – 1984: 412] добровільно повернутися до графського маєтку.

Більш того, очевидним тлом для усього тексту стає стихія води, яка, як відомо, завжди асоціювалася з жіночим началом. Особливість репрезентації цієї стихії полягає тільки у тому, що перша частина твору розгортається на тлі ріки, на якій „гримить повінь" [Хвильовий – 1984: 394, 395, 404 тощо], а друга частина – на тлі моря.

Все це означає, що внутрішній ритм новели і та емоційна напруга, яка не спадає від першого до останнього слова тексту, зумовлюються повсякчасною взаємодією чоловічого і жіночого начал, визначальний зміст яких не приховує і сам головний герой. Зокрема, у розмові з Марією він щиро визнає, що „без женщини не можна обійтись. Бо женщина – це круг наших емоцій" [Хвильовий – 1984: 402]. Разом з тим, попри очевидний романтичний пафос твору М. Хвильового, ці різнопланові мікрооповіді про такі відмінні і за статусом, і за суттю образи жінок – від образу матері до образу Марії, – отож мікронаративи такого типу дозволяють уникнути ідеалізації і, сказати б, пасторалізації ідейно-художнього змісту.

Своєю чергою, так само, як образи „грузної баби" чи „товаришки Мари" слугують окресленій щойно меті, образ Марії дозволяє знівелювати негативізм і натуралізм цих мізерних

постатей. У підсумку виникає складне й динамічне мереживо, власне, арабеска, кожен з елементів якої врівноважує зміст кожної іншої, слугуючи творенню цілком гармонійної, а надто – художньо автентичної картини, точніше, художньо автентичного дискурсу.

Та, щонайголовніше, мету цього дискурсу становить не тільки і не стільки мистецький експеримент або бравурно-романтичний епатаж, а утвердження естетичними засобами онтологічно несамовито складних та водночас простих, зрозумілих і бажаних усіма людьми основ буття й існування. І тому Марія у фіналі новели перетворюється на Маріям, а „Nicolas" набуває рис і справді „загірного" образу – „так[ого] ж[] химерн[ого], як Сатурн у телескопі в хаосі плянетарного руху" [Хвильовий – 1984: 413]. А отже, йому – „Сатурнові, не божеству, що біжить у телескопі <…> радісно сказати, що тут увесь [він]: із своєю мукою, із своїм „знаю", із своїми трьома кільцями: в і р а, н а д і я, л ю б о в (розрядка автора. – М. Х.)" [Хвильовий – 1984: 413]. І, більш того, у попередньому контексті божевілля як пориву до свободи са́ме це і дозволяє „пом'якшити споконвічний конфлікт між самотньою душею і світом, що повсякчас повертається до неї спиною" [Тамурчі – 2010: 458].

Безперечно, ця визначальна опозиція корелятів чоловічості і жіночості не існує у тексті ізольовано або як якась абстрактна ідея – цю опозицію та її зміст яскраво підсилено численними і різноманітними сенсами, зумовленими багатьма тілесними корелятами. Деякі з них перебувають на поверхні тексту і не потребують спеціальних аналітичних зусиль: до останніх належать такі кореляти, як корелят серця [Хвильовий – 1984: 394, 396, 397, 403, 408, 413], позначеного як „романтичне", „сентиментальне", „прекрасне" і тільки у двох випадках як таке, що його „енергійно стискує" непереможна сила почуттів.

На лексичному рівні досить часто згадується у новелі М. Хвильового і корелят монструозності [Хвильовий – 1984: 404, 406, 407, 408, 412, 413 тощо], який висловлено через синонімічний еквівалент „химерний". Цікаво, натомість, що і у цьому випадку ознака химерності, вочевидь, пов'язана як зі сферою тілесності, так і з дискурсом, оскільки у тексті йдеться, з одного боку, про „химерні сни", „химерну ніч" і про „химерне коло асоціяцій" [Хвильовий – 1984: 415], а з іншого – про „химерні жанри", „химерний концерт", „химерний Сатурн" і, нарешті, про „огники – такі химерні, мов фіолетово-рожеві ліхтарики в ресторані японських куртизанок" [Хвильовий – 1984: 414].

Крім цього, химерність у деяких випадках корелює з таким поняттям, як фантазія, що додатково свідчить про тілесно-дискурсивний зміст монструозності, оскільки на завершення арабесок автор відверто зізнається у тому, що „вже ніколи не промчать фойєрверки гіперболізму крізь темряву буденщини, і не спалахне огнецвіт [його] фантазії", бо „на рік буває тільки одна ніч – на Івана

Купала – коли в зачарованому колі жевріє жемчуг химерної папороті" [Хвильовий – 1984: 412–413].

Разом з тим текст новели сповнений також голосовими, візуальними, смаковими і олфакторними корелятами, які лише у контексті тілесно-міметичного дискурсу з хаотичних і оригінальних, але, в засаді, незрозумілих набувають статус очевидних, обов'язкових і таких, що творять загальну систему відповідного дискурсу, який будується як дискурс тілесно-міметичного становлення. Це означає, що твір М. Хвильового характеризують не просто, наприклад, „алітерованість, ритмічність і, сказати б, своєрідний музично-пісенний тонус" [Костюк – 1984: 50], а йдеться про зміст, який виникає внаслідок яскравої і талановитої репрезентації у тексті за посередництвом відповідних корелятів досвіду тілесного буття конкретної особистості.

Більш того, ця особистість не тільки вдивляється, вслухається і вчувається в оточуючий її світ „вишневих садків [його] чумацької країни" [Хвильовий – 1984: 393] – ця особистість, як справедливо зазначає Г. Костюк, ще й має „талант до теоретичного думання, до філософського узагальнення <…> проблемних явищ людського буття" [Костюк – 1984: 50]. І, внаслідок цього, зміст твору М. Хвильового сповнюється водночас і вишуканою та несподіваною образністю, і глибокими філософськими сенсами, які через мистецьке божевілля і попри мистецьке божевілля промовляють до найглибших та найсокровенніших підвалин людської екзистенції та людської душі – інакше кажучи, до самої людської „стоти".

За такої перспективи навіть звичайні художні прийоми набувають дещо іншого й вагомішого сенсу. Так, наприклад, численні рефрени, якими просякнута новела М. Хвильового, можуть бути інтерпретованими у спосіб, відмінний від традиційного, оскільки повторення неодмінно викликає спогади. Але при цьому повторення як певний феномен має глибинний та парадоксальний зміст. Так, С. Кіркеґор писав свого часу про те, що „повторення та спогади – це один й той самий рух, але він є спрямованим у протилежні напрямки: те, що згадується, було у минулому, воно повторюється у напрямку минулого, натомість, власне, повторення – це спогади, спрямовані вперед" [Кіркеґор – 1964: 33]. Більш того, за С. Кіркеґором, й життя людини є нічим іншим, як повторенням: воно ніби вдягає наш попередній досвід у новий та цілком реальний одяг буття, у той час як спогади є цілковито спрямованими у минуле, а тому виявляють свою непродуктивність.

Подібної думки дотримувався і Ґ. Геґель. Зокрема, О. Кожев таким чином формулював геґелівське розуміння цього феномену: „За допомогою спогадів (Erinnerung) Людина „інтеріоризує" своє минуле, перетворюючи його насправді на своє, зберігаючи його у собі та включаючи його у своє актуальне існування, яке водночас є

радикальним, активним та ефективним запереченням цього збереженого минулого” [Кожев – 1980: 504].

Ще рішучіше з цього приводу висловлюється коментатор М. Гайдеґґера Д. Левайн: „Справжні спогади – це ***не*** (курсив автора. – Д. Л.) „повторення” у тому сенсі, у якому воно намагається, рабськи копіюючи історичний прецедент, повторити досвід минулого, – це, радше, „повторення” іншого типу: особливим чином і при загостреній свідомості власного часу воно готує нас до того, аби ми пережили ***первісний*** (курсив автора. – Д. Л.) досвід Буття...” [Левайн – 1985: 77].

Отже, у такому контексті у новелі М. Хвильового йдеться про „первісний досвід Буття”, пов’язаний, вочевидь, з досвідом тілесним. Додатковими доказами цієї тези можна вважати, по-перше, наявність у тексті аналізованого твору такого кореляту, як корелят лабіринту, що безпосередньо актуалізується у другій частині новели і пов’язується з мистецтвом, „по таємних лябіринтах [якого] мчав вітер із незнаного краю” [Хвильовий – 1984: 406]. Втім, імпліцитно цей корелят присутній у творі, фактично, з перших рядків. Такий ефект досягається завдяки образу вечірньо-нічного міста, з панегірика якому починається новела, яке традиційно – і в інтерпретації М. Хвильового також – експлікує у зовнішній простір корелят лабіринту і згадкою про яке завершується новела. Причому в останньому випадку, сказати б, лабіринтні образні конотації є бодай незаперечними, оскільки „все, що тут, на землі, загубилось у хаосі плянетарного руху і тільки ледве-ледве блищить у свідомості” [Хвильовий – 1984: 415], недвозначно нав’язує до ідеї руху лабіринтом тілесного відчуття життя, спрямованого у майбутнє.

По-друге, сформульовану вище тезу підтверджують і різноманітні автономінації головного героя, бо „первісний досвід Буття”, тобто досвід доособистісний, вмотивований, у тому числі, й прагненням до самоідентифікації, неминуче позначається пошуками відповідного імені, чи, властиво, відсутністю автентичного і остаточного імені.

І, по-третє, ще одним вагомим аргументом є той факт, на який звернув увагу Г. Костюк, хоча й обмежився лише декларацією. Отож цей дослідник зазначив, що М. Хвильовий „увів в українську літературну мову багато нових слів і надав їм у літературі „громадянських прав” [Костюк – 1984: 50]. Проте цікаво, що такого типу слова, наприклад: духмяний [Хвильовий – 1984: 394, 396, 401], мжичка, жура [Хвильовий – 1984: 394, 403] та ін., з одного боку, заміняють традиційну словесну образність, а з іншого – відчутно посилюють силу слова са́ме тому, що вони взяті письменником з живого плину життя, що вони не встигли втратити безпосередній зв’язок з цим життям і що вони, внаслідок цього, продовжують зберігати цей природний, життєвий і, зокрема, тілесно зумовлений кшталт. Інакше кажучи, слово за таких умов існує майже як двійник тіла, внаслідок чого й виникає мотив характерної, своєрідної та неповторної образності.

Таким чином, тілесно-міметичний вимір новели М. Хвильового „Арабески” можна вважати цілком очевидним і доведеним. Але, щонайголовніше, одержані у процесі аналізу результати дозволяють дійти висновку, прямо протилежного від того, який запропонувала, наприклад, Н. Кравченко і відповідно до якого (висновку), на думку дослідниці, цей твір „є художньою загадкою, що не підлягає прочитанню за допомогою мислення, звиклого до конкретики” [Кравченко – 1999: 60]. Отож ця і справді художня загадка „підлягає прочитанню”, проте тільки за умови, що таке прочитання буде здійснюватися за допомогою адекватного аналітичного, зокрема, тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів.

Висновки

1. Суперечливий характер постаті М. Хвильового є доконаним фактом, який потребує не заперечення чи виправдання митця, а прийняття і розуміння його та його творчої спадщини.

2. Художній дискурс письменника має яскраво виражений тілесний характер і зумовлений попередньою традицією, його безпосередньою причетністю до основ національного буття, особливостями доби, у яку було зруйновано звичні умови суспільного існування, і анґажованістю М. Хвильового як у комуністичну ідеологію, так й в ідею незалежної, вільної і справедливої України.

3. Ідейно-художній зміст новели М. Хвильового полягає у тому, що у творі йдеться про подолання за посередництвом тілесно-міметично обґрунтованого дискурсу недосконалих, а навіть відразливих актуальних обставин існування і утвердження, натомість, всепереможної і непозбутньої сили та краси буття у теперішньому, що усіма наявними у тексті поетикальними засобами спрямовується (буття) у майбутнє.

Контрольні питання та завдання

1. Яким чином образ вогню, наявний у тексті новели М. Хвильового „Арабески”, пов’язаний з тілесним виміром цього твору?

2. На основі порівняльного аналізу текстів „Записок сумасшедшего” М. Гоголя і „Арабесок” М. Хвильового доведіть або спростуйте тезу про те, що божевілля у художньому дискурсі забезпечує прорив до свободи.

3. Назвіть спільні і відмінні риси романтичної поетики, що притаманні „Орисі” П. Куліша, „Тіням забутих предків” М. Коцюбинського і „Арабескам” М. Хвильового. Відповідь обґрунтуйте.

3.6. „В ЖИТАХ” ТА ІНШІ НОВЕЛИ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ

Колізія, яка нуртує численні дискусії щодо постаті Г. Косинки, на відміну від особистості М. Хвильового, полягає дещо в іншому питанні, яке стосується того, чи був цей український письменник продовжувачем реалістичної традиції, чи його все ж таки можна зарахувати до грона модерністів?

Отож з тих численних хрестоматійних й інформаційних джерел, у яких у той чи інший спосіб характеризується творчість Г. Косинки, визначити приналежність письменника до якогось певного художнього напрямку взагалі доволі важко. Так, якщо в одному місці ми читаємо про те, що Г. Косинка був „неперевершеним майстром імпресіоністичної новели 20-х років XX ст.” [Срібний птах – 2004: 142], то, за версією іншого джерела, той самий Г. Косинка, „віддавши” на початку творчості данину імпресіоністичним, символістським та романтичним барвам <…> уже в другій новелі „В житах” поставав перед читачем як прихильник реалістичного письма стефаниківського типу, в якому поєднались найрізноманітніші форми художнього мислення” [Усі українські письменники – 2007: 132]. Ми цілком свідомо вдалися до цитування останньої думки, попри наявність в ній не тільки граматичної незрозумілості, а й фактичної помилки, оскільки це – вторинний текст, що його упорядниці довідника „Усі українські письменники”, вочевидь, запозичили з інших, у тому числі й академічних, видань [див., наприкл.: Українська література – 2005: 90–92].

Більш того, ця фраза, як нам здається, є надзвичайно симптоматичною взагалі з багатьох поглядів. По-перше, в ній відтворюється традиційно зверхнє ставлення до будь-яких інших естетичних програм, окрім реалізму. І, навпаки, зроблено уклін у бік сакраментального в наших умовах реалістичного напрямку. По-друге, у черговий раз засвідчено зв’язок та подібність між стилями В. Стефаника і Г. Косинки. По-третє, безапеляційно зараховано В. Стефаника до „прихильників реалістичного письма”, хоч це питання продовжує залишатися в українському літературознавстві дискусійним, і, попри чималий авторитет С. Павличко [див. Павличко – 2002: 96–97], до останнього часу продовжуються спроби інтерпретувати творчість цього письменника, наприклад, у категоріях експресіонізму [Чопик – 2001: 15–16, а також Українська література – 2005: 89]. І, нарешті, учетверте, наприкінці всі ці постулати взагалі перекреслено твердженням, відповідно до якого у стилях – не зрозуміло чи то В. Стефаника, чи то Г. Косинки, а,

може, і їх обох – „поєднались найрізноманітніші форми художнього мислення”.

Певно, до прикметностей цього пасажу слід зарахувати і те, що новелу „В житах” позначено як другу, написану Г. Косинкою новелу, хоч це, ясна річ, і не відповідає дійсності. Але найважливішим є те, що са́ме цей твір чомусь вважається таким, з написання якого починається впевнена і тріумфальна, – бо ж реалістична! – хода цього письменника українським літературним шляхом. Отже, звернемося спочатку до розгляду цього твору хоча б тому, що новела „В житах” є, поза усілякими сумнівами, однією з найкращих у спадщині митця.

Задамося на початок цілком простим питанням: про що ця новела? Що становить тему цього твору? Це – розповідь про епізод з життя дезертира? Так, безперечно, адже щось ми дізнаємося все ж таки про певні реалії, пов’язані і зі складною суспільно-політичною обстановкою, і з прикметами жорстокої доби, і з намаганнями героя заховатися від численних та повсюдних небезпек, які чатують на нього і на таких, як він. Утім, історичні реалії репрезентовано у новелі настільки невиразно, що без забезпечення відповідного контекстного тла зрозуміти про які, власне, обставини йдеться у цьому творі, на нашу думку, доволі важко.

Натомість очевидний зміст новели становить опис того стану та особливо тих відчуттів, які переживає її головний герой, оскільки „це все було просто до дрібниць: і я [він], і заспаний ранок, і сивий степ” [Срібний птах – 2004: 145]. Бо й дійсно йдеться передусім про „ранок: заплаканий у росах, молодий і трохи засоромлений сонцем”; про сонце, „що смутне купалося у стрижні”, що „цілуватися лізе” та „безцеремонно грається волосинками на <…> нозі, любовно оглядає забрьохану колошу на штанях і сміється з [Корнія] крильцями бджіл” [Срібний птах – 2004: 145]; про степ, що „хвилюється ранками, дзвонить хвилями в обіди, а вечорами, коли догоряють жита, лягає спать” [Срібний птах – 2004: 146]; про вітер, що „проходить полями – теплий, ніжний, смикає за вуса горду пшеницю, моргає до вівса й довго, довго цілує кучеряві голови гречок – п’є меди степові” [Срібний птах – 2004: 147]. А надто – ми дізнаємося також й про несподівану зустріч Корнія з його коханою дівчиною – Уляною. Щоправда, він „сп’янів… [і] не зна[є], що питав у неї і що казала [йому] вона, а тільки пам’ята[є], як буйно захвилювались жита, затремтів від радості льон і гарячий вітер припав грудьми до землі” [Срібний птах – 2004: 148]. А тому і не дивно, що через все це Корнію „плювать на смерть Гострого” [Срібний птах – 2004: 149], адже Корній „співать хоч[е], чуєш, степе?” [Срібний птах – 2004: 149]. І навіть про загибель Матвія Киянчука Корній не хоче розповідати у цю хвилину, „бо в житах

загубилася [його – Корнієва] доля <…> а [він] ще хоч[е] співати! ” [Срібний птах – 2004: 149].

Безумовно, зміст новели постає на ґрунті певних історичних реалій, але у нас не має сумнівів у тому, що не вони визначають поетикальний, сказати б, всесвіт твору. Врешті-решт і у новелі Ф. Кафки „Перевтілення” таких історичних, суспільних, культурних й відповідно інших реалій не менше, а навіть більше, ніж у новелі Г. Косинки, але чомусь ніхто не наважується заперечувати причетність австрійського письменника до формування естетики модернізму. Ще більш показовою у цьому контексті є, наприклад, новела Т. Манна „Маріо та чарівник”, проте і у випадку з новелою німецького письменника нікому навіть на думку не спадає розглядати цей твір у категоріях такого напрямку, як реалізм.

Це зовсім не означає, що між усіма цими трьома новелами не має відмінностей. Однак вважати останні дві з них модерністськими, а першу – реалістичною, видається нам якимось чи не фатальним непорозумінням. І справа не тільки у тому, що в аналізованому творі легко знайти прикмети модерністської естетики, як-от, наприклад, яскраво репрезентована у новелі Г. Косинки солярна образність, що, вочевидь, корелює не лише з імпресіоністичними „витівками” М. Коцюбинського, а й з поетичними уподобаннями російських символістів [див. про це докл. Голубкова – 2008: 277]. Або – притаманна новелі „домінація зображення щодо дії” [Голубкова – 2008: 276]. Або – побудова образів, характерна для модернізму, естетику якого визначає, зокрема, надзвичайно „пильне спостереження за реальністю та її диференціація на найдрібніші деталі, що набувають самостійного змісту” [Голубкова – 2008: 275], – порівняйте ці твердження з наведеними нами вище образами ранку, сонця та вітру з новели Г. Косинки! Справа ще й у тому, що з точки зору звичайного здорового глузду цей літературно насичений та поетично просякнутий розгорнутий монолог від першої особи так само може належати реальному дезертиру, який лякається навіть власної тіні, як і, скажімо, повість „Микола Джеря” самому Миколі Джері, чи не так?!

Ще раз процитуємо С. Павличко, бо наступні положення є якнайбільше на часі та імпонують нам своєю глибиною і вірогідністю. Отже, ми теж переконані у тому, що „внаслідок багатьох причин модернізм неможливо поставити в рамки певної школи або навіть естетики” [Павличко – 2002: 32]. І ми також вважаємо, що „модернізм містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності” [Павличко – 2002: 32]. Щоправда, до цього ми ще додали б і тезу про відмінності суспільно-історичні, тому що важко стверджувати цілковиту ідентичність не тільки модернізму

таких сучасників, як Ф. Кафка, М. Пруст чи Дж. Джойс, а й модернізму таких сучасників, як М. Булгаков і В. Фолкнер, поминаючи вже кричущу несхожість модернізму Маяковського-драматурга та С. Беккета чи Е. Йонеско.

Утім, попри всі ці відмінності і складності, підстав для ґрунтовної розмови про модернізм та його естетичну програму, чи, за Ю. Ґабермасом, про „модерністський проект", не менше, а, здається, більше, ніж буцімто перешкод. До такого висновку ми, будучи у згоді з багатьма дослідниками модерністського дискурсу, схиляємося з однієї простої, очевидної і навіть банальної рації, відповідно до якої „у XX столітті світ став іншим" [Геніс], а тому й мистецтво не могло залишатися тим, яким воно було до цього часу.

Дозволимо собі з цього приводу ще декілька максим з щойно процитованої статті Олександра Геніса, який в есеїстичному, щоправда, дусі, але, як на нас, дуже влучно охарактеризував сутність аналізованого „проекту". Отож модернізм, на думку цього літературознавця, здійснив у мистецтві щось подібне до „перевороту Коперніка": замість того аби досліджувати об'єкт, модернізм зацікавився суб'єктом. Область інтересів митців зміщується з дійсності на способи її, дійсності, репрезентації, маніфестації, конструювання" [Геніс]. Так діється тому, що „модернізм змінив сам предмет дослідження. Традиційні форми реалістичного мистецтва намагалися створити ілюзію дійсності, зобразити „шматок життя". Модернізм піддав сумніву не тільки можливість зображення реальності, а й самé її існування <…> модернізм зображав світ як арену боротьби різних суб'єктивностей, різних потрактувань реальності, що існують лише у свідомості автора.

Модернізм намагався не розширювати у глядача уявлення про оточуючу дійсність, а впливати на його систему сприйняття, на наш ментальний апарат, що конструює картину світу.

Ось чому модернізм – складне мистецтво. Воно розраховано на активну співтворчість. Замість хліба художник дає зерно, яке повинно в нас прорости.

Художник не відображає і не підміняє, а згущує реальність. Модернізм не руйнував, а випаровував реалізм. И кожний з його [модернізму] геніальних майстрів робив це по-своєму" [Геніс].

Даруйте за такі розлогі цитації, але кожна з висловлених в них максим не тільки у суттєвий спосіб верифікує наші попередні студії, а й створює ґрунт для подальших міркувань. Зокрема, щодо впливу на глядача або щодо „зерна, яке повинно в нас прорости". Хоча у випадку з Г. Косинкою ці обидва аспекти актуалізуються не лише у метафоричному, а також й у безпосередньому та чи не найреальнішому сенсі. Так, широко відомими є спогади, наприклад,

П. Панча про те, як Г. Косинка публічно та ще й на пам'ять читав свої твори, „провокуючи" слухачів на відповідну реакцію [див. про це Срібний птах – 2004: 170–171, а також Українська література – 2005: 84].

Прикметно, що у спогадах П. Панча фігурує не новела „У житах", а інша, не менш талановито „зроблена" Г. Косинкою новела „На золотих богів", оскільки у цій, останній, відсутня формально виражена перша особа. Але важко позбутися враження, що картини, які постають у тексті твору, подано певним, імпліцитно присутнім у новелі учасником подій. Бо ж з якого тоді іншого доброго дива персонажі, про яких йдеться у новелі, „окроп[ляють] білу гречку з медами гарячою кров'ю, []цілу[ють] востаннє горби…" [Срібний птах – 2004: 143], і чому це „сонце здивоване стало" [Срібний птах – 2004: 144], а „вітер <…> послухав горе-журбу матері і, здавалось, сам заплакав над потолоченою кіньми пшеницею…" [Срібний птах – 2004: 145]?!

У нас немає інших відповідей на всі ці запитання, крім тієї, відповідно до якої у творі реалізується один з незаперечних, і, до того ж, перманентно відтворюваних у модерністській естетиці концептів щодо „передчуття кінця світу, настання останніх часів – теми, яка звучить у літературі модернізму зі зворушливою силою та жахливою переконливістю" [Сурова]. З тим хіба тільки уточненням, що у цьому випадку ми маємо змогу пережити модерністський апокаліпсис по-українські – зі сталими, романтично обтяженими символами. З тужливим, зумовленим тяглою фольклорно-літературною традицією плачем, у якому відчутно даються взнаки розпачливі ноти чи то пак не Ярославни!? З трагічними візіями чергових кривавих національних поразок!

Але ось яка дивина кидається в очі чи не усім дослідникам, а особливо не надто доброзичливим критикам Г. Косинки: попри начебто численні наявні у його творах традиційні поетикальні елементи, ці художні шкіци позбавлені того найголовнішого, що у суттєвий спосіб відрізняє їх не тільки від реалістичної, а навіть й від романтичної естетики, – вони позбавлені суспільної, а, зрештою, й національної детермінації. Інакше кажучи, зміст цих творів Г. Косинки і справді, як у цьому його звинувачувала „голобельна" критика, є амбівалентним, бо у його оповіданнях і новелах цілковито відсутній хоча б натяк на заклик до помсти, до наступного кровопролиття, до нових бодай переможних боїв.

Показовим у цьому сенсі є і колізія з незавершеного оповідання Г. Косинки „Фавст", оскільки більшість дослідників переконана у тому, що у цьому творі „знайшли найяскравіший вияв" „стихійні національні почування Косинки" [Срібний птах – 2004: 169]. І у цьому є, безперечно, певна рація, тому що на початку

оповідання ми чуємо „пророчі Франкові слова” [Срібний птах – 2004: 159], а, до того ж, автор виголошує присвяту цього твору його головному герою, і події оповідання розгортаються у в’язниці, і Прокіп Конюшина, себто Фавст, опиняється у буцегарні через свою участь у національно-визвольних змаганнях на боці національно-патріотичних сил, і навіть гасла Фавст виголошує відповідні, висловлюючи переконання у тому, що такі, як він, „вмира[ють] в ім’я наступних поколінь” [Срібний птах – 2004: 166] тощо. Але є у цьому оповіданні й інший нурт, який можна не помітити лише через зрозуміле, зрештою, бажання бачити тільки те, що хочеш, а не те, що є, зокрема, в аналізованому творі насправді. Так, чомусь ніхто не звертає уваги на очевидність того, що останні свої слова, з якими Конюшина звертається до світу: „Кіннота, на коні! Рівняйся, до бою ладнайсь! ” – виголошуються божевільним.

Необхідно, на наш погляд, зважити й на інше – на назву оповідання, бо ця назва свідчить про те, що як би там не було, а йдеться у творі не тільки, а, може, й не стільки про Прокопа Конюшину, скільки про збожеволівшого Фауста, хай навіть і з Поділля. А це означає – не може не означати, – що зміст оповідання щонайменше дотичний до глобальної літературно-філософської проблематики, пов’язаної передусім з індивідуальними пошуками сенсу буття!

Інша річ, що тло, на якому тривають ці пошуки у Й. Ф. Ґете і у Г. Косинки, безперечно, відрізняються. Але чи це є таким вже принциповим? На нашу думку, якби це було так, то і Конюшина не був би Фавстом, і оповідання, відповідно, мало б іншу назву. Проте найголовнішим у всьому цьому є ще один аспект, який також чомусь вперто не помічається: ми маємо на увазі еволюцію образу головного героя у самому творі. Адже коли Конюшина вперше з’явився у камері, то автор бачить у ньому „махлаюватого селюка” [Срібний птах – 2004: 159]. Однак дещо пізніше в автора народжується „великий сумнів, що Фавст – незрячий гречкосій…” [Срібний птах – 2004: 162]. А ще трішки згодом ми дізнаємося про те, що в оповідача „більше ніяких сумнівів, що це не такий уже звичайний собі дядько з далекого Поділля” [Срібний птах – 2004: 163].

Цей висновок дуже скоро підтверджується через те, як говорить Фавст – це вже не мова „незрячого гречкосія”, він, наприклад, виявляє обізнаність з історією Ґетевського Фауста [Срібний птах – 2004: 163]. А потім і зовсім починає висловлюватися поетичними метафорами, як-от, наприклад: „вони співають цієї пісні так, як смуток власний п’ють... ” [Срібний птах – 2004: 166], або: „у гривах кінських пісні цвіли, зелені бори дороги нам стелили…” [Срібний птах – 2004: 166], – тобто метафорами, що нагадують

дуже знайому стилістику, про авторство якої легко здогадатися. Та й філософія, яку сповідує буцімто Фавст, теж не становить жодної таємниці, оскільки переконання щодо того, що „нема чого сумувати" [Срібний птах – 2004: 166], а надто фінал оповідання, у якому через те, що збожеволівшого Фавста повели на страту, „камера заніміла з жаху" [Срібний птах – 2004: 168], але, попри цю трагедію, „у сусідній камері, „етапній", співали студенти – новаки ще нашої тюрми:

Ой, радуйся, земле,
Син Божий народився...

А Конончук держав у руках шматок хліба, що його дав йому Фавст з Поділля, і ридав... " [Срібний птах – 2004: 168], – отже, все це – та ще й у порівнянні з іншими новелами Г. Косинки – недвозначно свідчить про те, що філософія, висловлена у подібний художній спосіб, може належати тільки одній особі – автору.

Звичайно, текст „Фавста" є, на жаль, незавершеним – це, радше, документ, за допомогою якого ми можемо зазирнути до письменницької лабораторії. Утім, власне така специфічна форма і зміст цього тексту дає нам змогу переконатися не тільки у „стихійних національних почуваннях Косинки", а й у тому, що це був справжній талант – талант, безперечно, національний, але водночас і талант, для якого художня цінність створюваного ним визначалася аж ніяк не позамистецькими уподобаннями та позаестетичними критеріями.

Більш того, введення Г. Косинкою до тривіальної, – як на двадцяті роки, коли постав рукопис „Фавста", – історії про часи громадянської війни окресленої вище філософської, а, з погляду на промовисту колядку у фіналі оповідання, зокрема, онтологічної проблематики змушує нас і на цьому етапі аналізу новел письменника дійти висновку про модерністський кшталт його творчого доробку.

Та і це ще не все. Отож більшість дослідників висловлюють майже безапеляційне припущення, відповідно до якого Г. Косинка не завершив оповідання „Фавст" тому, що „не ма[в] надії опублікувати" [Срібний птах – 2004: 171] цей твір. З такою версією можна, певно, погодитися. Втім, ми не бачимо підстав, через які не могли б висунути власне припущення, що полягатиме у такому: Г. Косинка у цьому оповіданні спробував поєднати речі, які для його творчої свідомості виявилися непоєднуваними. Розпочавши з величних Франкових слів та відповідного їм пафосу присвя́ти свого твору „Фавсту з Поділля", письменник не зміг подолати ані самого себе, ані власного мистецького хисту, який мав виразний модерністський вимір. Адже якби це оповідання було присвячено одному з героїв національно-визвольних змагань, то цей герой вже за самим своїм визначенням не міг би бути Фавстом

– навіть і з Поділля! А якщо це мав бути твір про „Фавста з Поділля”, то тоді зміст оповідання, в засаді, не могла б становити історія про героя України хоча б тому, що Фауст – це не герой Німеччини, а той несамовитий гордувань, який продав душу дияволу!

Крім цього, історія про героя України мала б закінчуватися так само велично і патетично, як велично вона заповідалася спочатку. Проте герой божеволіє, серця́ його співкамерників стискаються від жаху, поряд лунає одвічна радісна звістка про те, що „Син Божий народився…”, „а Конончук держ[ить] у руках шматок хліба, що його дав йому Фавст з Поділля, і рида[є]...” Чи треба це розуміти, як метафоричну трансформацію образа Фауста на образ Сина Божого? Навряд чи, бо це було б вже й зовсім недоречно! Радше і на рівні цього співставлення дається взнаки ще одна, притаманна модерністській естетиці, онтологічна риса, яка виявилася, фактично, у момент зародження нового мистецтва ХХ століття.

Йдеться, зокрема, про те, що пафос не тільки „Фавста”, а й інших новел Г. Косинки полягає у тому ж, у чому вбачається „пафос „Улісса” – у звільненні від соціальних, національних та релігійних химер. Цей пафос промовляє за те, аби будувати життя, що було б домірним не державі, не ідеї, не народу, але конкретній людині, яку колись називали „вінцем творіння” [Геніс]. Невідповідність, натомість, згаданому щойно пафосу „Улісса” як певному модерністському взірцю спричинюється тим, що в українських реаліях для того, аби знехтувати державою, ідеєю і народом, треба було, щоб спочатку виникла держава, у якій об’єднався б нарешті народ, що ідентифікував би себе, зокрема, і через відповідну національну ідею.

Отже, творчість Г. Косинки постає на перетині й зазнає глибокого впливу двох стрижневих нуртів, перший з яких пов’язаний із боротьбою України за незалежність та свободу, а другий – зі світовими мистецькими тенденціями. І тому остаточною відповіддю на питання про приналежність Г. Косинки до певного естетичного проекту буде наступна теза: Г. Косинка є українським модерністом. Що ж стосується відмінностей українського модернізму в інтерпретації, зокрема, Г. Косинки від інших різновидів модернізму, то ми повинні перш за все зазначити, що усі наші попередні аналітичні студії здійснювалися нами у проекції тілесно-міметичного методу.

Інакше кажучи, модернізм Г. Косинки з урахуванням національних особливостей щодо реалізації естетичних засад цього мистецького напрямку був зумовлений відповідним тілесним досвідом. Разом з тим той тілесний досвід, який розуміється нами

специфічно – через міметичні, а також автоміметичні практики – виявляє, попри спільність тілесних корелятів, визначальні відмінності, які й спричинюють в остаточному підсумку формування різноманітних індивідуальних та естетичних наслідків.

Так, якщо, наприклад, дуже важко уявити собі взагалі будь-який твір від Гомера до Ю. Андруховича без тілесно-міметичного кореляту погляду, то це аж ніяк не означає, що такий корелят в усіх випадках буде функціонувати однаково. Зокрема, виникає враження, що у того ж таки Гомера єдиним персонажем, для якого є характерним навіть не погляд, а просто намагання дивитися на світ, був одноокий Циклоп, проте і того Одиссей „со товариші" позбавив цієї можливості. Зрештою, така авторська стратегія була цілком виправданою, бо у світі, яким керують боги, для людей – ба! й навіть героїв – така здатність видається чимось надлишковим. Певно, тому Пенелопа впізнає Одиссея не за зовнішнім виглядом, а через те, що герою вдалося зігнути славетний лук і влучно вистрілити з нього.

За браком місця та часу перескочимо у XIX століття, де діють романтичні й реалістичні герої. І що ж ми бачимо?! Перші поспішають геть звідусіль, куди б вони не потрапили, а тому повсякчас задивлені у далечінь – туди, де їх ще нема, і тому вони не здатні побачити поряд із собою навіть справжні скарби. Так, Онєгін не розгледів Татьяни, Пєчорін – княжни Мері, а що вже до Байронового Чайльд Гарольда, то тут і говорити взагалі немає про що. Другим, натомість, тобто реалістичним героям, роздивлятися навколо себе просто немає часу, бо їхнє завдання полягає у тому, аби діяти чи думати – дуже часто, до речі, саме за такою послідовністю. І ось вже Базаров, нібито не маючи змоги боротися зі своїми почуттями, освідчується Одинцовій, але… при цьому він чомусь дивиться не в очі буцімто коханій жінці, а повертається до неї… потилицею і занурює свій сліпий (від почуття чи від пристрасті?!) погляд у запітнілу шибку, до якої притискається розпаленілим лобом. А Раскольніков спочатку вбиває двох безневинних жінок, а потім гасає містом та все думає, і думає, і думає, аж поки не потрапляє туди, де важко думати, бо там треба важко працювати. Втім, найзавзятішим у цій галереї виявився Чіпка, бо встигав і грабувати, і працювати, і вбивати – тільки дивитися на світ часу в нього, як і в інших, не було. Та й не любив він цього. Та й іншим не дуже дозволяв: навіть „бозі", що дивився на нього з ікони, вічка Чіпка – ще коли був дитиною – виколов.

Втім, прийшов, нарешті, час і на модерністських героїв, а тому ситуація змінюється радикально. Причому парадокс полягає у тому, що розгортається цей дискурс у світі і справді збожеволівшому, та героїв це начебто не стосується: вони „пильно

спостерігають за реальністю” і розкладають її „на найдрібніші деталі, що набувають самостійного змісту” [Голубкова – 2008: 275]. Особливо професійно це вдається зробити Майстру, який, сидячи у своєму підвальчику, так пильно придивився до світу, що спромігся написати неперевершений і незнищенний роман про п’ятого прокуратора Юдеї Понтія Пілата та мандрівного філософа Ієшуа.

Зрештою, навіть маленький Федько-халамидник з однойменного і начебто реалістичного оповідання В. Винниченка поводить себе у цьому сенсі якось дивно. „Наприклад <…> Ліплять [діти] хатки з піску <…> Федько теж ліпить. Але раптом встане, подивиться-подивиться – і візьме та й повалить усе чисто – і своє, і чуже. Ще й регочеться” [Винниченко – 2001: 61]. Або: „сидить у себе на воротях, як Соловей Розбійник на дереві, і дивиться” [Винниченко – 2001: 62], – дивно, як на дитину, поводить себе цей герой, чи не так?! Хоча, з іншого боку, більшою дивиною слід, певно, вважати незрозумілі уподобання Кафкіного Грегора Замзи, що перетворився на велетенську комаху, а проте дуже полюбляв дивитися у вікно, за яким, крім глухої, сірої та обшарпаної стіни сусіднього будинку, нічого й видно не було.

Отож герої Г. Косинки подібних метаморфоз, на щастя, не зазнають, позаяк і вони опиняються у нетривіальних обставинах, а проте і цим героям притаманний специфічний, сказати б, споглядальницький „хист”. Звернемося ще раз до оповідання „Фавст”, дія якого формально розгортається в обмеженому і закритому просторі в’язничної камери. Проте погляд у минуле, – причому подвійний погляд, оскільки оповідач згадує про Фавста, а той, своєю чергою, – про свої нещодавні „пригоди”, – отже, цей погляд має настільки глибокий зміст, що в результаті минуле починає дивним чином претендувати на статус майбутнього, у такий спосіб дозволяючи автору досягти мети, задекларованої ним на початку твору.

Не менш цікавими у такому контексті є й новели „В житах” та „На золотих богів”. Так, перша з них взагалі може становити певний взірець модерністської естетики з точки зору проблематики погляду, адже головний герой-розповідач через об’єктивні умови повинен був перетворитися, так би мовити, на зір і слух. І щось подібне, далебі, діється, але не можна не звернути уваги на те, що той, хто має дуже пильно роздивлятися навколо, аби вчасно запобігти небезпеці, поводить себе, м’яко кажучи, дещо незрозуміло. Зокрема, він бачить те, що за таких екстремальних обставин навряд чи взагалі можна побачити (пор. з тими образами, які ми наводили вище). Більш того, несподівано зустрівшись з Уляною, Корній „не зна[є], що питав у неї і що казала вона [йому], а тільки пам’ята[є], як буйно захвилювались жита, затремтів від

радості льон і гарячий вітер припав грудьми до землі” [Срібний птах – 2004: 148]. А коли Уляна пішла, то герой зізнається, що він „довго леж[ав] і слуха[в], як дзвонить у такт дзвонів степу [його] серце” [Срібний птах – 2004: 149].

Чи йдеться в усіх цих образних вишуканостях про реальність? – питання, на наш погляд, риторичне. А тому якщо за цих обставин і можна згадувати про якусь реальність, то тільки про ту, що стосується реальності тілесного досвіду, який репрезентовано у відповідній – тілесно-міметичній реальності художнього тексту. Зрештою, подібна стратегія, вочевидь, використовується і у новелі „На золотих богів”, дивина якої, починаючи вже з самої назви твору, не може не впадати в око хоча б тому, що отими „богами”, та ще й неабиякими, а „золотими”, пойменовано, власне кажучи, ворогів. Крім цього, попри таку своєрідну назву, у центрі авторської уваги перебуває не військо „золотих богів”, а ті, хто боронить від них свою землю. Проте зображення бою, а також такі його трагічні наслідки, як загибель Чубатенка і Сеньки-кулеметника і спалене майже дощенту село, подаються у більш, ніж своєрідній перспективі: „озолотило сонце похмурі хмари на заході і втопило червону багряницю, як той сум, у ставу та й прослало над пожарищем... Дивіться...” [Срібний птах – 2004: 144] і прислухайтеся, як це робить вітер, – пропонує автор. Пропонує собі чи нам, читачам? Здається, що передусім – собі, бо у фіналі новели це „вітер <…> послухав горе-журбу матері і, здавалось, сам заплакав над потолоченою кіньми пшеницею...” [Срібний птах – 2004: 145]. Але, звісна річ, – і нам! Аби і в нас проросло оте зерно, з „потолоченої кіньми пшениці...”

Таким чином, і на цьому рівні стає очевидною ще одна сутнісна риса, характерна як для модерністської поетики загалом, так і для творчості Г. Косинки зокрема. Ця риса полягає у тому, що, наприклад, Г. Косинка, керуючись модерністською, в засаді, стратегією, вдивляється в актуальне теперішнє через свій досвід, який ґрунтується, у тому числі, й на попередніх образних моделях, але при цьому метою письменника є прорив у майбутнє. Отож проаналізовані художні тексти як результат міметично експлікованого тілесного досвіду свідчать про те, що окреслена стратегія відрізняється, далебі, як від попередніх стратегій, так і від прийдешньої, тобто постмодерністської.

З першими вона не співпадає через те, що твір у їхніх рамках мислився не тільки способом на відтворення реальної (у реалізмі) або уявної (у романтизмі) дійсності, а й дієвим засобом на її перетворення „тут і зараз”. Натомість модернізм так само, як і постмодернізм, є вже позбавленим цих ілюзій, але він – принаймні, український модернізм – ще продовжує сподіватися на те, що це є

можливим у майбутньому, на відміну, до речі, від постмодернізму, який остаточно відкидає і цю химеру, перетворюючись на своєрідну „річ у собі”, оскільки вже не йме віри нікому і нічому, а навіть тому, що продукує він сам.

Висновки

1. Модерністська естетика, попри притаманні їй універсалістські аспірації, завжди постає на національному ґрунті, всотуючи при цьому неповторний національний колорит і зміст.
2. Новели і оповідання Г. Косинки поєднують у собі як заглибленість у внутрішній світ особистості, так і виразну зацікавленість національною проблематикою й спрямуванням на пристрасне ствердження найістотніших національних ідеалів.
3. Творчість Г. Косинки за тими мистецькими стратегіями, які він застосовує у своїх текстах, є всі підстави ідентифікувати як, безперечно, український варіант модернізму.

Контрольні питання та завдання

1. Чи погоджуєтеся ви з думкою дослідників про те, що твори Г. Косинки за притаманною їм стилістикою є схожими на твори В. Стефаника? Відповідь обґрунтуйте.
2. Керуючись засадами тілесно-міметичного методу, самостійно проаналізуйте оповідання Г. Косинки „Серце” і визначте таке: елементи якої – романтичної, реалістичної, модерністської чи якоїсь іншої – естетики домінують у цьому творі?
3. Порівняйте образи Корнія з новели Г. Косинки „В житах” і Грегора Замзи з новели Ф. Кафки „Перевтілення”.

3.7. „ІСТОРІЯ ПАНІ ЇВГИ” ВАЛЕР’ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО

Огляд праць, присвячених вивченню творчості В. Підмогильного, дозволяє ствердити дещо несподівану думку: навіть тональність і стилістика, а заразом і зміст багатьох наукових розвідок у суттєвий спосіб відрізняються від подібних текстів, у яких йдеться про інших класиків української літератури, у тому числі й таких славетних, талановитих і непересічних сучасників письменника, як, наприклад, В. Винниченко чи той же М. Хвильовий.

У відповідному ставленні до В. Підмогильного можна переконатися за такими, наприклад, текстами, як стаття Н. Ксьондзик „Д’Артаньян із села Чаплі” [див. Ксьондзик], вже тільки назва якої засвідчує емоційно прихильну і навіть дещо філологічно грайливу рецепцію сильветки письменника [див. також, наприклад, Аліванцева]. Іншим зразком, сказати б, „від протилежного” щодо нестандартного способу сприйняття творчості В. Підмогильного є стаття І. Дробот, у якій її авторка не може втриматися у межах наукової безпристрасності і в одному місці навіть стверджує, що В. Підмогильний „вирізняється якимось особливим „жінконенависництвом” [Дробот – 1999: 41].

Зрозуміло, що це більш ніж суб’єктивна, а тому, звісно, не єдино можлива точка зору, про що свідчить, наприклад, зміст і тональність статті Г. Протасової, яка дуже виважено і переконливо міркує про те, що у спадщині письменника „жіночий персонаж вже не є ареною змагання двох сил, а є швидше втіленням значущої для протагоніста антиномії морального та естетичного <…> тобто знов-таки джерелом внутрішнього конфлікту героя; жінка ж є лише засобом екстеріоризації, оприявнення цього конфлікту” [Протасова].

На користь відмінного способу рецепції творчості В. Підмогильного промовляють і безумовно об’єктивні погляди, які висловила у своїй статті Н. Монахова, пояснюючи мотиви, що спонукали її до написання цього тексту. Отож ця авторка наголошує на тому, що „можна роками відшукувати прояви патріархального домінування над жінкою та чоловічого приниження жінки у літературі, а чи й у культурі взагалі. А можна спробувати віднайти у творах те, що дозволить читати їх і жінкам, і чоловікам. Що зробить обидві статі – партнерами у складному процесі читання. Що по-іншому покаже чоловіка – іншим чоловікам і жінку – самій собі” [Монахова – 2003: 389–390].

Разом з тим необхідно зазначити, що якими різними не були б позиції окремих дослідників щодо творчої спадщини

В. Підмогильного, в усіх, без винятку, критичних опусах і літературознавчих розвідках наріжною є думка про те, що „це був один із найкультурніших наших письменників” [Бойко – 2003: 313; див. також Історія… ХХ ст. (Кн. 1) – 1998: 277], а його творчість – це „одне із найвищих духовних явищ української літератури ХХ століття” [Шевчук – 2003: 366; див. також Калініченко – 2001: 6].

З наведеними переконаннями важко не погодитися, як і з іншою тезою, що теж активно обговорюється вченими, – тезою про те, що письменник „засвідчує своє нездоланне прагнення <…> осмислювати і народжувати на письмі Людину” [Галета – 2003: 9; див. також Історія… ХХ ст. (Кн. 1) – 1998: 282], передусім, у рамках дискурсу екзистенціалізму. Так, на думку В. Мельника, „В. Підмогильний пішов навіть далі к’єркегорівських засад, провіщаючи до певної міри так званий пізній європейський екзистенціалізм, зокрема французький, найбільш знаний нам у таких постатях, як Ж.-П. Сартр і А. Камю” [Мельник – 2003: 347; див. також Шевчук – 2003; Історія… ХХ ст. (Кн. 1) – 1998: 279 та ін.].

Більш того, про екзистенціальний характер творчості В. Підмогильного можна знайти аж ніяк не поодинокі рефлексії численних авторів [див. про це Калініченко – 2001: 6; Тарнавський – 2004: 185; Протасова тощо], і це наштовхує на думку про те, що у раціях такого штибу є певний сенс. Але проблема полягає у тому, що ані історичний час, у якому творив письменник, ані соціально-ментальний простір, у рамках якого функціонував український митець, не відповідають не стільки формальним настановам, скільки внутрішньому духу екзистенціалізму. І тому кожен з тих вчених, хто намагається обґрунтувати екзистенціальний зміст творчості В. Підмогильного, змушений виправдовуватися за ідеї такого типу та шукати можливість коректного способу взагалі згадувати про це.

Окреслена ситуація виникає внаслідок того, що стрижнева пуента філософії існування, себто екзистенціалізму, позірно суперечить національному началу, а українська критика і літературознавство, як, зрештою, й українська література, не може знехтувати цим основним своїм понадзавданням. Утім, розгляд проблематики творів В. Підмогильного у контексті тілесно-міметичного методу аналізу цілком природно, ефективно і переконливо нейтралізує усі, у тому числі і згадані, невідповідності і дозволяє пояснити не тільки ідейно-художній зміст текстів письменника, а й філософські та інші підтексти, які об’єктивно присутні навіть у ранніх творах митця.

На доказ останньої тези більш ніж виразно може слугувати розгляд оповідання В. Підмогильного „Історія пані Ївги”, якому (розгляду) присвячується актуальна частина книги, оскільки цей твір

займає, з точки зору становлення художнього таланту письменника, емблематичне місце: оповідання написано вже після публікації перших творів класика, але – відносно задовго до того, як друком вийшли романи, що прославили ім'я митця.

Отже, традиційний погляд на цей твір В. Підмогильного позначений, в засаді, соціологічним підходом, через що вважається, що „героїня його <…> „Історі[ї] пані Ївги" – за тодішніми мірками, класовий ворог <…> У революцію вона втратила все, що мала, чим жила. І ось її викинуто на вулицю" [Романчук]. Проте авторка наведеної думки, керуючись деідеологізованим сучасним світоглядом, не може водночас не зазначити, що пані Ївга – „маленька людина. Маленька й беззахисна в крихкій непевності перед днем завтрашнім" [Романчук], і у такий спосіб об'єктивно вводить у власний дискурс екзистенціальну проблематику.

Такий амбівалентний й суперечливий характер міркувань черговий раз засвідчує недосконалість методологічної бази відповідних досліджень, через що розгляд реальних елементів аналізованих художніх творів перекреслюється традиційно ідеологічними настановами. Безперечно, в оповіданні йдеться про представницю панівного класу, про ситуацію, коли життя чи не в усій повноті визначається класовою приналежністю персонажів, і про трагічну колізію, що розгортається внаслідок означеної класової детермінації.

Натомість майже нікому не спадають на думку очевидні факти, з яких будується сюжетна основа твору В. Підмогильного. Насправді ж, класовий чинник діє в оповіданні лише номінально, бо після смерті чоловіка пані Ївга залишає маєток, переселяється до міста і скромно екзистує (більш влучне слово дібрати важко) як цілком приватна чи, сказати б, декласована особа, яка нікого, крім себе, вже не репрезентує. Своєю чергою, навіть делікатні спроби, з одного боку, її власного сина, що пропонував матері залишити її „келію" і повернутися до їхнього родинного гнізда, а, з іншого боку, деяких селян, які мали на меті також повернути її у статус представниці пануючого класу, – зрештою, тільки для того, аби хоч у такий спосіб вирішити свої проблеми, пов'язані з жорстким хазяйнуванням у маєтку сина пані Ївги [Підмогильний – 2004: 175], – ці делікатні спроби так і не зазнали успіху. Отож пані Ївга залишається у місті, і, певно, тому, що вона опинилася не на бруківці чи під парканом, а „найняла невеличку кімнатку на тихій вулиці, нікуди не виїздила, нікого не приймала, тільки гуляла часом сама ввечері, а вдень читала книги" і „обідати їй носили з їдальні" [Підмогильний – 2004: 175], – певно, тому вона вважалася панією са́ме у сенсі соціальному.

Ставлення оточення до неї принципово не змінюється і через відомі суспільно-політичні події, які відбулися 1917 року. Проте відповідне сприймання пані Ївги навколишнім середовищем суттєво загострюється, а тому „коли в місті запанували більшовики, сусіди виказали на пані Ївгу в ЧК – їм кортіло, щоб стару буржуйку потрусили”, і „пані Ївга опинилась на вулиці”, а „всі були вдоволені, що старій буржуйці таки дошкулили” [Підмогильний – 2004: 177].

Втім, парадоксальність ситуації полягає у тому, що це на думку сусідів, цих „добрих самаритян”, вони „дошкулили ” старій жінці, – сама ж пані Ївга анітрохи так не вважала. Взагалі необхідно зауважити, що одним з ключових слів, які визначають характер цієї героїні, є таке поняття, як „нерозуміння”: пані Ївга протягом усієї історії, що присвячено цій небогій, ***не розуміє***.

Так, після того, як „селяни вбили в маєткові її чоловіка <…> Село стало їй незрозуміле, а селянин то й зовсім” [Підмогильний – 2004: 175]. Натомість вона переконана, що несправедливість, яку їй було заподіяно, коли жінка залишилася простонеба без жодних засобів до існування, є доцільною. Пані Ївга також не розуміє, що син її колишньої покоївки Насті – „тринадцятилітній Серьога, син народу, був розбещена дитина вулиці”, а тому її спроби „передати йому ті знання й досвід, що вона набула за довгий вік, передати вивищені думки – і тим хоч трохи спокутати гріхи роду” [Підмогильний – 2004: 178], були заздалегідь приречені на поразку. Вона, врешті-решт, дорікає навіть власному єдиному сину Андрію, що він теж, мовляв, її не розуміє [Підмогильний – 2004: 175], хоча насправді це вона абсолютно не розуміла ані його, ані його вчинків і світогляду.

Отже, з одного боку, цілковита самотність, притаманна героїні, а, з іншого боку, відірваність від реальності буремного часу, у який вона змушена жити, знову актуалізують стрижневі екзистенціальні чинники, через що образ пані Ївги може видатися дещо штучним і ходульним, позбавленим живих й автентичних кольорів. Але таке враження буде хибним, бо в оповіданні В. Підмогильного йдеться не про „класового ворога” і бодай не про „маленьку людину”, а про людину, чи, точніше, про Людину, яка раптом опиняється у незнайомому, ворожому і незрозумілому світі.

Більш того, жодних шансів на подолання цього світу у героїні, себто у Людини, просто немає з причин не тільки психологічних, світоглядних чи й гендерних, а з причин переважно тілесно-фізичних, оскільки тендітність й очевидна жіноча слабкість, характерні для пані Ївги, становлять засадничу перешкоду щодо перспективи будь-якої форми протесту – навіть протесту морального. І тому безальтернативним, а до того ж закономірним наслідком окресленої колізії може і стає смерть – одного звичайного

ранка, коли „душа пані Ївги покинула тіло” [Підмогильний – 2004: 179].

Прикметно, що аналізована історія також починається зі смерті – зі смерті чоловіка пані Ївги, а це може, зокрема, означати, що вся історія героїні розгортається у межовій ситуації, для якої характерною є акцентуація на буттєво-екзистенціальних сенсах. Інакше кажучи, звичайні для героїні умови життя несподівано змінюються на екстремальний спосіб існування, внаслідок чого колись важливі і, як здавалося, вкрай необхідні речі взагалі перестають щось важити, а на першому плані опиняються фундаментальні цінності, переважно пов’язані з життям і зі смертю.

С. Павличко, визначивши творчість В. Підмогильного як передусім інтелектуальну прозу, зазначала, що „інтелектуальних романістів цікавлять не так політика, час, країна з її конкретним історичним існуванням, як людина з її універсальними проблемами, людина поза історією й суспільним буттям”, і хоча „у Підмогильного історичні обставини рельєфніші, але вони служать тільки фоном дії” [Павличко – 2002: 218]. Історія пані Ївги також яскраво свідчить про справедливість цієї думки, оскільки, попри апокаліптичні події, на тлі яких розгортається ця історія, її домінанту становлять не суспільні катаклізми – Перша світова війна, революції, громадянське протистояння і радикальні зміни суспільного устрою, а доля конкретної особистості, постать якої, у тому числі й через згадані кризові обставини, просто не вписується в оточуючий її світ. І проблема нерозуміння, згадувана вже вище, є лише одним з тих аспектів, який доводить слушність подібних рацій, бо наочно репрезентує глибинні екзистенціально-поетикальні настанови, що ними визначається зміст оповідання.

Отож у запропонованому контексті не можуть не звернути на себе уваги деякі вагомі деталі. Так, розмова пані Ївги з сином щодо його відповідальності за експлуатацію селян була спричинена тим, що „пані Ївзі було це боляче невимовне!” [Підмогильний – 2004: 175]. Цікаво, що коли селяни, яких вона зробила спробу захистити (керуючись при цьому відчуттям болю через несправедливе ставлення до них власного сина), вбили її чоловіка, то пані Ївга „не так вжахнула[сь], як здивувала[сь]” [Підмогильний – 2004: 175]. Біль, натомість, дається взнаки у зв’язку з ситуацією, яка стосується інших, внаслідок чого можна зробити висновок про те, що і у цьому творі В. Підмогильного зображується „людина на перехресті різнобічних силових ліній суспільного існування і своїх прагнень розуму і серця” [Мельник – 2003: 344].

Своєю чергою, як переконує О. Калініченко – авторка однієї з дисертаційних праць, присвячених безпосередньо дослідженню новелістичної спадщини письменника, „найбільш

поширений тип конфлікту в новелістиці В. Підмогильного – внутрішньо-інтроспективний, який вповні реалізується на рівні свідомості головного героя чи кількох інших персонажів. Разом з тим у більшості новел 1923–1928 рр. <…> цей тип конфлікту істотно ускладнюється проблемами громадсько-політичного, а не лише морально-етичного спрямування, у чому виразніше виявляється авторське розуміння культуротворчої місії мистецтва" [Калініченко – 2001: 12]. Це означає, що відчуття болю, яке переживає пані Ївга, тільки зовні може видаватися невмотивованим – насправді ж це, нібито не зовсім логічне відчуття є якнайбільше доречним й автентичним, принаймні, коли йдеться про типологію персонажів митця взагалі і про цю конкретну героїню зокрема.

Доводить можливість такої інтерпретації й інша наскрізна деталь, яка після першої і буцімто випадкової згадки набуває у рамках аналізованого тексту чи не глобального виміру. Отож знову ж таки в епізоді, у якому пані Ївга наважилася на вирішальну розмову з сином щодо його ставлення до селян, „вона підвелась, скинула з себе турецьку шалю, з якою не розлучалась ніколи й урочисто заговорила" [Підмогильний – 2004: 175].

Тією деталлю, що привертає увагу, є „турецька шаля", яку пані Ївга і дійсно „не знімала після цього вже більше ніколи", а тільки все щільніше і „щільніше загорталась у свою шалю" [Підмогильний – 2004: 175]. Більш того, з часом цей неабиякий аксесуар жінка змушена була використовувати навіть як постіль [Підмогильний – 2004: 178], а „Серьога, син народу", зненавидівши пані Ївгу, називав її подумки з цієї нагоди „шлюхою в хустці" [Підмогильний – 2004: 178].

Зрозуміло, що цей елемент жіночого одягу був доволі звичним, принаймні, для тих, кого в описуваних суспільно-історичних умовах небезпідставно вважали паніями хоча б тому, що „шаля" аж ніяк не надавалася на зручний для фізичної чи обслуговуючої праці тип одягу. Але зміст цієї деталі тільки функцією соціального маркеру не обмежується, бо, по-перше, через нібито „турецьке" походження, „шаля" засвідчує інакшість і, у певному сенсі, екзотичність її хазяйки.

По-друге, те, що пані Ївга сливе ніколи її не знімала, а весь час перебувала закутаною у „шалю", змушує думати про бажання жінки хоч у такий позірний спосіб заховатися у цей своєрідний кокон, захиститися від зовнішнього світу і створити ілюзію внутрішнього психологічно-тілесного комфорту.

По-третє, значення та зміст одягу не обмежується його розумінням як якоїсь формальної оболонки – навпаки. Наприклад, П. Шилдер вважав, що будь-які предмети і передусім одяг можуть бути складовою образу тіла чи навіть ставати його частиною

[Шилдер – 1950: 213]. А за твердженням А. Холландер, яка глибоко дослідила цей феномен, са́ме одяг, на відміну від тіла, репрезентує духовну сутність. Але для того, аби репрезентувати не тілесне, а духовне, тканина одягу повинна порушувати відношення звичайної імітації стосовно самого тіла, повинна набути незалежність по відношенню до схованого в одязі тіла [Холландер – 1980: 15–16]. І тоді одяг, який спочатку усвідомлюється як „двійник", як симулякр тіла, поступово підміняє власний оригінал [див. про це також: Перніола – 1989].

У певному сенсі так діється і з пані Ївгою, яку відразливо безпосередній „син народу" Серьога ідентифікує са́ме за цією, як виявляється, більш ніж виразною деталлю одягу. А тому, учетверте, варто також взяти до уваги і те, що шаль – це дивовижний і водночас надзвичайно практичний винахід людства, оскільки у шаль можна драпіруватися, рятуватися від холоду, покривати нею голову, напинати через плече, волочити за собою, як царський шлейф, і огортатися нею, йдучи до танцю. Крім цього, навіть шаль, що падає до ніг, все одно не втрачає краси і залишається надзвичайно гарною через недбало-аристократичну розкіш, що додатково вказує й на відповідний сексуальний підтекст. До цієї характеристики необхідно додати, що шаль плетуть або тчуть, але її фактура, як правило, передбачає не цупкий, не, сказити б, брезентоподібний кшталт, а, навпаки, вільне плетиво з широкими зазвичай чарунками між вузлами.

Все це є надзвичайно важливим, оскільки дозволяє зробити висновок, відповідно до якого образ пані Ївги набуває несподіваних, а проте вагомих значень. Так, окреслений штиб шалі засвідчує, з одного боку, аристократичність героїні В. Підмогильного не лише у соціальному, а й у людському вимірі. Натомість, з іншого боку, пані Ївга напевно є гарною жінкою, наділеною не зверхньою, а стриманою гідністю. Інакше кажучи, героїня намагається зберігати дистанцію до оточення, а проте вона цілковито не відчужується від нього і не намагається заховатися у так звану башту зі слонової кістки.

На доказ цієї тези можуть слугувати численні факти, наявні в оповіданні, – такі, наприклад, як звернення до неї селян, що шукають у цієї тендітної жінки захисту від пана Андрія, їхнього теперішнього суворого господаря. Або ж тут слід згадати реакцію її колишньої покоївки Насті, яка хоч і керувалася прагматичними мотивами, але назвала кривдників пані Ївги „гаспидами" та „розбійниками нехрещеними" і „поселила пані Ївгу у „великій хаті" – так вона звала вогку й темненьку кімнатку поруч з кухнею, де сама спала" [Підмогильний – 2004: 178]. Про певну відкритість героїні В. Підмогильного свідчить і той факт, що вона „з глибоким почуттям

обов'язку перед Серьогою взялася до навчання" цього телепня, пояснюючи свою детермінацію тим, „що нова доба вимагає від усіх таких <…> покидьків капіталізму, – якнайвищого розвитку розумових здібностей" [Підмогильний – 2004: 178].

Врешті-решт, і фатальна для пані Ївги атака цього „покидька капіталізму" мала для неї трагічні наслідки, зокрема, через те, що „шаля" не змогла захистити бідну жінку від „льодової води", яку „син народу" підступно вилив „їй на голову" [Підмогильний – 2004: 179], – іншого ж одягу, а отже, і захисту у пані Ївги просто не було.

У цьому контексті стає нагальною й ще одна деталь, яка має відношення до ідейно-художнього змісту аналізованого оповідання: йдеться про воду, яку „покидьок капіталізму" застосував проти пані Ївги як своєрідне „знаряддя вбивства". У попередніх розділах вже неодноразово зазначалося, що вода здавна асоціюється і з народженням, і зі смертю. Утім, якщо порівняти характер образу води, наприклад, у творах П. Куліша чи М. Коцюбинського з „Історією пані Ївги" В. Підмогильного, то відмінність виявиться тією ж мірою очевидною, як і значущою.

Так, у попередників В. Підмогильного вода репрезентована в образі річок, і хоча в ідилії П. Куліша річка Трубайло приносить щастя, народження нової сім'ї, дитини, тобто нового життя, а у М. Коцюбинського річка Черемош спричинює смерть і трагедію, однак в обох випадках йдеться про природну стихію – про репрезентацію елементів автентичного буття. Інша річ – цебро „льодової води", яку син Насті, ще підліток за віком, виливає на голову пані Ївзі, призводячи до її майже миттєвої смерті.

Окреслений розвиток подій вражає жорстокістю і безглуздістю. Проте водночас ці нібито дрібні пустощі підлітка-шибеника виявляють характер лиховісного художнього пророцтва, бо жертвою злочину стає благородна і беззахисна жінка, а вбивцею тринадцятилітній хлопчина, образ якого також традиційно асоціюється з майбутнім.

Таким чином, буцімто невибаглива і позірно непереконлива, на перший погляд, історія пані Ївги набуває на ґрунті попередньо обраної тілесно-міметичної методології глибокого художньо-філософського виміру, зміст якого визначається, зокрема, відповідним досвідом тілесного буття героїні, репрезентованим у дискурсі за посередництвом образної системи, що корелює не з соціологічними чинниками та детермінантами, а з екзістенціально та тілесно зумовленою онтологічною парадигмою.

Простіше кажучи, історія пані Ївги, як і цей жіночій образ, створений В. Підмогильним, слугує для того, аби спробувати

художньо осмислити подальшу буттєву перспективу, яка внаслідок антропологічних, а також й суспільно-історичних умов рокована на майбутнє заперечення, що об'єктивно виникає не ззовні, – наприклад, не з боку іноземних інтервентів, – а зсередини, через порушення природного стану речей, тобто через те, що діти, у даному випадку – підлітки, позбавляють життя жінок у садистський, – бо при цьому „плига[ють], регочучи, до стелі" [Підмогильний – 2004: 179], – спосіб.

Висновки

1. Творчість В. Підмогильного у певному сенсі завершує болісний і суперечливий шлях, на якому українські письменники наприкінці XIX – на початку XX століття намагалися гармонійно поєднати у рамках художнього дискурсу національну і соціальну стурбованість з пошуками адекватних й естетично довершених дискурсивних форм.

2. Філософський, зокрема екзистенціальний, характер творів В. Підмогильного є очевидним, але цей характер ґрунтується не на абстрактних ідеях, запозичених з розвідок любомудрів, а на досвіді тілесного буття і на тілесно-міметичних засадах продукування художнього дискурсу.

3. Зміст оповідання В. Підмогильного „Історія пані Ївги" художньо переконливо утверджує гуманістичні ідеали та первинність людського начала у зв'язку з очевидним філософсько-екзистенціальним виміром і тілесно зумовленою основою, вочевидь, цьому твору притаманними.

4. Художня досконалість проаналізованого твору В. Підмогильного зумовлена майстерним використанням не зовнішньо яскравих художніх засобів, а виваженим конструюванням дискурсу, у якому в автентичний, з елементами поетики модернізму спосіб репрезентовано тілесне буття людської істоти, що потрапляє до жахливих умов існування у XX столітті.

Контрольні питання та завдання

1. Чи могла б, на вашу думку, історія пані Ївги скластися якось інакше, а не так, як вона склалася у творі В. Підмогильного?

2. Спираючись на засади тілесно-міметичного методу, порівняйте образи головних героїнь з повісті О. Кобилянської „Людина" та оповідання В. Підмогильного „Історія пані Ївги".

3. На основі аналізу повісті „Остап Шаптала" доведіть, що і у цьому творі В. Підмогильного корелят одягу відіграє значну роль у продукуванні дискурсивно обґрунтованих буттєвих сенсів.

ПІДСУМОК ДО РОЗДІЛУ 3

Розгляд творів української літератури, що об'єктивно належать до часів панування дискурсу модернізму, також підтвердив неабиякий потенціал і аналітичні можливості тілесно-міметичного методу. Зокрема, найважливішим висновком щодо запропонованих вище студій можна вважати, передусім, думку про те, що складність аналізу художньої спадщини, яку було створено у цей період, зумовлена синтетичним характером поетикальних, філософських, суспільних та індивідуальних настанов, що ними керувалися тогочасні митці, умовно кажучи, від О. Кобилянської до В. Підмогильного.

Внаслідок цього, жоден з тих методів, що застосовуються дослідниками для вивчення відповідних творів, не може не тільки охопити хоча б основний корпус ідейно-художніх сенсів, притаманних цим зразкам українського красного письменства, а й, навпаки, спричинюють поставання численних запитань, на які у рамках традиційних літературознавчих парадигм неможливо знайти несуперечливих відповідей.

Застосування тілесно-міметичного метода, по-перше, дозволяє усунути чимало невідповідностей і зрозуміти шукані змісти, поминаючи необхідність брати участь у дискусіях, які мають не поетикальний, а переважно екстралітературний кшталт. І, по-друге, продуктивний характер пропонованого методу дається взнаки у тому, що він дозволяє не заперечувати, а гармонійно синтезувати та актуалізувати результати, які досягаються на основі відмінних методологічних засад.

Отже, можна цілком обґрунтовано стверджувати, що модернізму у чистому вигляді в українській літературі не було з таких причин:

– модерністська естетика суперечила народницьким настановам, відповідно до яких завдання літературного твору полягало у служінні високим національним і суспільним ідеалам;

– модерністська естетика суперечила комуністичним настановам, відповідно до яких завдання літературного твору полягало у служінні високим соціальним та ідеологічним ідеалам;

– певну частину естетичних функцій модернізму виконували надлишки романтичної поетики, великою мірою притаманної українській літературі через проблему мови, тобто через те, що ані старі (дореволюційні), ані нові (постреволюційні, радянські) суспільні умови, на жаль, не сприяли її вільному розвитку;

– певну частину естетичних функцій модернізму виконували залишки реалістичної поетики, великою мірою притаманної українській літературі через традицію, зумовлену так і не здобутою незалежністю та свободою країни.

Разом з тим можна цілком обґрунтовано стверджувати, що українська література зазнала впливу настанов модернізму, і причини цього були такі:

– модерністська естетика – це не результат штучно створених засад, що їх якісь міфічні вороги через лиховісні наміри намагалися у підступний спосіб прищепити до здорового організму національної літератури, а закономірний наслідок розвитку європейської культури;

– українські митці, принаймні ті, твори яких було проаналізовано у цьому розділі, внаслідок як об’єктивних, так і суб’єктивних мотивів добровільно і природно сприйняли певні естетичні засади модернізму та запровадили їх – хоча і в адаптованому вигляді – у власний творчий дискурс.

Таким чином, ідейно-художній вимір творів української літератури у цей період, з одного боку, становить надзвичайно складний конгломерат різноманітних естетичних настанов, а, з іншого боку, містить у своїй основі єдино можливий феномен, який дозволяє поєднати навіть найбільш карколомні і незвичні поетикальні засади, – йдеться про феномен тілесного буття і про репрезентацію досвіду цього буття у художньому дискурсі.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Імпресіоністична поетика М. Коцюбинського / В. Агеєва // Слово і час. – 1994. – № 9–10. – С. 11–17.

2. Бергсон А. Смех / А. Бергсон. – М. : Искусство, 1992. – 127 с.

3. Білоцерківець Н. Тіні забутих предків. Любов і смерть у Михайла Коцюбинського / Н. Біло церківець // Сучасність. – 1994. – № 1. – С. 76–82.

4. Врублевська В. Шарітка з Рунгу. Біографічний роман про Ольгу Кобилянську / В. Врублевська. – К. : Академвидав, 2007. – 512 с.

5. Гундорова Т. Femina Melancholica : Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с. – (Критичні студії).

6. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.

7. Гундорова Т. Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві / Т. Гундорова // Критика. – 2010. – № 1–2. – С. 35–39.

8. Делюмо Ж. Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII века) / Ж. Делюмо ; пер. с франц. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2003. – 752 с.

9. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. / І. Денисюк. – Львів : Академічний Експрес, 1999. – 280 с.

10. Історія української літератури XX ст. : [у 2 кн.] : [Кн. 1 : Перша половина XX ст. Підручник] / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 464 с.

11. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. проф. О. Д. Гнідан]. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – 496 с.

12. Кассирер Э. Мифологическое мышление / Кассирер Э. // Кассирер Э. Философия символических форм : [у 3 т.]. – М. ; СПб.: Университетская книга, 2002. – Т. 2. – 2002. – 280 с.

13. Козій Д. Стефаникова людина в межових ситуаціях / Д. Козій // Сучасність. – 1972. – № 10.

14. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Ю. Б. Кузнецов. – К. : Наук. думка, 1989. – 264 с.

15. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – М. : Республика, 1993. – 101 с.

16. Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. Психоаналітична студія / Г. Левченко. – К. : Книга, 2009. – 224 с.

17. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ „Академія", 1997. – 752 с.

18. Мелетинський Є. Що ж таке міф? / Є. Мелетинський // Всесвіт. – 1977. – № 10. – С. 212–222.

19. Михайлівська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX ст. / Н. Михайлівська. – Львів : Світ, 1998. – 212 с.

20. Мовчан Р. Проза Валер'яна Підмогильного. Доля. Людина. Стиль / Р. Мовчан // Дивослово. – 2000. – № 1.

21. Мовчан Р. Ще раз про Миколу Хвильового, або Homo Ludens в українській прозі 20-х років / Р. Мовчан // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 3.

22. Павлишин М. Автобіографічна персона та дарвіністська „Людина" Ольги Кобилянської / М. Павлишин // Сучасність. – 2001. – № 4.

23. Панченко В. Будинок з химерами : Творчість В. Винниченка 1900–1920 рр. у європейському контексті / В. Панченко. – Кіровоград, 1998. – 115 с.

24. Пахаренко В. Імпресіонізм. Експресіонізм / В. Пахаренко // Українська мова і література в школі. – 2002. – № 1. – С. 52–57.

25. Піддубна Р. „Тіні забутих предків" Коцюбинського : міфопоетика та ліро-епос / Р. Піддубна // Слово і час. – 1992. – № 11. – С. 68–72.

26. Піхманець Р. Іван Франко і Василь Стефаник : взаємини на тлі доби. – Л., 2009. – 262 с.

27. Плющ Л. Про запахи слів Хвильового / Л. Плющ // Сучасність. – 1987. – № 7–8.

28. Понталис Ж.-Б. Сновидение как объект / Ж.-Б. Понталис // Современная теория сновидения. – М. : АСТ, Рефл-бук, 1999. – С. 159–178.

29. Ранк О. Травма рождения / О. Ранк. – М. : АГРАФ, 2004. – 398 с.

30. Токарик М. Новели Василя Стефаника як експресіоністичне відображення дійсності / М. Токарик // Дивослово. – 2003. – № 2.

31. Хамитов Н. Философия человека : поиск пределов. Пределы мужского и женского : [введение в метаантропологию] / Н. Хамитов. – К. : Наук. думка, 1997. – 176 с.

32. Чопик Р. Переступний вік (Українське письменство на зламі XIX-XX ст.) / Р. Чопик ; відп. ред. Є. Нахлік. – Львів ; Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 196 с. – (Серія „Літературознавчі студії”. Вип. 7.).

РОЗДІЛ 4
СТУДІЙОВАННЯ ЛІТЕРАТУРИ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Справжня німота не у
мовчанні, а у розмові.
С. Кіркеґор
Людину робить людиною
більшою мірою те,
про що вона мовчить,
а не те, про що вона говорить.
А. Камю

Проблема, яка стосується поетики художніх творів, написаних за часів панування соцреалізму, є і простою, і надзвичайно складною водночас. Простота цієї проблеми полягає у тому, що настанови методу соціалістичного реалізму є доволі примітивними, чіткими і невибагливими. Зокрема, йдеться про те, що соціалістичний реалізм за формулою у статуті Спілки письменників СРСР визначається „основним методом радянської художньої літератури і літературної критики" і „вимагає від художника правдивого історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість і історична конкретність художнього зображення повинні поєднуватися з завданням ідейної переробки і виховання трудящих у дусі комунізму" [цит. за Соловій – 2003: 34].

Власне сам термін „соціалістичний реалізм" вперше з'явився на шпальтах радянської преси 1932 р. („Литературная газета" за 23 травня). Він виник у зв'язку з необхідністю заперечення механічного перенесення філософських категорій в область літератури („діалектико-матеріалістичний творчій метод") як визначення, що цілком відповідало б основному напрямку художнього розвитку радянської літератури. Вирішальним за цих умов стало визнання ролі класичних традицій і розуміння нових властивостей реалізму (соціалістичний), зумовлених як новизною життєвого процесу, так і соціалістичним світоглядом радянських письменників.

Поняття „соціалістичний реалізм" відразу ж набуло широкого визнання і було канонізовано на 1-му Всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934 р.) у виступі, під час якого М. Горький висловився про новий метод як про творчу програму, спрямовану на реалізацію

революційних гуманістичних ідей. Так, перший пролетарський письменник, зазначив, що „соціалістичний реалізм утверджує буття як діяння, як творчість, мета якої – безперервний розвиток найцінніших індивідуальних здібностей людини заради її перемоги над силами природи, заради її здоров'я і довголіття, заради великого щастя жити на землі" [див. про це доклад. Марков; Абрамович – 1979 та ін.].

Якщо редукувати ці пафосні сентенції до тез, які були б зрозумілі і для сучасної людини, то зміст методу соціалістичного реалізму полягає у тому, що внаслідок пролетарської революції на руїнах несправедливого капіталістичного суспільства постало нове суспільство робочих та селян, метою якого є побудова раю на землі. Але, крім політичних та економічних зусиль, досягнення цієї мети потребує і відповідної детермінації у сфері мистецтва, яке повинно забезпечити емоційну складову як у розумінні цих величних завдань, так і у справі виховання переконаних будівників комуністичного майбутнього.

Інакше кажучи, мистецтво соціалістичного реалізму, по-перше, було покликано за допомогою художніх засобів пояснювати, що зміни, які відбувалися, відбуваються і будуть відбуватися у радянському суспільстві, є винятково позитивними. І, по-друге, на це мистецтво покладалася місія творення „нової", себто радянської, людини, яка ані на хвильку не сумнівалася б в необхідності докладати неабияких, а навіть й жертовних зусиль, щоб сприяти поступу і змінам.

Разом з цим у такій простій формулі потенційно містилися і чималі складності. Окреслена ситуація спричинювалася кількома вагомими факторами. Передусім жодна – тим більше суспільна – формула не надавалася на те, аби повністю охопити і цілковито визначити життя людей, хоч і людей – радянських. До того ж і саме радянське суспільство зазнавало виразних внутрішніх змін, а тому, наприклад, 30-ті роки у суттєвий спосіб відрізнялися від років 60-х. І, нарешті, попри титанічні зусилля комуністичної влади, спрямовані на перемогу світової революції, світ все одно залишався різноманітним, і заперечити цю очевидність, далебі, не могли й найщільніші „залізні завіси".

А тому й мистецтво – хоч як не намагалися регламентувати і обмежити його функціонування у радянські часи – у той чи інший спосіб постійно порушувало буцімто чіткі засади соціалістичного реалізму. Яскравих прикладів такого типу не бракує і в історії літератури аналізованого періоду. Так, 1946 р. О. Гончара за його новелу „Модри Камень" звинуватили аж у зраді батьківщини тільки за те, що він змалював любов радянського солдата до іноземки. Проте 1959 р. він головував на зібранні Спілки письменників України, на якому паплюжили і ганьбили Б. Пастернака за роман „Доктор Живаго". Натомість 1966 р. О. Гончар відмовляється від участі у роботі комісії,

що була сформована ЦК Компартії України і що мала дати „гідну відсіч” книзі І. Дзюби „Інтернаціоналізм чи русифікація?” А вже після написання роману „Собор” 1968 р. О. Гончар сам зазнає нищівної радянської критики.

Історія О. Гончара є показовою і в іншому сенсі, а са́ме: він прославився завдяки роману „Прапороносці”, за який його було двічі нагороджено Сталінською премією (прикметно, що у багатьох джерелах цю премію називають „державною”, на яку її і дійсно перейменували, але вже після смерті Й. Сталіна 1953 р.), за роман „Тронка” його нагородили Ленінською премією, а за роман „Собор” письменника піддали офіційному остракізму. Проте після 1991 року ставлення до цих творів змінилося радикально, зокрема: про роман „Тронка” майже ніхто не згадує, роман „Прапороносці” переважно розглядається як талановитий, але ідеологічно зумовлений твір, що вже втратив свою актуальність, і лише роман „Собор” опинився у центрі суспільної, професійної і читацької уваги, бо цей твір виявився важливим з точки зору сучасної, національно орієнтованої ідеологічної кон’юнктури.

Усі ці спрощення, що ґрунтуються на ідеологічній основі, безперечно, становлять об’єктивне тло виникнення і функціонування художньої літератури. Втім, важко пригадати періоди чи епохи, коли митцям в засаді жилося вільно і щасливо, коли вони могли писати те, що хотіли, і так, як диктувала їм влада їхнього натхнення, а не влада тиранів чи суспільства. Тим більше це стосується розвитку української літератури, яка сприятливих часів взагалі не знала, а проте обдарувала український народ такими постатями, як Т. Шевченко, І. Франко або В. Підмогильний.

Отож ставлення до спадщини українського красного письменства з позицій політичних та ідеологічних є неправильним і несправедливим, а єдиним коректним критерієм повинен бути не уявний чи навіть реальний факт колабораціонізму митців з владою, а рівень їхнього, власне, письменницького таланту. За такого підходу до української літератури повинні належати не лише О. Гончар як автор „Собору” і „Тронки”, а й такі одіозні у політичному сенсі постаті, як, наприклад, Ю. Смолич, який, до речі, будучи на той час заступником голови правління Спілки письменників СРСР, першим взяв слово на згаданому вище сумнозвісному зібранні, що на ньому головував О. Гончар.

Таким чином, завдання цього розділу полягатиме не тільки у намаганнях репрезентувати результати аналізу за допомогою тілесно-міметичного методу творів письменників, що належать до відповідної соцреалістичної епохи, а й запропонувати позбавлений ідеологічного навантаження підхід до розгляду талановитих, а також і не надто вдалих творів українських митців.

4.1. „ПОДВІЙНЕ КОЛО” ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

Назва підрозділу, який відкриває аналітичний дискурс, що присвячено літературі соціалістичного реалізму, має, вочевидь, не лише номінативне, а й символічне значення, причому значення символічно-полівалентне. Так, Р. Мовчан, міркуючи з приводу долі В. Підмогильного, задає питання, на яке не має відповіді, бо ж і справді, „чому, скажімо, теж селянин, учень реального училища Юрій Яновський, ровесник Валер’яна Підмогильного, зустрів жовтневу революцію „широко відкритими”, захопленими очима...” [Мовчан – 1989: 306]? Разом з тим зміст цього питання має, щонайменше, два аспекти: по-перше, йдеться про те, чому Ю. Яновський, на відміну від В. Підмогильного, цілковито прийняв революцію? І, по-друге, чому В. Підмогильний загинув на Соловках, а Ю. Яновський, якого цькували все його життя, помер власною смертю?

З іншого, натомість, боку, для сучасних дослідників залишається абсолютно незрозумілим, як так сталося, що Ю. Яновський, який, за спогадами І. Пензо, „більше за все на світі <…> любив Україну” [цит. за Панченко – 2002 (2): 298], водночас своїми, безперечно, талановитими творами звеличував революційні події і постреволюційне радянське будівництво, себто об’єктивно сприяв утвердженню і оспівуванню сталінсько-більшовицьких злочинів, у тому числі, й проти українського народу? Внаслідок цієї нерозв’язної суперечності М. Наєнко навіть зазначив, що реалізувати неабиякі „художні потенції” Ю. Яновському „перешкодило розп’яття на ґратах нормативної, соцреалістичної псевдоестетики”, через що „письменник не дійшов свого зросту і сили” [Наєнко – 2004: 291].

Крім цього, без відповіді залишається і питання про те, чому, спираючись на національну літературно-романтичну традицію, Ю. Яновський зробив бодай усе можливе для того, аби названу традицію заперечити – заперечити засобами поетикальними, передусім, жанровими та сюжетно-композиційними [див. про це, зокрема, Панченко – 2004: 290–291; Історія… XX ст. (Кн. 1) – 1998: 239; Старинкевич – 2002: 274]?

Отож, розглядаючи творчість Ю. Яновського на прикладі однієї з новел, які складають його роман „Вершники”, будемо мати на увазі окреслені вище три проблемні вузли, аби запропонувати власну відповідь на питання, що є визначальними для розуміння спадщини не тільки цього письменника, а й усіх тих митців, доля яких зумовила необхідність жити і творити у такі суперечливі часи, що поєднали у собі надію і приреченість, ентузіазм і апатію, радість буття і відчай існування.

Вибір для аналізу новели „Подвійне коло” зумовлений кількома суттєвими чинниками. Передусім йдеться про те, що цей твір з багатьох точок зору є надзвичайно репрезентативним: новела започатковує роман; містить вже обов’язкову для 30-х років соцреалістичну спрямованість, але при цьому не позбавлена найкращих художніх особливостей, притаманних авторському стилю і таланту Ю. Яновського; до того ж вона визначається глибоким філософським сенсом та національним колоритом і становить чи не ідеальний зразок нового мистецтва, що формується у цю непросту епоху.

Однією з визначальних особливостей останньої, на думку В. Агеєвої, було те, що оскільки „соціалістичний реалізм програмно, сказати б, заперечує свободу митця і не залишає ніяких можливостей для індивідуального самовираження, то твори цього періоду незрідка були текстами-шифрами з подвійним дном, іносказаннями, в яких дуже завуальовано, часом непізнавано-перевернуто, дзеркально, в якійсь зворотній, зміщеній чи спотвореній перспективі відбивався реальний психологічний досвід, сподівання, тривоги, страхи, події, розрахунки, переживання тощо” [Агеєва – 2009: 18].

З іншого, натомість, боку, у характері творчості багатьох вітчизняних митців і, зокрема, Ю. Яновського давався взнаки „розрив з традицією”, який „осмислювався українськими модерністами двадцятих років перш за все як відхід від життєподібності й побутописання, від уявлень про безпосередній зв’язок мистецтва з дійсністю” [Агеєва – 2002: 301]. Все це створювало і справді драматично-неповторну колізію, внаслідок якої „письмо ставало майже що єдиним у тій ситуації способом розв’язання чи хоча б пом’якшення емоційних криз і конфліктів, часткового принаймні звільнення від страху й залежності, своєрідним різновидом сповіді” [Агеєва – 2009: 18], а ми додали б – і причиною, через яку відбувалося чи не зриме утілеснення художнього дискурсу.

На користь останнього аргументу свідчать як десятиліття непогамованого насильства, пов’язаного з революціями і війнами, так й ескалація так званого червоного терору, жити в умовах якого було ще складніше, ніж за часів відкритих військових дій. Війну ж бо, як і революційне насильство, можна було пережити чи, принаймні, пояснити – натомість терор, який запанував у „молодій країні Рад”, пережити було неможливо, тому що це був просто спосіб існування новоствореної держави. Не можна було і пояснити, чому вчорашні більшовицькі вожді, легендарні командарми і червоноармійці ставали „ворогами народу”, чому „ворогами народу” ставали цілі народи і чому одні митці перетворювалися на „табірний порох”, а інші продовжували животіти і пристосовуватися до цих страхітливих і абсурдних умов?!

Отже, раціонального пояснення цьому знайти неможливо, оскільки раціонального пояснення, вочевидь, не існує, бо ані талант, ані будь-які заслуги не могли гарантувати від репресій жодної людини, крім, звісно, однієї – на ймення Сталін, або, навпаки, колишні політичні „гріхи" також не рокували репресій. Зрештою, основний сенс будь-якої тоталітарної системи влади ґрунтується на страху, а страх виникає, як відомо, тоді, коли людина не розуміє, що з нею відбувається, і не може бути ані на хвилинку впевненою у своїй безпеці.

Утім, неабияк важить й інший сенс, що на ньому така система влади будується, – йдеться про переконаність у благородстві намірів і кінцевої мети: знищено несправедливе суспільство, у кривавих змаганнях одержано перемогу над старим світом і забезпечено передумови для побудови світу нового – справедливого і чудового! То що ж може бути краще?! І хто ж може бути проти такої райдужної перспективи?! Тільки вороги! Бо справжні радянські люди – це непохитні будівники прекрасного комуністичного майбутнього!

Отже, з позицією В. Агеєвої щодо травматичного досвіду, пов'язаного з терором, можна, звісно, погодитися, але необхідно додати до цього досвіду ще й постійний сумнів через невідповідність високої мети тим засобам, за допомогою яких цю високу мету тільки і можна було буцімто досягнути. І тому художня творчість дозволяла не тільки „звільнитися від страху й залежності", а й ще переконатися у прийнятності і виправданості обраного шляху. Зрозуміло, що за таких обставин історичне тло промовляло за перемогу Івана Половця і його батька Мусія, які стали на прю заради, як їм здавалося, заповіданої колись Т. Шевченком „сім'ї вольної, нової". Проте кривава історія родини Половців і справді несла в собі, щонайменше, амбівалентний, суперечливий зміст хоча б тому, що кожен з братів визнає тільки свою правду й обрані ними ідеологічні настанови.

Власне, проблема і полягає у тому, що якби ці різні світоглядні позиції боронили зі зброєю в руках чужі люди, а не рідні брати, зокрема: Андрій, образно кажучи, – „білу ідею", Оверко – „жовто-блакитну", Панас – „чорну" й Іван – „червону", то тоді все це мало б зовсім інший сенс. Та оскільки всі чотири Половця були одного батька-матері, зросли в одному соціальному середовищі – рибальському, і говорили однією мовою, то це у радикальний спосіб змінює ситуацію.

Йдеться про те, що кров, яку пролито рукою брата, зі священної перетворюється на ганебну. А ще – про те, що сталося щось непоправне. А ще – що майбутнє на такому криваво-проклятому підґрунті навряд чи може бути щасливим. Тим більше що за усіма цими трагічними перипетіями спостерігає як безпосередній учасник подій наймолодший Половець – „чотирнадцятирічний" Сашко, який пізніше залишається разом з Іваном і який через кілька років і з таким досвідом буде сам будувати новий світ. Прикметно, що кожен з братів перед

смертю проклинає брата-вбивцю, і це троєкратне прокляття можна вважати своєрідним нездоланним тавром, яке, з одного боку, свідчить про піррову перемогу, а з іншого боку, повинно датися взнаки вже, певно, дуже скоро – либонь, тоді, коли виросте Сашко.

Вражає у змальованих письменником картинах і їхній надзвичайно жорстокий, натуралістичний характер. Так, бійці, що сходилися у герці під різними прапорами, „рубали руки <…> рубали <…> обличчя <…> рубали по чім попало і топтали конем", і „летіли їхні голови, як кавуни", і „висвистували шаблі, хряскотіли кістки" [Яновський – 2004: 264], і „чорні шлики падали під кінське копито" [Яновський – 2004: 266]. Приклади цього опоетизованого кривавого шалу можна було б наводити і далі, але досить обмежитися ще тільки тим, як описано загибель братів: після того, як стятий шаблями „поточився Андрій <…> заревли переможці" [Яновський – 2004: 265], а смерть Оверка „вилетіла з Панасового маузера, [і] вибила Оверкові мозок на колесо" [Яновський – 2004: 268].

Ця, за висловом В. Агеєвої, „садистська образність" і справді „справляє дуже гнітюче враження" [Агеєва – 2009: 14]. Але С. Павличко, як здається, цілком справедливо зазначала, що „українська література XIX–XX століть <…> була літературою помсти. Са́ме в цьому впродовж століть полягав її політичний пафос". Більш того, на думку дослідниці, складається враження, ніби „насильство поступово закорінилося в самій мові літератури, стало частиною культурного дискурсу", і „особливо яскраво воно виявилося в двадцяті роки" [Павличко – 2002: 591].

Це означає, що йдеться про довготривалу, чи не Т. Шевченком та М. Гоголем започатковану традицію, яка до того ж майже ідеально вписалася у настанови мистецтва соціалістичного реалізму, що були пов'язані, зокрема, із зображенням боротьби і знищення ворогів революції, партії, радянського народу і особисто, як часто називали його у радянській пресі, „найкращого друга дітей товариша Сталіна". Проте у творі Ю. Яновського є дещо принципово відмінне від кривавої поетики попередників: до нього (зрештою, це стосується не тільки цього письменника) об'єктом різанини ставали „гнобителі, іноземці та іновірці" [Павличко – 2002: 591]. Натомість у новелі „Подвійне коло" суб'єкти насильства, попри те, що вони кровно спорідненими поміж собою, майже миттєво перетворюються на об'єкти.

Своєю чергою, існує достатньо підстав, аби висловити припущення, відповідно до якого окреслений вище, сказати б, дискурсивний садизм має ще й інші, хронологічно ближчі джерела, що корелюють з розвитком власне радянської літератури і традиції змалювання у ній подій громадянської війни. Так, дослідники вже неодноразово звертали увагу на те, що творчість Ю. Яновського

зазнала суттєвого впливу Д. Лондона, Д. Конрада, Р. Роллана та ін. [див. про це, наприклад, Панченко – 2002 (2): 299], а, за М. Ласло-Куцюк, навіть американського письменника Дж. Дос Пассоса, автора роману „Манхеттен трансфер" (1925) [Ласло-Куцюк – 2002: 326–330]. Утім, чомусь майже поминаються очевидні впливи сучасників письменника, які разом з ним і створювали, за С. Павличко, „психопатичний дискурс" двадцятих – тридцятих років XX століття. І це стосується не тільки М. Хвильового або Г. Косинки, а й таких емблематичних для тодішньої літератури творів і імен, як роман О. Серафимовича „Залізний потік", „Розгром" О. Фадєєва або книга І. Бабеля „Кінармія".

На „присутність Бабеля" у першій збірці новел Ю. Яновського „Мамутові бивні" (1925) вказував свого часу ще О. Білецький [див. про це Панченко – 2002 (2): 288]. Натомість В. Панченко, міркуючи про роман „Майстер корабля", зазначив, що „зниження високого з допомогою „усміхнено-грубуватих" сцен і слів <…> змушувало читачів Ю. Яновського згадувати „Одеські оповідання" І. Бабеля" [Панченко – 2002 (2): 298]. Проте дослідники вперто не помічають більш вагомих паралелей, які більшою мірою стосуються безпосередньо роману „Вершники".

Отож „Кінармія" І. Бабеля вперше вийшла друком книгою 1926 р. і складалася з тридцяти шести новел, які початково друкувалися окремо у газетах та часописах. Утім, після того, як ці твори опинилися під однією обкладинкою та були позначені єдиною назвою, ця буцімто збірка набула кшталту цілісного твору, який, попри публічну і вкрай негативну критику легендарного командувача Першої Кінної армії С. Будьонного [Будьонний – 2000], витримала декілька перевидань, поки 1939 р. автора цієї книги, себто І. Бабеля, не заарештували, аби розстріляти його у січні 1940 р.

Своєю чергою, у період написання Ю. Яновським „Вершників" (1932–1935 рр.) І. Бабель і його „Кінармія" продовжували тішитися славою і визнанням не тільки з боку читачів, а й влади. Для скрутних обставин життя українського митця останнє було певним недосяжним ідеалом, а, отже, тим своєрідним дороговказом, який дарував надію на порятунок і водночас на можливість бодай якогось творчого самовираження і поступу. Додатковим аргументом на користь пропонованого припущення слугує і той факт, що Ю. Яновський особисто був знайомим з І. Бабелем, з яким вони потоваришували у зв'язку з причетністю їх обох до становлення і розвитку радянського кіномистецтва.

Та найголовніше, що є усі підстави вважати: Ю. Яновський скористався, з одного боку, прийнятною для нього і знайденою І. Бабелем формою, відповідно до якої романна, в засаді, структура не обов'язково повинна мати континуальний кшталт. І тому відповідну

дискретну форму єдиного тексту, що І. Бабель віднайшов її чи не випадково, вже цілком свідомо застосував у романі у новелах, як офіційно визначається жанр „Вершників", Ю. Яновський.

Разом з тим, з іншого боку, не менш важливим для Ю. Яновського, напевно, виявилася і система художніх засобів, яка була вжита І. Бабелем у його „Кінармії" і седно якої становив шуканий натуралізм та утілеснений штиб цього дивовижного, але відразливого, а, отже, суперечливого дискурсу, що містив у собі, величезний мистецький загалом, романтичний зокрема і водночас ідеологічно витриманий потенціал, адекватний епосі і соціально-читацькому запиту.

Для того, аби упевнитися у тому, що у сформульованих вище тезах є неабияка рація, достатньо порівняти лише декілька уривків з „Подвійного кола" Ю. Яновського і з новел „Кінармії" І. Бабеля, починаючи з назв обох книг (див. табл. 4.1).

Табл. 4.1

„Кінармія"	„Вершники"
1. „С двадцати шагов Пашка разнёс юноше череп, и мозги поляка посыпались мне на руки"* [Бабель – 2000: 346]. 2. „…Нежный цвет загорается в ущельях туч, штандарты заката веют над нашими головами"** [Бабель – 2000: 262]. 3. „Ветер прыгал между ветвями, как обезумевший заяц <…> безмятежная пыль канонады восходила над землёй, как над мирной хатой"*** [Бабель – 2000: 370]. 4. „…Трунов <…> всунул пленному саблю в глотку. Старик упал, повёл ногами, из горла его вылился пенистый коралловый ручей"**** [Бабель – 2000: 343].	1. Смерть „вилетіла з Панасового маузера, вибила Оверкові мозок на колесо" [Яновський – 2004: 268]. 2. „Небо округ здіймалося вгору блакитними вежами" [Яновський – 2004: 264]. 3. „…Вихор, веретеном устав догори, розквітнув під небом, вигнутий стовп пилу пройшов шляхом, затьмаривши сонце <…> прогув бойовищем…" [Яновський – 2004: 266]. 4. „Та рубайте його, козацтво!" – скрикнув Оверко, і поточився Андрій <…> і дмухнув <…> майстро, і стояли нерухомо вежі степового неба" [Яновський – 2004: 265].

* „З двадцяти кроків Пашка розніс юнаку череп, і мозок поляка посипався мені на руки". – (Тут і далі переклад наш. – Ф. Ш.).

** „…Ніжний колір загорається в ущелинах хмар, штандарти присмерку віють над нашими головами".

*** „Вітер скакав між гілками, як очманілий заєць <…> безтурботний пил канонади піднімався над землею, як над мирною хатою".

**** „…Трунов <…> всунув полоненому шаблю в глотку. Старий впав, повів ногами, з горла його вилився пінявий кораловий струмок".

Зрештою, квінтесенцію ідейно-художнього змісту і цих двох, та, певно, й інших текстів, які створювалися в означений період, знаходимо у новелі І. Бабеля „Вечір”, на сторінках якої alter ego автора відверто визнає, що його книга постає остільки, оскільки він „смутными поэтическими мозгами переваривал <…> борьбу классов” („причомленим поетичним мозком переварював <…> боротьбу класів”) [Бабель – 2000: 328].

Цікаво, що наслідки цього своєрідного процесу стали предметом спеціального дослідження як у випадку з „Кінармією” І. Бабеля, так і стосовно „Вершників” Ю. Яновського. Зокрема, вже згадувана вище М. Ласло-Куцюк у розвідці, присвяченій творчості українського митця, намагається заперечити визначення жанру „Вершників”, яке запропонував радянський критик О. Селівановський і відповідно до якого (визначення) „це ніби поема в прозі, романтико-епічний твір”, а „єдність всього твору здійснюється тут не сюжетним каркасом, а єдністю ідеї, єдністю інтонації і єдністю соціально-політичного тла” [цит. за Ласло-Куцюк – 2002: 324]. Не погоджується румунська дослідниця і з думкою А. Тростянецького, який „визначає твір як новелістичний роман, оскільки цей складається з окремих новел, але існує і наскрізний сюжет, і в творі є кілька персонажів, [що] виступають в усіх новелах” [Ласло-Куцюк – 2002: 324].

Своєю чергою, М. Ласло-Куцюк пропонує альтернативну точку зору, за якою жанр „Вершників” вона визначає „як синоптичний або панорамний роман” [Ласло-Куцюк – 2002: 330]. Цю позицію вчена обґрунтовує, по-перше, тим, що Ю. Яновський „був дуже чутливим до всього нового в мистецтві”, а тому й „спирався при виборі композиційної формули „Вершників” <…> на відому йому, як колишньому сценаристу одеської кінофабрики, техніку кінематографічного монтажу” [Ласло-Куцюк – 2002: 326]. А по-друге, як вважає М. Ласло-Куцюк, український письменник „врахував і досвід американського письменника Дж. Дос Пассоса”, центральний твір якого „довів Яновському, що роман можна побудувати і без головного героя…” [Ласло-Куцюк – 2002: 326].

Утім, як здається, жодна з наведених точок зору не може претендувати на остаточну істину, а тому має право на існування й інша концепція, відмінна від щойно наведених. Певним ключем до ще одного варіанту розгадки жанрової природи твору Ю. Яновського якраз і можна вважати зміст і назву новели „Подвійне коло”. Так, передусім, необхідно зазначити, що фігура кола є фігурою недосяжною з точки зору її потенційного характеру, тому що, сказати б, осягнення кола передбачає безкінечне роздрібнення точок, з яких воно складається. Проте, на перший погляд, фігура кола є досяжною, однак ця досяжна безкінечність

кола обертається все ж таки на недосяжність, оскільки коло не може виникнути з безкінечного поділу точок. Зокрема, потенційний характер кола спричинюється тим, що будь-яке актуальне коло не може складатися з досконалих, довершених точок, тому що воно створюється їхнім невпинним, перманентним поділом. У результаті ми одержуємо фігуру кола, як модель безкінечності, у якій відбувається постійний процес членування прямої та, відповідно, розщеплення „єдності" [Ямпольський – 1998: 294].

Прикметним є і те, що сама безкінечність розгортання ланцюжка ніби натякає на безкінечність у тому місці, у якому капсульовано сенс багатогранної текстової стратегії. А події, які включено у таку безкінечність, обертаються на коло через те, що безкінечність ланцюжка згортається у систему безперервних повторів, внаслідок чого коло виявляє потенціал ефективної моделі нарації, безперечно, пов'язаної з онтологічним підґрунтям [Ямпольський – 1998: 365].

Цю ситуацію можна розглянути й інакше. Справа у тому, що повторення є не лише процедурою згортання смислу всередину – повторення є нічим іншим, як постійним відновленням присутності, ніби чимось таким, що відмовляється йти у минуле. Здається також, що мовлення завмирає у постійній репрезентації одного й того ж. Г.-Ґ. Ґадамер з цього приводу зауважив, що репрезентація завжди набуває форми повторення, а повторення, своєю чергою, призводить до „зростання буття" [Ґадамер – 1988: 342–347]. Аристотель говорить про особливу форму буття – „апейроне" (apeiron), яке ніколи не завершується, оскільки йдеться про постійне відновлення одного й того ж [цит. за Ямпольський – 1998: 197].

Простіше кажучи, вибір на користь моделі кола, якщо навіть і зумовлюється літературними чи екстралітературними чинниками, проте з філософської точки зору не може бути визнаним випадковим, оскільки обертання колом допомагає відкрити минуле, дозволяє осягнути та усвідомити прихований принцип вічного повернення. Більш того, колесо, коло, вписуючи у себе безкінечність, фактично продукують її як повторення (пор. у цьому контексті назву однієї з новел „Вершників" – „Лист у вічність"). Очевидним у цьому контексті є і згадка про Чорне море та про дощ, себто про воду, тому що колесо, яке обертається, об'єктивно корелює з водою. Воно, як і вода, долає лінеарність, оскільки поворот колеса є обертом невидимого порядку. А взагалі зв'язок з колесом чи колом дає змогу здійснити вічне повернення, зникнення як творення і творення як зникнення [Ямпольський – 1998: 314].

Отож сенс „подвійного кола" початкової новели роману Ю. Яновського можна пояснити не тільки суперечністю, що лежить

на поверхні тексту й інтерпретується дослідниками як суперечність між колами, які символізують рід і клас [Панченко – 2004: 289], або національне та соціальне, хоча і ці рації теж мають певне значення. Натомість передусім подвійне коло – це буттєве коло, яким обертається індивід, а його (кола) подвійний характер визначається характером буття цього індивідууму, що водночас обертається внутрішнім, тілесно зумовленим і обмеженим колом та колом буття зовнішнього світу. І тому „на степу під Компаніївкою одного дня серпня року 1919 стояла спека, потім віяв рибальський майстро, ходили високі, гнучкі стовпи пилу, грего навіяв тривалого дощу, навіть зливи, а поміж цим точилися криваві бої, і Іван Половець загубив трьох своїх братів…” [Яновський – 2004: 271].

На доказ цих міркувань може служити й той факт, відповідно до якого окресленій філософській основі цілком відповідає визначення жанру „Кінармії” І. Бабеля як дискретного роману. Зміст останнього полягає у тому, що такий твір поєднує у собі начебто непоєднуване, а са́ме: „новелістичний характер частин, з яких складається цілісна картина <…> [зі] справжнім буттям в усій його повноті і безперервності, точніше – перерваній неперервності” [Штейнбук – 2002: 191].

А це означає, що основу жанрової своєрідності роману Ю. Яновського становить і справді часопросторова модель кола, структура якої може бути визначеною як перерваний, або дискретний, роман і яка „виявилася адекватною зображеній на сторінках книги добі, що знищила неквапливий еволюційний плин життя і перетворила звичний буттєвий пейзаж на купу „фрагментів”, „шматків”, „уламків” та „сколок” [Штейнбук – 2002: 191].

Висновки

1. Розгляд творів, написаних у добу панування соцреалізму як буцімто винятково внаслідок дії відповідної „псевдоестетики”, свідчить про анґажовану позицію, спричинену подібним, тобто соцреалістичним, підходом – тільки навпаки, коли те, що ще вчора вважалося шедеврами радянської літератури, за нових умов позбавляється навіть права належати до мистецтва.

2. Глибокі ідейно-художні та поетикальні змісти так само притаманні творам, які позначені впливом соцреалістичних настанов, як і творам, що постали на інших естетичних засадах.

3. У новелі Ю. Яновського „Подвійне коло” „…йдеться, в засаді, про зсув антропологічного штибу. „Суб’єктивну людину”, що отримала у спадок індивідуалістичну свідомість XIX століття, повинна була замінити людина, включена у суспільний взаємозв’язок і пов’язана з іншим „спільним бажанням”. Таким

чином, змальовано розрив не тільки з індивідуалізмом романтичного типу <…> а й з індивідуальністю у її традиційному розумінню” [Зорін – 2010: 36]. Причому навіть національна вкоріненість не могла вже врятувати від цієї, сказати б, тотальної і неуникної деіндивідуалізації.

Контрольні питання та завдання

1. Хто з братів Половців, на вашу думку, мав найбільше рації щодо майбутнього України? На чийому боці ви були б за тих умов?
2. Чи можна побачити певну закономірність щодо звироднілості романтичного пафосу у творах радянських письменників, які вдавалися до зображення громадянської війни? У чому вона полягає?
3. Самостійно проаналізуйте за власним вибором будь-яку іншу новелу з роману „Вершники” Ю. Яновського і доведіть або спростуйте актуальність для цієї новели проблематики „подвійного кола”.

4.2. „СЕРЦЕ КРАСУНІ” ЮРІЯ СМОЛИЧА

За визначенням І. Дзюби – одного з авторів сучасного підручника, українська „література 30-х років змушена була творити свого роду ***поетику поневолення*** (курсив автора. – І. Д.), нервом якої був фанатизм самозаперечення. Любов треба було замінити ненавистю, душевну правду – політичною формулою, загальнолюдське моральне почуття – псевдокласовим нюхом”. Більш того, цей автор переконаний у тому, що „запроваджувалася модель світу, в якому спотворювалися всі людські поняття, а всі клітинки життя пронизувало рентгеном ворожнечі й страху, в якому відбувалося самовбивче зубожіння й озвіріння людського серця” [Історія… XX ст. (Кн. 1) – 1998: 252].

Звісно, І. Дзюба мав передусім право, а також і чимало підстав, аби вдаватися до жанру такої узагальненої філіппіки, і аналіз новели Ю. Яновського „Подвійне коло” у попередньому підрозділі почасти підтверджує справедливість щойно наведеної інвективи за авторством відомого дисидента і літературознавця. Втім, здається, що й І. Дзюба повинен був би погодитися з очевидною тезою, відповідно до якої ані життя, ані література, на щастя, не вписуються у прокрустове ложе найжорсткіших рамок, окреслення яких зумовлено навіть найвищими національними інтересами і найблагороднішими почуттями справедливості.

Так, сама назва обраного для аналізу оповідання Ю. Смолича, як, зрештою, і сильветка цього, здавалося б, цілком одіозного діяча українського радянського письменства, либонь, суперечить можливості однозначного і принципового засудження чи хоча б остаточної негативної оцінки. Так, сьогодні, попри сумну роль, яку Ю. Смолич, будучи літературним функціонером високого рангу (з 1942 р. року він стає членом правління Союзу письменників СРСР і на цій посаді залишається до самої смерті (у 1944–1963-му – заступник голови, у 1971–1976-му – секретар правління)), зіграв в історії української літератури, його ім’я згадується переважно в офіційній, складеній ще за радянських часів біографії, а також у зв’язку з тим, що він залишив по собі тритомні спогади: „Розповідь про неспокій” (1968), „Розповідь про неспокій триває” (1969), „Розповіді про неспокій немає кінця” (1972).

Щоправда, і ця частина творчої спадщини Ю. Смолича сприймається, сказати б, стримано. З одного боку, його мемуарну трилогію вивчають на рівні спеціальних досліджень. Наприклад, у дисертації, яку Т. Гажа присвятила проблемі української літературної мемуаристики другої половини XX століття, зокрема

становленню об'єктного і суб'єктного типів цього жанру, дослідниця зазначає, що „концепція українського письменника виявилася в Ю. Смолича незрівнянно багатшою за попередні однолінійні інтерпретації". І хоча, як пише науковець, „мемуарист не зміг уникнути впливу ідеологічних стереотипів свого часу, йому не вдалося розповісти про голодомор 1933 р., повідомити про спровокований процес неіснуючої насправді СВУ та винищення української духовної еліти у 1930-і рр.", а тому „щодо цих подій він обмежився фігурою умовчання", утім, Т. Гажа переконана, що „мемуари написані в широкому діапазоні естетичних відношень письменника до дійсності. У них репрезентована універсальна всебічність епічної візії життя, яка передбачала використання Ю. Смоличем ліричного, трагічного й комічного дискурсу" [Гажа – 2006: 7].

Натомість, з іншого боку, Є. Сверстюк, посилаючись на розвідку О. Микитенка під назвою „Слідами фальшивої Мельпомени, або Йогансен, Слісаренко, Довженко і Я", яку було опубліковано в лютневому числі „Кур'єру Кривбасу" за 2000 р., з неприхованим сарказмом розповів про те, що „найкращі аналітичні доноси на Довженка писав са́ме Юрій Смолич". А до того ж, як виявилося, „у своїх „Розповідях про неспокій" Смолич повторює ті ж самі речення, які писав у доносах" [Сверстюк – 2008].

Своєю чергою, більш виважену позицію зайняв Д. Павличко, який в одному зі своїх виступів у якості голови Української Всесвітньої Координаційної Ради Світового Конгресу Українців зазначив, що „Смолич належав до покірних літераторів, але слід сказати, що в книзі спогадів „Розповіді про неспокій" він наважився подати деякі правдиві моменти життя письменників, яких було репресовано в 30-х роках, деякі речі, що про них міг знати тільки співробітник ГПУ" [Павличко]. При цьому, посилаючись, певно, також на згадану щойно розвідку О. Микитенка, Д. Павличко розповів про те, що Ю. Смолич був за часів юності старшиною армії УНР, і тому через страх „відповідальності за свою патріотичну молодість, став агентом ГПУ та НКВД, писав „доброзичливі" доноси на Олександра Довженка та інших діячів української культури" [Павличко]. В цілому ж, на думку Д. Павличка, „це була обдарована чуттям слова, культурна людина, але з поламаною душею", яку (людину) весь час мучила совість і яка „жила усе життя в переляці" [Павличко].

З наведеного вище короткого історико-літературного екскурсу стає зрозумілим, по-перше, те, що Ю. Смолич належить якраз до тих українських письменників, що стали письменниками абсолютно радянськими і такими, які могли б претендувати на уособлення, власне, радянськості. А, крім цього, по-друге, не

викликає сумнівів і той факт, що складні національно-історичні перипетії, які визначали долю, у тому числі, й української літератури, не дозволяють – звісно, за умови прагнення об'єктивності – займати позицію безапеляційного морального осуду. Тим більше що, на думку Д. Павличка, все „це вже не таке просте, щоб його пояснити тільки боязливістю художніх натур. У класиків радянської поезії було що згадати про УНР, діяла болісна, доведена до розпуки скарга на політиків, які через свої вождівські міжусобиці довели незалежну Україну до упадку" [Павличко].

Отож, як і в усіх інших випадках, краще за все про письменників свідчать, далебі, не їхні вчинки чи навіть й публіцистичні виступи, а те, що надається до ідентифікації як художня література. І тому виникає необхідність звернутися до розгляду твору Ю. Смолича під назвою „Серце красуні", яку (назву) навіть за неабиякого уявлення важко інтерпретувати в ідеологічних категоріях, радше – вже у категоріях кітчу, щоправда, дещо незвичного, бо – кітчу соцреалістичного.

За визначенням Т. Гундорової, „кітч – мікромодель масової культури, семіотична програма якої – імітування, копіювання та перетворення мистецтва на товар <…> це своєрідний засіб перекодування, і зокрема травестіювання високої культури" [Гундорова – 2008: 5]. Своєю чергою, оскільки „соцреалізм обслуговував смаки широкої публіки і служив формою соціалізації не для одного покоління радянських людей", то, „окрім суто пропагандистських та ідеологічних моментів, література соцреалізму складалася як література масова" [Гундорова – 2008: 170].

Маючи на увазі усі ці теоретичні настанови, зазначимо, що оповідання Ю. Смолича „Серце красуні", яке датується 1935 роком, здатне викликати чимале здивування. Передусім проблема полягає у тому, що якби не знати, коли написаний цей твір, то визначити час подій було б надзвичайно важко, оскільки в оповіданні просто відсутні згадки про відповідні темпоральні маркери.

Більш того, якби не побіжні і переважно жартівливі уваги, наприклад, про „збірну СРСР" з футболу, у яку буцімто „викликають грати" головного героя-оповідача [Смолич – 1985: 342], або – про „найдорожчу оранжерею в Ленінграді, на проспекті 25-го Жовтня" [Смолич – 1985: 344], або – про Одесу [Смолич – 1985: 338, 342], яка, здається, має таке ж образне значення, що й колись Москва для трьох сестер А. Чехова, – отож якби не ці поодинокі історико-географічні позначки, то і у якій країні відбуваються події, також зрозуміти було б вкрай важко.

Врешті-решт, в оповіданні за найприскіпливішого підходу просто неможливо знайти навіть жодної ідеологічної чи політичної

алюзії. Виникає враження, що йдеться про фантастичний жанр, сказати б, у стилі братів А. і. Б. Стругацьких, з творами яких, написаних, щоправда, у 50-х – 70-х рр., також виникали труднощі щодо часопросторової, національної й ідеологічної ідентифікації, пов'язаної з розгортанням дискурсивних подій у цих текстах.

Так, у творі Ю. Смолича відсутні вказівки на загострення класової боротьби, на священну звитягу з будь-якими „ворогами народу" і навіть, страшно сказати, на міжнародне становище. В оповіданні, до того ж, ніхто не виводить на чисту воду шпигунів, дворушників і зрадників, які намагаються перешкодити будівництву соціалізму в одній, окремо взятій країні. І вже абсолютно точно, що у цьому тексті „всі клітинки життя [**не**. – Ф. Ш.] пронизувало рентгеном ворожнечі й страху" і **не** „відбувалося самовбивче зубожіння й озвіріння людського серця" [Історія… XX ст. (Кн. 1) – 1998: 252].

Навпаки, в оповіданні Ю. Смолича (якого, до речі, за твердженням Є. Сверстюка, „називали „Чорним генералом", а дехто – просто „Сволоч" [Сверстюк – 2008]) на тлі „мізерного" [Смолич – 1985: 335] курортного містечка, розташованого, вочевидь, на березі Чорного моря, жартівливо зображається історія двох претендентів на „серце красуні" на ім'я Ольга, яка після закінчення медінституту „стажує інтерном у санаторії" [Смолич – 1985: 338]. Що ж до суперників, то один з них – оповідач – це письменник, який „заховався сюди вдвох з друкарською машинкою – кінчати в затишку роман про щасливе життя та нещасну любов" [Смолич – 1985: 338], а другий – Демид – „працює тут завідуючим місцевої електростанції" [Смолич – 1985: 338].

Отож, зрозуміло, що за соціальним статусом у Демида нібито немає жодних шансів на перемогу. Здавалося б, у завідувача електростанції ще менше шансів, ніж у письменника, й тому, що останній – це взірець здоров'я, сили, краси й „вправності" та „кмітливості" [Смолич – 1985: 340]. Натомість стосовно „цього вібріона Демида" [Смолич – 1985: 340], то „послухали б лишень ви, якими тільки хворобами наділила щедра доля цього сердегу…" [Смолич – 1985: 337]. Проте і сам оповідач вважає, що він не може „дозволити собі обтяжувати увагу читача переліком усіх Демидових хвороб" [Смолич – 1985: 337], а тому достатньо буде сказати, що основна сюжетна колізія, яка пов'язана з любовним „герцем" двох чоловічих персонажів, розгортається на основі гумористичного протистояння таких нерівних суперників.

Власне кажучи, кожен з них намагається заволодіти „прекрасн[им] дівоч[им] серце[м]" [Смолич – 1985: 337] Ольги, використовуючи ті принади, якими й наділила їх природа, а са́ме: оповідач – фізичне здоров'я, а Демид – тілесну кволість і слабкість.

За таких обставин йдеться про суперечність, зумовлену винятково тілесною мотивацією, а гумористичний характер ця ситуація набуває тому, що перемогу в неоголошеному турнірі виборює фізично набагато слабший учасник цього „лицарського” двобою.

Незвичність описаної в оповіданні колізії полягає у тому, що Ольга, будучи лікарем за фахом, більшу зацікавленість виявляє до того, хто потребує її професійного піклування. А це порушує природний стан речей, бо за фізіологічної мотивації „серце красуні” повинно було б розкритися назустріч сильному і здоровому чоловіку. Втім, захоплене ентузіазмом лікарської діяльності її серце виявилося майже глухим не лише до голосу власного тіла, який (голос) теж дається взнаки тоді, коли Ольга в певний момент „з пошаною <…> мацає <…> біцепси, марно пробує розірвати <…> схрещені долоні, розсунути <…> коліна, збити <…> з ніг” атлетично збудованого оповідача, що „нарешті підійма[є] її, підбира[є] долонею її поперек і на одній руці побідно но[сить] по пляжу перед пісною Демидовою фізіономією” [Смолич – 1985: 340]. Дівчина була глухою і засліпленою і щодо щирості Демида, який, як він це радісно визнав у фіналі твору оповідачеві, „всю цю історію з пальцем <…> просто собі вигадав <…> Правда, здорово?” [Смолич – 1985: 356].

Історія ж з пальцем має просто анекдотичний, аби не сказати – примітивно-штучний, характер. Зокрема, оповідач спромігся все ж таки відволікти Ольгу від хвороб Демида – цього „бовдура і бевзя”, з його „незграбними, покрученими ревматизмом руками” [Смолич – 1985: 340] і з його „синьо-жовтим курчачим тілом” [Смолич – 1985: 341], і мав вже святкувати перемогу, спровокувавши запальну лікарку своїм позірно скептичним ставленням до медицини на те, аби дівчина сама запропонувала писати разом з ним роман.

Аж тут раптом Демид знову заволодів ініціативою, почавши розповідати якусь цілковиту нісенітницю про те, що його „палець реагує на всякі явища зовні. Наприклад – на звуки” [Смолич – 1985: 350]. Втім, екзальтована молода лікарка несподівано зацікавилася цією очевидною облудою, внаслідок чого вона започатковує уважне спостереження і серйозну експериментальну роботу щодо того, „як реагує Демидів палець” [Смолич – 1985: 352] на різноманітні звуки. Принагідно ці затяті лицарі науки виявляють також „ряд інших явищ в Демидовому організмі”. Так, „Демид констатує біль у правій п’яті, неподільно пов’язаний з експериментами над його музикальним пальцем. Крім того, спостерігається ниття в попереку, тупе тиснення в плечі та штрикання в лівій половині потилиці” [Смолич – 1985: 352]. Проте справу зроблено, і „Ольга тільки нетерпляче відмахується” від залицянь оповідача: „вона не хоче слухати ні декламації віршів, ні невинних вірменських анекдотів <…> Навіть

квіти не приваблюють її!..” [Смолич – 1985: 352], бо відтепер набагато важливішим для дівчини стає, образно кажучи, пульс Демида, через що оповідач і змушений залишити поле бою за „серце красуні”, вдавшись до ганебної втечі автобусом.

Безумовно, скорочений переказ будь-якого тексту не може не грішити очевидною суб’єктивністю, але навіть за умови, що зміст оповідання Ю. Смолича буде відтворено безпристрасно – це все одно нічого принципово не змінить, бо курортне містечко поза часом і, як це не парадоксально, поза простором залишиться курортним містечком. Безплотна й, щоправда, екзальтована фікція молодої дівчини – так і буде поставати на сторінках твору безплотною екзальтованою фікцією. А палець Демида – навряд чи втратить епохальне, сюжетотвірне й доленосне значення, залишаючись пальцем, який навіть неможливо інтерпретувати хоча б у категоріях фройдизму як фалічний символ, бо йдеться про великий палець на лівій нозі у жовтому парусиновому черевику [Смолич – 1985: 351].

Інакше кажучи, штучність змісту оповідання Ю. Смолича настільки кидається в очі, що від цього враження не може врятувати навіть обдарованість автора „чуттям слова”, зразки якої і дійсно можна легко побачити в аналізованому тексті. Чого, наприклад, вартує таке порівняння, як гучномовець, що „реве, як бугай” [Смолич – 1985: 351], або вигук про те, що оповідач „присяга[ється] усіма аномаліями Демидового організму!” [Смолич – 1985: 344].

Разом з тим переважна більшість художніх засобів, які використано у творі, становлять образні кліше, що, попри гумористичний пафос оповідання, аж ніяк не додають цьому тексту естетичної цінності, а спричинюються до посилення його штучності. Так діється тому, що основна колізія оповідання, яка мала б сприйматися як колізія гумористична, не витримує жодної критики, а тому і спроби її реалізації виявляються марними і нікчемними. Внаслідок цього текст аж ряботить від виразів типу: „…відблиски вечірньої зорі розпливаються в хвилях…” [Смолич – 1985: 342]; „…зник в чорній пітьмі південної ночі” [Смолич – 1985: 346]; „…серце стискає гострий жаль” [Смолич – 1985: 348]; „…я зовсім втратив нормальний сон” [Смолич – 1985: 348]. А до того ж ці штампи становлять ще й контрастне тло, наприклад, для питання Ольги, з яким вона звертається до Демида у присутності оповідача під час їхнього спільного відпочинку на пляжі: „А який був у вас звичайний стул до того, як ви почали грати в футбол? Не пригадаєте?” [Смолич – 1985: 342].

Отже, йдеться не про святенність щодо рецепції подібних натуралістичних деталей, а про штучність і неприродність окресленої образності, у зв’язку з чим виникає необхідність

з'ясувати мету поставання аналізованого тексту. Простіше кажучи, якщо сприймати зміст оповідання Ю. Смолича як художньо недолугий та естетично неприйнятний, але при цьому вважати самого письменника не позбавленим все ж таки літературного хисту, то тоді не зовсім зрозуміло, навіщо розумному автору взагалі було писати такі дурниці?

Частково це питання розкривається через наведені вище теоретичні максими Т. Гундорової, відповідно до яких оповідання Ю. Смолича „Серце красуні" є сумнівним продуктом соціалістичного реалізму, цей продукт розрахований на масового та не надто вибагливого споживача і цей продукт репрезентує наслідки перекодування високої культури в умовах перемоги нового суспільного ладу, а, отже, цей твір становить один зі зразків соцреалістичного кітчу. На доказ останнього висновку свідчить також і ще одна думка Т. Гундорової, яка вважає, що функцію „основн[ого] модус[у] кітчу соцреалізму" [Гундорова – 2008: 171] набуває оптимізм.

Проте, маючи на увазі все ж таки гумористичний штиб оповідання, сподіватися на драматичний чи, тим більше, трагічний фінал, було б, безумовно, не зовсім доречно. А це означає, що тільки сформульованими щойно причинами справа, вочевидь, не обмежується. Крім наведених вище рацій, проблема полягає і в іншому, а са́ме: у відомій праці „Політекономія соцреалізму" її автор – Є. Добренко, розгортаючи та поглиблюючи ідеї, висловлені свого часу ще Б. Гройсом [див. про це Гройс – 1987], зазначив, що у радянській культурі визначальну роль відігравала естетизація дійсності, оскільки від початку йшлося не тільки і не стільки про пропаганду, скільки про „продукування реальності за посередництвом її естетизації" [Добренко – 2007: 38]. Інакше кажучи, на думку Є. Добренко, повсякденне життя дереалізується і замінюється візуальними та словесними символами, які творяться за допомогою соцреалізму.

Більш того, спираючись на окреслені щойно тези, а також беручи до уваги теорію симулякрів Ж. Бодріяра, вторує цим концепціям і Г. Ґюнтер, наголошуючи на тому, що „у свідомості не тільки сучасних спостерігачів, а й сучасників соцреалізму один з одним сперечалися знайома з особистого досвіду реальність і симулякри", бо „прекрасні" образи, які продукувалися у СРСР, неможливо було відокремити від „потворних" відповідників у реальному житті" [Ґюнтер – 2010: 19].

Вочевидь, безпосереднє сприймання творів мистецтва у період розквіту і панування соціалістичного реалізму, безумовно, уможливлювали таку заміну, що, своєю чергою, призводило як до поставання мистецтва імітації дійсності, так і до переважання

імітації над цією дійсністю або надавало авторитетні зразки того, як ця дійсність повинна виглядати.

Якщо ж повернутися до оповідання Ю. Смолича „Серце красуні”, то у світлі запропонованих міркувань щодо специфіки соцреалістичної естетики можна дійти цілком логічних висновків, відповідно до яких недосконалість аналізованого твору зумовлена не рівнем таланту письменника або своєрідністю цього таланту, позбавленого гумористичного хисту, а вихідними поетикальними настановами. Зміст цих настанов, натомість, ґрунтувався на творенні фікційного світу не в художньому, а у раціонально-прагматичному сенсі, коли, на відміну від модернізму, у якому від початку визнавалася умовність художнього твору, твір визначався як реалістичний, хоча жодного відношення до реальності, крім її імітації та підміни, такий твір не містив.

Зокрема, у тексті під назвою „Серце красуні” відсутня не тільки красуня, про яку можна дізнатися лише, що Ольга – красуня, а й про її серце – бо красуня весь час заклопотана переважно літературно та науково вишуканою балаканиною і прожектами, далекими як від літератури, так і від науки. Але – все чудово! Ніхто не постраждав: навіть Демид – від піднесеної „немов для страшного удару” [Смолич – 1985: 356] руки оповідача. Всі залишилися задоволеними – ба й навіть читач, тому що, як останній міг з’ясувати це для себе, десь все ж таки є прекрасне життя – з морем, кав’ярнею, безтурботністю і, навпаки, без злості, заздрості, суперечок – взагалі без якихось серйозних проблем. І якби ця розповідь не претендувала на реалістичне зображення дійсності „у її революційному розвитку”, то й з рецепцією твору теж не було б проблем, тобто проблеми були б, але вони були б пов’язані з поетикою цього тексту, а не з сакраментальним питанням про те, чи можна тут, в засаді, говорити про поетику?!

Інакше кажучи, імітація буття – і передусім буття тілесного – призводить до катастрофічних мистецьких результатів, за якими хоч „жити стало легше, жити стало веселіше” (Й. Сталін), але особливого бажання насолоджуватися таким життям чомусь не виникає.

Висновки

1. Соцреалізм запроваджував імітаційну модель світу, міметизм якої ґрунтувався на конструюванні міфологізованої, або віртуалізованої, реальності.

2. Соцреалізм, будучи глобальним проектом у мистецтві, нівелював національні риси літератури.

3. Сореалістичні настанови діяли не тільки у творах, присвячених всіляким варіантам „боротьби за владу Рад”, а й в усіх інших випадках, набуваючи, таким чином, і справді тотального характеру.

4. Оповідання Ю. Смолича „Серце красуні” становить зразок тотальності соцреалістичних настанов.

5. Художній зміст оповідання Ю. Смолича ґрунтується не на міметизмі, а на імітації, яку забезпечує функціонування у дискурсі симулякрів, що призводить до поставання соцреалістичного кітчу, в основу якого і покладено відповідну, себто імітаційну, стратегію.

6. Ю. Смолич написав поганий твір не тому, що сповідував соцреалістичні настанови, а тому, що поетикальний зміст його твору виявився ницим і штучним.

Контрольні питання та завдання

1. Чому в оповіданні Ю. Смолича „Серце красуні” портрет „красуні” відсутній?

2. Проаналізуйте такий образ з оповідання Ю. Смолича: „Сонце тим часом сідає. Його червоний кругляк набирає химерної надвечірньої форми еліпса і пірнає в золотаву габу водяного обрію” [Смолич – 1985: 341]. Чи це автентичний, чи штучний образ?

3. Доведіть або спростуйте тезу, відповідно до якої функціонування у тексті твору Ю. Смолича таких тілесних корелятів, як голос і погляд, є штучним і неавтентичним.

4.3. „ГУСИ-ЛЕБЕДІ ЛЕТЯТЬ…” МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА

Намагання в останні роки переглянути літературний канон призвели до того, що М. Стельмах перетворився на маргінальну постать української літератури. Цю метаморфозу можна передусім пояснити тим, що творчість митця і його особиста суспільна та письменницька позиція цілком відповідали духу і змісту епохи, у яку він жив і продуктом якої він, власне, й був.

Народившись 1912 р. у селі Дяківці Літинського району на Вінниччині в родині незаможного хлібороба, М. Стельмах формувався вже у радянські часи, і ті зміни, що відбулися після 1917 р., сприймалися ним як величезний талан долі, завдяки якому простий сільський хлопчик одержав можливість стати письменником і здобути публічне визнання. Так, М. Стельмах був удостоєний Державної премії СРСР, Ленінської премії, Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка, його було нагороджено найвищою за тих часів державною нагородою – званням Героя Соціалістичної Праці, він був депутатом Верховної Ради СРСР кількох скликань і його було обрано академіком АН УРСР [див. про це також Історія… XX ст. (Кн. 2) – 1998: 274].

Та найголовніше, що твори М. Стельмаха становили бездоганний ідеологічний взірець, на прикладі якого виховувалися декілька поколінь радянських людей. Утім, необхідно зазначити, що ідеологічна, сказати б, довершеність спадщини письменника в першу чергу була зумовлена не страхом або бажанням пристосуватися до обставин тоталітарного способу життя, а автентичними переконаннями М. Стельмаха, відповідно до яких він був щирим, свідомим і відданим радянським патріотом і громадянином.

Своєю чергою, тематика переважної більшості творів М. Стельмаха, принаймні, їхньої епічної частини, була присвячена тому, що письменник знав найкраще і любив найбільше – українському селу, українському селянину. І у цьому сенсі митець перебував у річищі і водночас продовжував ту народницьку традицію, яку заклали такі класики української літератури, як П. Мирний, І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський та ін. З особливою повагою і пієтетом ставився М. Стельмах до останнього: зокрема, розповідаючи про історію створення автобіографічних повістей „Щедрий вечір” і „Гуси-лебеді летять…”, письменник зізнавався, що на нього „особливо вплинули твори Михайла Коцюбинського”. М. Стельмах зазначав також, що як прозаїка ставить його „на перше місце серед класиків української літератури.

І не тільки української. Ось Мопассана знає весь світ, а Коцюбинський <…> стоїть вище. Він глибший, соціально більш значущий” [цит. за Поліщук – 2002].

Разом з тим зміст творів М. Стельмаха зумовлювався не стільки реалістичними настановами, скільки настановами романтичними, що також корелювало з однією з основних традицій української літератури. Власне кажучи, зображення реальних подій і людей було просякнуто романтичним пафосом, внаслідок чого тексти письменника майже ідеально вписувалися у рамки соціалістичного реалізму і через це не викликали особливих заперечень з боку ревнителів соціалістичного мистецтва. А критик Б. Буряк взагалі визначав творчість М. Стельмаха як „самобутню границю в українській літературі” [див. про це Поліщук – 2002].

Отже, з одного боку, романтично-народницька традиція, а з іншого боку, настанови соцреалізму – це ті основні мистецькі нурти, які зумовили своєрідність творчості М. Стельмаха. Проте тільки цими поверхневими чинниками спадщина письменника аж ніяк не вичерпується, і аби переконатися у цьому, необхідно звернутися до одного з його найкращих творів, присвячених темі дитинства і становлення особистості головного героя-оповідача – властиво, alter ego автора.

З огляду на соціальне тло, на якому розгортаються події у повісті „Гуси-лебеді летять…”, фабульна основа полягає у банальній і надзвичайно розповсюдженій у радянській літературі історії про те, як маленький хлопчик – у цьому випадку на ім’я Михайлик, формується переконаним українським радянським патріотом – са́ме українським і са́ме радянським. За визнанням автора, на написання цього твору його надихнула „чарівна народна пісня „Гуси-лебеді” [цит. за Поліщук – 2002], але відчутна фольклорна присутність у повісті дається взнаки і на інших рівнях тексту.

Більш того, піднесено-таємнича тональність домінує у творі М. Стельмаха фактично з першого до останнього рядка повісті, і не тільки навколо оповідача, а й навколо кожного читача „починає кружляти видіння казки, її нерозгадані дороги, дрімучі праліси і ті гуси-лебедята, що на своїх крилах виносять з біди малого хлопця. Казка вкладає в <…> уста оте слово, до якого дослуховуються земля і вода, птиця в небі й саме небо...” [Стельмах – 1969: 101]. Цікаво також і те, що казкова атрибутика не лише визначає згадану тональність, а й зумовлює також зміст і характер тих епізодів, які стосуються описів реального буття пореволюційного українського села.

Так, наприклад, зустріч Михайлика із завжди веселим та оптимістично налаштованим дядьком Миколою призводить до того,

що над хлопчиком „знов <…> майнуло чародійство казки” [Стельмах – 1969: 114]. Своєю чергою, завдяки матері маленького героя природний цикл загалом і прихід літа зокрема персоніфікується в образі чарівника, який творить дива „на світанні”, а тому коли „літечко торкнулось руками до ягід [, то] вони почали паленіти” [Стельмах – 1969: 144]. Зрештою, навіть у вітрякові, який стоїть посеред поля, автору ввижається „селянська птиц[я]-казк[а], що все збирається злетіти в небо, та не може розлучитися із землею” [Стельмах – 1969: 237]. І хоча казка раз за разом „знову відплив[ає]” [Стельмах – 1969: 155] від Михайлика, проте жодна, навіть найболючіша і найдраматичніша реальність не здатна остаточно подолати чарівність фантастично-казкового способу сприйняття дійсності, принаймні тієї, яка твориться у дискурсі М. Стельмаха.

Не можна не звернути також уваги і на те, що й соціальна реальність українського села початку 20-х рр., яку автор описує ретроспективно, з висоти історичного і особистого досвіду, у виразний спосіб ідеалізується. Так, відсутність взуття у хлопця призводить до кількох карколомних і веселих осінньо-зимових пригод. Відповідним чином змальовується і відсутність доступу до книжок, за якими, самотужки вивчившись читати, Михайлик просто шаленів і які він також здобував у виразний пригодницько-авантюрний спосіб.

Доволі прикметним видається і зображення елементів справжніх тодішніх і пізніших умов життя, коли, наприклад, один з Михайликових односельців на ім’я Порфирій через несправедливі і жорстокі дії продзагону, що реквізував у нього вирощений важкою – навіть можна було б сказати – страдницькою працею хліб, подався до банди, а потім з повинною прийшов до голови комнезаму дядьки Себастіяна, та останній дозволив Порфирію без наслідків повернутися до вільної хліборобської праці. І самому Порфирію у це було важко повірити, проте його історія завершилася щасливо, тому, певно, її і було розказано.

Натомість історії про нещасливі події у повісті подано настільки скупо і абстрактно, що якби не знати справжній зміст історичних подій, то зрозуміти щось з цих алюзій було б майже неможливо. У подібному стилі згадується, наприклад, голод 21-го року [див. Стельмах – 1969: 138], і „страшний тисяча дев’ятсот тридцять третій рік”, у який, „голодуючи, дядько Микола кепкував із своєї недолі” [Стельмах – 1969: 113], і не менш страшний тридцять сьомий рік [див. Стельмах – 1969: 146–147].

Прикметно, що навіть про одного з виразно негативних персонажів повісті – Юхрима Бабенка, „якого люди поза очі звали пройдошним, шалапутним, слизькооким і розпронесучим сином”

[Стельмах – 1969: 128–129], автор розповідає в очевидно іронічний спосіб і до того моменту, у який цей підступний і відразливий „добродій” одержує від все того ж дядька Себастіяна по заслузі. Щоправда, йдеться аж ніяк не про якесь насильство, а про, сказати б, дискурсивне встановлення справедливості.

Отож Бабенко звернувся до Себастіяна з вимогою надати йому характеристику, що дозволила б Юхриму зайняти хоч якусь начальницьку посаду. Втім, голова комбіду не розгубився і не тільки написав у характеристиці правду про цього „розпронесучого сина”, а й виявив талант народного епіка. Зокрема, за текстом цього так званого документа усі охочі могли дізнатися про те, що Юхим Бабенко у „селі народився, хрестився і виріс, та, натурально, розуму не виніс. Основні прикмети даного індивідуума: ледачий, як паразит, брехливий, наче пес, кусючий, мов гад, а смердючий, ніби тхір: що видить, те бридить. Основа життя і діяльності його – на чужому горі попасти в рай і зачинити за собою двері, щоб туди більше ніхто не потрапив…” [Стельмах – 1969: 213].

Взагалі необхідно ствердити, що подані вище приклади і казковий дискурс повісті М. Стельмаха в цілому твориться ним передусім за посередництвом натхненної роботи зі словом, а не через опис подій, які за такої перспективи перестають інколи, в засаді, важити щось ґрунтовне, трансформуючись у поетичний зміст. Натомість цей, останній, набуває значущості завдяки ефективному й ефектному функціонуванню інших законів, внаслідок чого на першому плані опиняється прекрасне словесне „безглуздя”, яке безпосередньо корелює з феноменом естетичного.

Так, вже з перших рядків повісті можна дізнатися про те, що оповідач мріє про якесь „таємниче слово”, і це „казка вкладає [у його] уста оте слово, до якого дослуховуються земля і вода, птиця в небі й самé небо...” [Стельмах – 1969: 101]. Але не тільки природа стає предметом відповідного зображення – не менш, а, може, й більш важливим виявляється для Михайлика світ людини. І тому трішки нижче оповідач просто нагромаджує незвичне словесне різнобарв’я, у якому не має жодного, а тим більше – наративного, змісту, крім змісту художньо-естетичного.

Зокрема, через прогулянку босоніж по морозу і снігу хлопця „затаврували” „бузувіром, опришком, урвиголовою, харцизом, каламутом і навіть химородом” [Стельмах – 1969: 104–105]. Та малий одчайдух „не дуже цим і журився, бо не раз чув, що такого добра [розуму. – Ф. Ш.] бракувало не тільки [йому], але й дорослим. І в них теж чогось вискакували клепки, розсихались обручі, губились ключі від розуму, не варив баняк, у голові літали джмелі, замість мізків росла капуста, не родило в черепку, не було

лою під чуприною, розум якось втулявся аж у п'яти і на в'язах стирчала макітра..." [Стельмах – 1969: 105].

Крім цього, схожою словесною образністю просякнуто і весь текст в цілому, і са́ме насиченість твору неповторними лексемами типу „надзигльований", „покарлючена вулиця", річка, що „в'юниться", „набурмилився", „насурможений", „вцюкнути", „слизькоязике патякання", „вибалушити очища", „живовидячки", „підмогач костомахи", „дивоглядія" [Стельмах – 1969: 102, 111, 118, 130, 143, 172, 182, 183, 205, 209, 230] тощо додатково сприяло створенню казкового, захоплюючого і, власне, химерного художнього простору.

Ця химерність, або у категоріях тілесно-міметичного методу – монструозність, пов'язана з двома хоча й екстралітературними, а проте важливими моментами. Перший з них стосується причин продукування наведених вище прикладів словотворення остільки, оскільки ці лексеми за своїм характером корелюють з образністю арго, про яке В. Гюго свого часу писав таке: „передусім ідеться про пряму, безпосередню словотворчість. Ось, де тайна творення мови – вміння малювати за допомогою слів, які невідомо як та чому містять у собі образ. Вони є найпростішою основою будь-якої людської мови – тим, що можна було б назвати її будівельним гранітом. Арго кишить словами такого роду, словами стихійними, що стоять обабіч, варварськими словами, іноді відразливими, але такими, які наділено дивною силою виразності та які водночас є живими" [Гюго – 1979: 310].

Більш того, у запропонованому контексті є серйозні підстави говорити ще про один аспект кореляту монструозності (див. розд. 1, 2, 3), пов'язаний з репрезентацією живої сили тілесного буття за посередництвом таких мовних фактів, які поки що остаточно не відірвалися від ґрунту реальності, внаслідок чого вони продовжують поєднувати у собі як тілесне, так і дискурсивне начало.

Отже, якби у якогось ***насурможеного харциза*** або навіть ***химорода не варив би баняк*** чи просто ***не було б лою під чуприною***, а він, попри це, ***набурмилився*** б, ***вибалушив*** би ***очища*** і почав би ***слизькоязико патякати***, то це була б очевидна ***дивоглядія***. Натомість через те, що слова-образи такого кшталту застосовуються у творі дозовано, монструозний характер надається тексту імпліцитно і посилює дискурсивні химери, висловлені в інший спосіб.

Зокрема, дуже часто у повісті йдеться ще про один тілесно-міметичний корелят – корелят сну, який у творі М. Стельмаха має, безумовно, дискурсивний штиб. Про це, з одного боку, свідчить ретроспективне зображення подій, а з іншого – той факт, за яким героєм-оповідачем є десятирічний хлопчик, що просто за віком якщо і переживає сни, то навряд чи може їх усвідомлювати, а, тим більше, їх

пам'ятати. А це означає, що всі згадки і описи снів малого Михайлика є текстом цілковито вигаданим і таким, який може претендувати винятково на художній характер як текст, вочевидь, фікційний.

У певному сенсі підтверджують подані вище рації також й образи, що є антиподами і до образу Михайлика, і до образів тих героїв, до яких хлопчик ставиться з симпатією чи й навіть з любов'ю. Одним з таких антиподів у повісті виступає Юхрим Бабенко – не тільки підступна „хитрюга", а й „пустомолот" [Стельмах – 1969: 107]. Останнє визначення і звертає на себе увагу, оскільки таке визначення є добре відомим у традиційному літературознавстві як мовна характеристика персонажу. Проте зміст цієї характеристики, як правило, обмежується поверховою констатацією, відповідно до якої йдеться про те, що мова того чи іншого героя якимось чином відрізняється від умовної, проте актуальної для конкретного тексту норми.

Натомість якщо звернутися до образу Бабенка, то стає очевидним, що мовна характеристика цього персонажу ґрунтується на основі кореляту монструозності, оскільки його мова відрізняється від мови більшості селян через те, що, „хизуючись підписарською вченістю" [Стельмах – 1969: 129], Юхрим використовує у ній такі слова, як „параграф", „натурально" тощо, а також русизми, які інколи фактично не мають жодного сенсу. Так, наприклад, розмовляючи з головним героєм, Юхрим питає його про те, „яке соображеніє розуму мав" [Стельмах – 1969: 129] Михайлик, щоб звертатися до нього, себто до Бабенка. У цьому ж діалозі Юхрим у відповідь на питання хлопчика про те, які книги має колишній підписар, відповідає, що, мовляв, „возможні і навіть невозможні" [Стельмах – 1969: 129] і т. ін.

Подібну стратегію автор застосовує і у випадку з ще одним персонажем – титарем, церковним старостою, що якось завітав до їхньої оселі і що вважав „себе неабияким політиком, бо заглядав у газету, яку виписує піп, і навіть вихопив з неї десяток не зрозумілих ні йому, ні людям слів та й ліпи[в] їх, де треба й де не треба" [Стельмах – 1969: 135–136]. А якщо додати до цього також й елементи портрета титаря, про якого дідусь Михайлика говорив, „що він тлустий, мов гуска восени, а ходу́ має качину" [Стельмах – 1969: 135], то ми одержимо цілком завершений зооморфний зразок монструозного образу, посиленого відповідним типом мовлення персонажу.

Прикметно, що окреслена монструозна характеристика, своєю чергою, корелює з іншим аспектом, який стосується соціального виміру аналізованого твору. Причому це пов'язано як з політичною ситуацією, так і з національним чи, точніше, з національно-мовним питанням. У першому випадку йдеться про дещо алогічну суспільну конфігурацію, відповідно до умов якої влада у післяреволюційній країні належить тим, хто визначає себе як представників бідноти. Проте бідняки продовжують бідувати, а навіть

й пишатися своєю бідністю, бо „головне тепер не в чоботях ” [Стельмах – 1969: 217]. І при цьому вони лише пристрасно мріють про кращі часи, коли „на чобітки розживемося, підіб'єм їх підковами" та коли можна буде „іти межи люди і вибивати іскри..." [Стельмах – 1969: 218].

Що ж стосується другого питання, то і тут спостерігається досить дивна ситуація, оскільки на негативний характер того чи іншого персонажу вказує, зокрема, те, що вони вживають у мовленні русизми, книжні слова або й зовсім нові лексичні гібриди, які виникли з утвердженням радянської влади. Отож парадокс полягає у тому, що такий прийом у дореволюційній літературі був цілком доречним і логічним. Але у творі, який написано 1964 р. і у якому змальовується країна після перемоги тих, що одним зі своїх основних лозунгів обрали заклик „Пролетарі всіх країн, єднайтеся!" – це виглядає, щонайменше, не надто природно.

Проте очевидна химерність соціально-національного тла долається монструозними настановами дискурсу, за якими, наприклад, „невидимий сон, що причаївся в узголов'ї на другому покосі, торкається повік і наближає до [Михайлика] зірки.

Їх стає все більше та більше, ось вони закружляли, наче золота метелиця, [Михайлик] почув їхній шелест, їхню музику... і поплив, поплив на хиткому човнику по химерних ріках сну..." [Стельмах – 1969: 215].

Такими і подібними до них ліричними ескападами аналізований твір переповнений вщерть, і у поєднанні з казковою тональністю все це забезпечує невірогідний за рівнем своєї химерності характер дискурсу М. Стельмаха. Цікаво, що і у подієвому плані у повісті „Гуси-лебеді летять…" має місце казково-щасливий фінал. Так, сирота Мар'яна – наймичка у попівському домі, яка потоваришувала з родиною Михайлика та була дуже симпатичною, веселою, меткою і приязною, наприкінці твору несподівано з'являється в їхній оселі, аби попрощатися з ними.

Як з'ясовується у подальшому, дівчина виходить заміж за червоного козака на ім'я Максим, що „у самого Котовського кіннотником був і так шаблею орудував, що навіть ордена заробив" [Стельмах – 1969: 236]. Більш того, диво щасливого шлюбу Максим пояснює батькові Михайлика тим, що парубок-орденоносець „три роки в сідлі проїздив", і через це, мовляв, „доля й нахилилась" [Стельмах – 1969: 236] до нього. А, отже, казкові конотації у цьому епізоді настільки очевидні, що можна було б і ставити крапку. Та оскільки головним героєм повісті є Михайлик, а не Максим, то й закінчується твір ще однією, суголосною з щойно виокремленою, алюзією, і тому, попрощавшись з молодятами, герой-оповідач разом „з Любою, узявшись за руки, йд[уть] до школи, ід[уть] по тих свіжих коліях, що залишились на березневій дорозі" [Стельмах – 1969: 237].

Утім, і це ще не фінал, оскільки автор застосовує елементи кільцевого типу композиції, про що свідчить майже повна ідентичність зачину повісті та її останніх рядків (пор. у табл. 4.2).

Табл. 4.2

Зачин	Фінал
„***Прямо над нашою хатою*** пролітають лебеді. Вони летять нижче розпатланих, обвислих хмар і ***струшують на землю бентежні звуки далеких дзвонів*** <…> І ***радість***, і ***смуток***, і срібний передзвін огортають та й огортають мене своїм снуванням” [Стельмах – 1969: 101].	„***І враз угорі над моїм смутком*** обізвались ***бентежні звуки далеких дзвонів***. Ми з Любою <…> бачимо, як <…> лебеді <…> ***натрушують*** на хати, ***на землю*** і в душу свою лебедину пісню. І хороше, і дивно, і ***радісно*** стає мені...” [Стельмах – 1969: 237].

Єдиною суттєвою відмінністю у цих двох уривках є те, що на початку повісті головний герой на самоті спостерігає за лебедями, а у фіналі поряд з ним знаходиться ще й Люба. Та найголовніше, що кільцеве обрамлення твору М. Стельмаха об’єктивно актуалізує відповідну онтологічну модель – модель кола.

У цьому контексті варто згадати А. Берґсона, який свого часу розробив оригінальну філософську концепцію пам’яті і запропонував надзвичайно показову модель, у відповідності до якої пам’ять нагадує перевернутий конус. Вершина цього конусу знаходиться внизу і торкається площини, що репрезентує теперішній час. Внаслідок цього пам’ять корелює з теперішнім лише гострим кінцем конусу. Модель, яку описав А. Берґсон, дає йому змогу дійти висновку про те, що „наше тіло є нічим іншим, як незмінно поновлюваною частиною нашого уявлення – частиною, яка завжди є присутньою, або, точніше, частиною, яка щойно минула” [Берґсон – 1946: 164].

Отже, пам’ять, за А. Берґсоном, ніби стискується на вістрі конусу до точки, у якій зосереджується вся сукупність накопичених за життя вражень. Але якщо на рівні основи конусу вони знаходяться, так би мовити, у „розгорнутому” стані, то на вістрі вони сконцентровані до повної невпізнанності. А проте са́ме вони дозволяють тілу спиратися у своїй діяльності на весь попередній досвід життя.

Все це означає, що повість М. Стельмаха закінчується, в засаді, з того, з чого вона й починається, остільки, оскільки обраний автором варіант композиції слугує адекватному і завершеному розгортанню змісту, що ґрунтується на моделі кола і на безпосередньо пов’язаному з цією моделлю кореляті пам’яті. Зважаючи на автобіографічний характер сюжету, у цьому немає нічого дивного, проте, як виявляється, актуалізована у повісті модель кола дозволяє

узгодити казковий зміст твору із зображенням за допомогою пам'яті нібито реальних подій.

Внаслідок цього герой з успіхом долає усі випробування і одержує в нагороду чобітки, можливість ходити до школи і подружку. Але, попри буцімто реалістичний характер здобутків Михайлика, їхня реалістичність об'єктивно заперечується застосуванням поетикальної стратегії, спрямованої на творення фантастично-казкового дискурсу, особливостями якого у повісті М. Стельмаха є, по-перше, деформовані до невпізнанності спогади і, по-друге, перенесення минулого у майбутнє, з якого через його (майбутнього), вочевидь, небажаний результат виникла потреба повернутися у минуле.

Таким чином, „лебеді летять... над <…> дитинством... над <…> життям" [Стельмах – 1969: 237] оповідача, однак, замість того, аби провадити його незвіданими шляхами у прийдешнє щасливе й радісне буття, вони – ці тепер вже міфічні гуси-лебеді, ніби назавжди завмерли високо над головою десятирічного хлопчика, раз за разом повертаючи його до минулого.

Висновки

1. Письменницький талант М. Стельмаха розквітнув не попри, а завдяки тим суспільно-політичним змінам, які відбулися після 1917 року.

2. Повість М. Стельмаха „Гуси-лебеді летять…" становить симбіоз, з одного боку, фольклорних і народницьких традицій, а з іншого – наслідків творчого втілення настанов соцреалістичного методу.

3. Симбіоз цих художніх нуртів, що нібито суперечать одне одному, виявився можливим через їхню спрямованість до майбутнього, яке ніколи не настане, і у зв'язку з цим через необхідність повсякчасного повернення до минулого.

4. Відмінність фольклору від соцреалізму полягає тільки у тому, що казка визнає фантастичність власного фіналу, а соціалістичний реалізм агресивно наполягає на обов'язковій здійсненності казкового фіналу.

Контрольні питання та завдання

1. Чи можна погодитися з думкою про те, що бажання повернутися у минуле завжди, принаймні на рівні художнього дискурсу, зумовлене певними кризовими явищами у теперішньому? Відповідь обґрунтуйте.

2. Яке значення має корелят болю для ідейно-художнього змісту повісті М. Стельмаха „Гуси-лебеді летять…"?

3. Порівняйте оповідання П. Куліша „Орися" і повість М. Стельмаха „Гуси-лебеді летять…" у контексті ідилічного змісту цих творів.

4.4. „ЗА МИТЬ ЩАСТЯ” ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

На відміну від Ю. Смолича і М. Стельмаха, про яких сьогодні майже не згадують, О. Гончар продовжує перебувати у центрі, сказати б, суспільної уваги. Якщо ж редукувати зміст цієї уваги до однієї тези, то можна було б ствердити, що проблема О. Гончара полягає у з’ясуванні питання щодо того, чи це радянський, чи це не надто радянський письменник?

Натомість основна причина виникнення взагалі цієї колізії пов’язана з тим, що О. Гончар не тільки з 1959-го року по 1971-й рік очолював Спілку письменників України, був академіком Академії наук УРСР, обирався делегатом XXV і XXVI з’їздів КПРС, кандидатом в члени ЦК КПРС і депутатом Верховної Ради СРСР 6–9 скликань, за великий внесок у розвиток радянської літератури йому 1978 року було присвоєно звання Героя Соціалістичної Праці, і, щонайголовніше, він є автором трилогії „Прапороносці”, а й з тим, що О. Гончар восени 1990 року вийшов з лав КПРС, був активним учасником розбудови незалежної України і, щонайголовніше, написав також роман „Собор” [див. про це, наприклад, Бойко; Грабовський; Марко – 2008; Тримбач – 2003 тощо].

Своєю чергою, якщо узагальнити всі ці факти, то тоді можна дійти висновку, відповідно до якого проблема О. Гончара – це передусім проблема пролонгації приналежності творчості митця до канону української літератури. Літературний канон, за визначенням Г. Блума, формується на основі двох фундаментальних критеріїв – естетичного й ідеологічного [Блум – 2007: 21]. Т. Гундорова, спираючись на ідеї цього західного дослідника, уточнила, що у процесі формування соцреалістичного канону „визначальними <…> стають зміст „основного сюжету” й образ „радянського письменника” [Гундорова – 2008: 205].

Утім, українська літературознавець у цікавій та оригінальній монографії, присвяченій кітчу у літературі, зосередилася винятково на ідеологічному складнику, розглядаючи при цьому проблематику соцреалістичного кітчу фактично в оперті на творчу і суспільну сильветку О. Гончара. Проте, як здається, зазначена прискіплива увага до постаті цього письменника зумовлена все ж таки не його ідеологічною анґажованістю, а, певно, мірою таланту митця. Так, нам важко погодитися з позицією Ю. Шевельова, яку підтримала Т. Гундорова, щодо двох нероздільних іпостасей О. Гончара – українського письменника і комуністичного пропагандиста [Гундорова – 2008: 213], оскільки ці іпостасі не лише не роздільні, а й навряд чи взагалі можуть бути

піддані диференціації [див. про це також Історія… XX ст. (Кн. 2) – 1998: 267]. Ще більше сумнівів викликають спроби й тих, хто намагається представити О. Гончара борцем з тоталітарним режимом, як це надзвичайно безпосередньо робить його дружина – В. Гончар, яка в одному з інтерв'ю ствердила навіть, що „Олесь Терентійович став членом ЦК, аби захищати таких, як Василь Стус. І взагалі українську літературу" [див. Новакович].

Простіше кажучи, йдеться про те, що О. Гончар, який народився 1918 р., виріс і цілковито сформувався в країні під назвою СРСР, був ніким іншим, як ***українським радянським письменником***. Чи міг він стати кимсь ще, наприклад, українським дисидентом? Так, міг. Але не став. А те, що у якісь моменти О. Гончар висловлював думки і займав позицію, що не співпадали з „генеральною лінією партії", свідчить не про антирадянськість письменника, а про здатність його до більш-менш самостійного мислення та про дещо вищий від пересічного рівень аналізу і рефлексій з приводу тих подій, учасником чи спостерігачем яких він ставав.

Отож, коли Т. Гундорова пише про те, що у новому, 12-томному, виданні творів О. Гончара „Прапороносці" і „Собор" фактично урівнюються у своїх правах" [Гундорова – 2008: 205], маючи на увазі, що це не зовсім коректно, то з цим також важко погодитися, бо обидва твори і справді рівні між собою просто тому, що їх написала одна й та ж сама людина – український радянський письменник О. Гончар. І „Собор" не був чимось таким, що виходило за межі радянської літератури або соціалістичного реалізму, про що, зокрема, свідчить перша – схвальна, реакція офіційної критики на цей твір, поки у справу не втрутився ображений тодішній перший секретар Дніпропетровського обкому компартії України О. Ватченко.

У зв'язку з цими обставинами і для того, аби об'єктивно поставитися до творчої спадщини письменника, необхідно звернутися до однієї з найкращих новел О. Гончара „За мить щастя", яка, на думку сучасного критика С. Тримбача, становить „ніби ключ до розуміння творчості Гончара, його філософії життя" [Тримбач – 2003]. Потреба неупередженого аналізу цього твору зумовлюється також і тим фактом, що новела „За мить щастя" вивчається у курсі загальноосвітньої школи, але через ідейно-художню нестандартність цього тексту його розгляд визначається передусім спрямованістю на аксіологічний підхід. Принаймні, виразною ілюстрацією до щойно сформульованої тези може служити один з конспектів уроку, присвячений вивченню новели О. Гончара, який запропонувала вчитель української мови із Запоріжжя Л. Кузовкіна і який (конспект) у відповідності до програми

амбітно зазіхає на розкриття „філософського смислу новели” [див. Кузовкіна].

Утім, зміст цього конспекту уроку, попри його тему і мету, можна визначити як повсякчасні спроби „оцінити вчинки героя твору”, причому „в чорному і білому кольорах”, а на додаток – у відповідності до домашнього завдання – учнів зобов’язано ще й „виправити вчинки Сашка Діденка, з якими не згодні і змінити, таким чином, їх наслідки” [Кузовкіна]. Всі ці методичні, сказати б, недоречності детерміновані не тільки традиційними і не надто ефективними методичними підходами, якими користуються шкільні вчителі, а також й відсутністю належного літературознавчого інструментарію, що дозволяв би адекватно вивчати та аналізувати твори такого типу, як, наприклад, новела О. Гончара „За мить щастя”.

Прикметно, що зміст цього твору опинився у центрі уваги і професійної розвідки, до якої вдався В. Марко, цілком логічно поставивши собі за мету порівняти новелу „За мить щастя” з близькою за темою, але написаною раніше новелою „Модри камень” [див. Марко – 2008]. Утім, попри глибокі спостереження щодо, наприклад, „долі двох людських сердець”, які „опинилась на перехресті горизонтальної лінії пам’яті й вертикальної лінії, що єднає землю й небо” [Марко – 2008] у новелі „Модри камень”, або зауваги про те, що у душі головного героя новели „За мить щастя” Сашка Діденка „змагаються Ерос і Танатос” [Марко – 2008], або остаточний висновок, з яким важко сперечатися і відповідно до якого „художня система Олеся Гончара <…> ще не вичерпала своїх ресурсів і має чималу духовно-креативну силу”, – отож, попри все це, дослідження В. Марка, на жаль, не позбавлено імпліцитно присутньої аксіологічної настанови.

Так, чи не найголовнішим мотто аналітичних роздумів літературознавця є його думка про те, що, на відміну від новели „Модри камень”, у якій завдяки зображенню „внутрішнього світу юнака, цнотливого, романтичного й глибинно чистого”, було створено „умови для катарсисного стану читача” [Марко – 2008], „почуття, яке полишає по собі новела „За мить щастя”, катарсисом не назвеш” [Марко – 2008]. І причини цього В. Марко вбачає, власне, в аморальній поведінці Сашка Діденка і Лариси, що знехтували подружньою цнотою і є відповідальними за смерть невинної людини, та й за особисту долю, яка склалася так трагічно.

Звісно, погляд не тільки на цей, а й на будь-який твір з точки зору моральних імперативів дозволяє легко і беж жодних зусиль визначити усі змісти і усіх правих та винних. Натомість найважливішу особливість цієї новели О. Гончара і становить несподівана – передусім для українського радянського

письменника-соцреаліста – настанова, відповідно до якої змальована ним історія знаходиться фактично поза межами моралі – ця історія здомінована переважно естетичними нуртами, а тому „почуття, яке полишає по собі новела „За мить щастя”, взагалі інакше, ніж катарсисом, назвати навряд чи можна.

Отже, передусім необхідно звернути увагу на те, що на користь наведених вище рацій свідчить композиційна організація новели, оскільки вступ, у якому описується тропічне місто Рангун, місто „золотих пагод – храмів, що підносяться в небо стогами жовтогарячого жнив'яного блиску”, місто, „де <…> в присмерках палацу, мовби вихопленого з казок Шехерезади, майне раптом обличчя з прекрасним профілем камеї, а на сцені <…> співають руки танцівниць, тчуть пісню кохання…” [Гончар – 1979: 424], крім того, що „фантастикою музики, краси і мрій піднебесних” [Гончар – 1979: 424] цей вступ утверджує можливість і прийнятність утілесненого та позбавленого етичних аберацій еротичного кохання, він (вступ) також забезпечує ще й відкритість художнього простору, бо наратив твору так більше і не повертається до „тропічного паркого рангунського вечора” [Гончар – 1979: 424].

Своєю чергою, на такому підґрунті набагато виразніше дається взнаки поетикальний вимір новели, відповідно до змісту якого реальні обставини, що на їхньому тлі розгортається історія Сашка Діденка і Лариси, ніби відсуваються на другий план, втрачають свій визначальний характер і виявляються необхідними тільки для того, аби зображення кохання і смерті головних героїв твору набуло більш рельєфного кшталту. Власне кажучи, за умови неупередженого погляду на зміст новели стає очевидним, що про ту її сторону, яка пов'язана з обуренням місцевої спільноти, військовим трибуналом, смертним вироком і навіть публічною стратою Діденка, розказано якось похапцем, надзвичайно стисло, з метою подання мінімізованого фактажу і тільки тому, що без останнього було б неможливо змалювати іншу, надзвичайно глибоку і важливу сторону цього і справді чи не найкращого [див. про це також Тримбач – 2003] твору О. Гончара.

Натомість найголовнішим у новелі є проблема кохання, яке абсолютно несподівано і буцімто невмотивовано спалахує між чоловіком і жінкою, бо єдину видиму мотивацію такого спалаху становить пристрасть – ниця, мізерна, примітивна пристрасть, що повсюдно і повсякчас сприймається і оцінюється як аморальна і негідна будь-якої порядної людини, а тим більше, людини радянської і понад це – ще й радянського воїна, який звільнив народи Європи від коричневої чуми.

За такої перспективи в аналізованому тексті йдеться, вочевидь, про буттєву проблематику, стрижневими об'єктами якої постають передусім кореляти чоловічості і жіночості. Підстави вважати са́ме так надає вся історія Діденка та Лариси і, зокрема, її початок, коли

Сашко, прямуючи через поле водовозкою, бачить, як якась „жниця вийшла із-за полукіпка і <…> позиркує на шлях до солдата завабливим оком” [Гончар – 1979: 425], та „поглядом впив[єть]ся в оту одну <…> що своєю усмішкою покликала його перша” [Гончар – 1979: 426].

О. Лосєв у цитованій вже вище фундаментальній праці „Філософія імені” (див. розд. 1) пристрасно, у своєму, звісно, стилі переконував у тому, що „людське тіло є не просто фізичною річчю, але – знаряддям, за допомогою якого виражаються невимовні таємниці вічності. Тіло та обличчя людини, – писав цей філософ, – не є фактами фізичними, але свічадом усього буття, одкровенням та вираженням всіх можливих таємниць” [Лосєв – 1990: 140].

Разом з тим ще З. Фройд у відомій статті „Достоєвський і батьковбивство” розмірковував про те, що невипадково три шедеври світової літератури – „Цар Едип” Софокла, „Гамлет” В. Шекспіра, „Брати Карамазови” Ф. Достоєвського – розробляють одну й ту саму тему батьковбивства при тому, що в усіх трьох творах основним мотивом дії є сексуальне змагання за жінку [Зборовська – 2003: 42–43]. У цю модель цілком автентично вписуються і стосунки між головними героями новели „За мить щастя”, оскільки зв’язок між ними має передусім та головним чином статевий, чи то пак сексуальний, характер. Отже, суть проблеми полягає у тому, аби зрозуміти, у який спосіб статеві відносини не лише набувають духовного виміру, а й трансформуються у підсумку у величні, у тому числі й літературні, здобутки.

Якщо звернутися до новели українського письменника, то можна легко переконатися у тому, що і у цьому творі має місце відповідна трансформація, бо, опинившись поряд з жінкою, Сашко побачив, що „не було жарту в її погляді. Щось інше було. Щось інше світилося з глибини аж присмучених, карим сонцем наллятих очей” [Гончар – 1979: 426]. Зазнає дивовижної метаморфози і Діденко, безпосередніми свідками чого стають однополчани солдата, які „чули раніше <…> що любов змінює людину, що в коханні душа людська розквітає, а тут це диво звершувалось на їхніх очах” [Гончар – 1979: 430].

Утім, це диво можна пояснити аж ніяк не з огляду на фантастичні детермінанти, а в оперті на сучасні наукові досягнення. Так, за результатами відповідних досліджень свідомість та самосвідомість людини є прикутими до тіла, і у зв’язку з цим воно формує себе, аби, маючи „під собою твердий ґрунт”, відштовхнутися від нього та забезпечити собі автономність особистого існування. Цьому процесу передує стадія статевої диференціації індивіду, коли формується генітальна зовнішність людини [Кон – 1990: 46], тому що формування особистості є пов’язаним з усвідомленням статевої приналежності, а процес статевої ідентифікації, своєю чергою, передбачає формування самосвідомості людини [Кон – 1990: 50].

Статева ідентичність є одним з найважливіших компонентів антропологізації та формування свідомості як особливої антропоморфної характеристики. Дослідники зазначають, що у процесі статевої диференціації у головному мозку формується відповідний „статевий центр" [Кон – 1990: 48–49]. У зв'язку з цим можна припустити, що генітальна зовнішність закарбовується у структурах головного мозку та утворює непорушну єдність з образом обличчя в індивідуальному сприйнятті людиною самої себе, а також на основі цього специфічного досвіду й іншої людини.

Це наштовхує на думку про те, що дехто з дослідників, – як-от, наприклад, В. Антонов, – мають рацію, коли стверджують, що людину можна визначити, зокрема, і як істоту статеву, оскільки те, що знаходиться Знизу – стать людини, відображається Зверху і спричинює індивідуалізацію свідомості через актуалізацію статевої приналежності. Отож Верх і Низ є нерозривно пов'язаними в людині, а тому той, хто хоче говорити на мові розуму, не повинен втішатися ілюзією того, що ця мова є ізольованою від статевої приналежності мовця і що в розумі не має місця для плоті [Антонов].

З вищенаведеною думкою В. Антонова корелюють і розмисли російського філософа початку минулого століття В. Розанова, який писав про те, „що душа є тільки функцією статі, що стать є ноуменом душі, як свого феномену. Точніше, стать – невидима, безколірна, неосяжна – витворює душу і тіло з його формами" [Розанов – 1990: 118].

Своєю чергою, формування єдиної візуальної площини „обличчя – статеві органи" є онтологічно та антропологічно важливою передумовою виникнення не просто людської сексуальності, а й такого суто людського феномену, як естетика; ця передумова у суттєвий спосіб сприяє також й еротичній символізації сексуальних стосунків у культурі. Останні ж перш за все були репрезентовані у міфології та у релігійних культах, що дало підстави Ю. Еволі говорити про „метафізику статі" [див. Евола – 1996]. Та найголовніше, що са́ме у цій „точці" рефлексії метафізика статі візуалізується у дзеркалі культури, внаслідок чого відбувається диференціація на чоловіче і на жіноче начала, які набувають усієї своєї завершеної повноти у мистецтві взагалі та у літературі зокрема.

Вторує усім цим ідеям і О. Гомілко, яка, розглядаючи питання щодо метафізики тілесності, також зазначає, „що тіло є ключовою категорією свідомості, яка організовує розуміння буття, тобто світу взагалі, а також є універсальною конституантою людини, умовою можливості її буття, тобто її онтологічною сутністю" [Гомілко – 2001: 5].

Запропоновані щойно теоретичні студії цілком підтверджуються змістом аналізованого твору О. Гончара, оскільки не лише погляд стає спочатку містком до зустрічі, у тому числі і статевої, двох коханців, а й їхня миттєва близькість набуває у подальшому

майже винятково візуальної форми. І внаслідок цього, а також через неможливість бути разом несамовита сексуальна енергія, що поєднує героїв, знову ніби повертається до погляду, завдяки якому „бідолаха аж заплакав – заплакав од щастя бачити її" [Гончар – 1979: 433]. А, „тягнучись усім тілом до амбразури", „що вона бачила там? Сині краплини очей, та крутий солдатський лоб, тепер уже пострижений, та широкі вилиці посірілі – це й усе, що могла там побачити, а надивитися все не могла, бо, може, це й було са́ме оте її найдорожче – один тільки раз відпущене їй на землі" [Гончар – 1979: 433].

Щось подібне можна сказати і про корелят голосу, який, будучи тілесним корелятом, за цих обставин і через те, що герої не могли навіть бачити одне одного, також набуває статевої детермінації. Зокрема, на початку новели Сашко, „виїхавши за межі табору, має волю гогокати на всю душу" і залюбки користується цією нагодою, сповіщаючи по усіх-усюдах, що він „спраглий, самотній" [Гончар – 1979: 425]. А у фіналі, коли „засуджений [Діденко] стояв перед військами над яром <…> зненацька пронизливий, як постріл, жіночий скрик вихопився десь над виноградниками й розпанахав тишу до хмар" [Гончар – 1979: 435], ще і у такий спосіб сповіщаючи небо та землю про „спраглість", „самотність", але й розпуку через відсутність вже жодної надії хоча б на мить щастя.

Отже, зображення у літературі різноманітних проявів, що є пов'язаними зі статево вмотивованими текстогенними корелятами, незалежно від будь-яких інтенцій авторів, не може нести у собі лише моральний чи етичний зміст – не менш, а либонь, ще більш суттєвішим, на що такі тексти здатні претендувати, є зміст естетичний.

Цікаво, що й творення естетичного змісту у новелі О. Гончара не обходиться, зокрема, без тілесно зумовлених художніх засобів. Так, описи кохання героїв просякнуто образами полум'я і засліплення, що утворюють надзвичайно виразний і промовистий змістовий комплекс. Отож Діденко якось одного „***сліпучого*** дня" „в'їжджає в ***палаюче*** літо", що „***горить***, ***пашіє***, хмелить хлопця"; здалека зауважує, як „щось – як живе ***полум'я***! – яскраво майнуло й зникло за тією ***золотою*** спорудою"; а, наблизившись, бачить, як „кофтина ***палахкотить*** на ній. ***Червона як жар***"; відчуває, як „***сонцем*** пах[уть] снопи, і вона йому теж пах[не] ***сонцем***". Крім цього, у жінки „***густовишневі*** губи", ними „вона <…> віддарювала його ***жаркими*** поцілунками спраглості", а „очі її були повні щасливого п'яного ***сонця***", і тому він зміг переконатися, що „це таки було живе ***полум'я*** <…> що ***опалило*** його, обняло, ***засліпило***" [Гончар – 1979: 424, 425, 427].

Образ вогню є надзвичайно важливим передусім тому, що, корелюючи з пам'яттю, цей образ водночас символізує як зникнення, так і становлення (див. про це розд. 3). При цьому гіпнотичний зв'язок ока з об'єктом у певний момент спричинює реверсію між суб'єктом та об'єктом, вражаючи суб'єкта сліпотою. Натомість сліпота, своєю

чергою, „змушує тіло обживати простір, інтеріоризувати його у якості певного місця. А, крім цього, завдяки порушенню зору, тіло ніби розповсюджується назовні, вписує себе у зовнішні лабіринти. У результаті експресія тіла пронизується симбіозом з просторовими об'ємами" [Ямпольський – 1996: 265]. Але це – з однієї сторони. З іншої ж – сліпота в очевидний спосіб є пов'язаною з письмом, оскільки виключення зору неминуче активізує пам'ять і запускає у дію механізм, за термінологією М. Шелера, „буття у минулому", „буття у теперішньому" та „ буття у майбутньому" [див. Шелер – 1973: 412–415].

В новелі О. Гончара цей механізм діє амбівалентно – і тоді, коли оповідач у нічному Рангуні, будучи засліпленим яскравою ілюмінацією та жіночою красою, починає згадувати „історію інших широт" [Гончар – 1979: 424], і тоді, коли Сашко Діденко та Лариса опинилися поряд – спочатку на полі, залитому сонцем, а потім по обидві сторони амбразури, прорізаній у стіні гауптвахти. У першому випадку „були сказані якісь слова, – він сказав їх по-своєму, вона по-своєму, – і хоч це було як мова птахів, і говорилося не для того, щоб зрозуміти, одначе й це щасливе лепетання ще більше зближувало їх" [Гончар – 1979: 427]. А у другому випадку „вартові <…> чули то голос її, що лебедів щось ніжне, то голос його, повен жаги і пристрасті", і аж не вірилось, що ці „вуста <…> гарячим шепотом тануть, захлинаються ласкавістю солов'їною", бо навіть для розповідача було незрозуміло, „де й бралися в нього, грубого артилериста, ці слова-пестощі, ці ласкаві співи душі, співи до неї, єдиної, що й справді мовби зробила його щасливим, піднесла своєю любов'ю на якісь досі не знані верхогір'я" [Гончар – 1979: 433].

Отже, в обох випадках постає якийсь безтямний і невірогідний текст, який нагадує і справді щось літературне, якщо розуміти „літературне" як щось прекрасне і таке, що має сенс тільки як художній текст, як продукування цього тексту. На таку думку наводить також і той факт, за яким в обох ситуаціях на героїв чатує смерть – спершу в особі чоловіка Лариси, а пізніше – з боку тих, хто уособлює закони суспільства, оскільки, як виявляється, між письмом як способом продукування тексту і смертю – не як брутальним перериванням життя, а як вінцем існування – має місце хоч і парадоксальний, проте закономірний зв'язок.

Зокрема, Р. Барт вважав, що „між Смертю та Мовою існує кричуща суперечність, протилежністю Життя є не Смерть (стереотипне уявлення), а Мова..." [Барт – 1989: 451]. А, на думку М. Фуко, „у випадку письма сутність справи полягає не у розкритті або не у звеличуванні самого жесту писання, тобто не у пришпилюванні певного суб'єкта за допомогою мови, – питання стосується відкриття певного простору, у якому суб'єкт, що пише, постійно зникає. Натомість інша тема є ще більш очевидною: це спорідненість письма та смерті. Цей зв'язок висвітлює тисячолітню проблему, адже сказання та епопея у давніх

греків існували для того, аби увічнити безсмертя героя. І якщо герой погоджувався вмерти молодим, то це тому, що його життя, яке освячувалося у такий спосіб та прославлялося завдяки смерті, переходило у безсмертя, внаслідок чого легенда ставала платою за прийняту смерть" [Фуко – 1996: 7].

Таким чином, можна дійти, далебі, несподіваного висновку, що суперечитиме позиції В. Марка, відповідно до якої, будучи „не в змозі знайти єдину істину, О. Гончар ходить багатьма колами сумнівів", і через це, зокрема, „уводить до тексту паралельний уявний фінал, щоб бодай на мить відсунути тяжку для нього розв'язку" [Марко – 2008]. Натомість за результатами поданого вище аналізу сумніви автора новели були зумовлені іншими причинами, а са́ме: невідворотній трагічний фінал суперечив оптимістичним настановам соцреалізму. Утім, художня логіка створеного О. Гончарем тексту промовляла тільки за такою розв'язкою, бо у творі йшлося про смерть як про єдину запоруку свободи – свободи любити, попри суспільні умовності, свободи від несправедливих законів, свободи від державної влади і, врешті-решт, свободи хоча б на мить стати самим собою: „враз із звичайного ста[ти] незвичайним, ста[ти] щедрим, багатим, багатшим за царів, королів!" [Гончар – 1979: 430].

Висновки

1. Навіть свідомий лідер соцреалістичного мистецтва завдяки своєму таланту здатен вийти за межі добровільно обраних ним не тільки естетичних, а й етичних настанов.

2. Стать і відповідні стосунки між чоловіком та жінкою внаслідок їхньої трансформації у художній дискурс набувають статусу вагомих чинників щодо продукування духовно-естетичних цінностей.

3. Ідейно-художній зміст новели О. Гончара можна визначити, вдавшись до парафразу назви цього твору: „за мить щастя свободи".

Контрольні питання та завдання

1. Чи можна оцінювати вчинки героїв новели О. Гончара за етичними критеріями? Відповідь обґрунтуйте.

2. Через які причини „виникає така несамовита потреба висловлювання про Любов" [Антонов]?

3. Порівняйте ідейно-художній зміст новели „За мить щастя" з іншими творами, проаналізованими у цьому посібнику попередньо, і обґрунтовано вкажіть, з якими з них цей зміст є також суголосним.

4.5. „ОДДАВАЛИ КАТРЮ” ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

Гр. Тютюнник репрезентує ще один тип радянського письменника, який (тип) сформувався у відповідний історичний період розвитку української літератури. Гр. Тютюнник народився 1931 р. і пережив Голодомор, арешт батька 1937 р., війну, післявоєнний голод, чотири місяці ув’язнення в колонії за те, що не відпрацював після закінчення ремісничого училища необхідних три роки на заводі, а подався на село, до матері, пережив митець і посмертну реабілітацію батька 1957 р. Разом з тим завдяки наполегливій самоосвіті майбутній письменник закінчив вечірню школу і вступив на філологічний факультет Харківського університету.

Так, звісно, його самого не було репресовано за творчість, а за книги „Климко” (1976 р.) і „Вогник далеко в степу” (1979 р.) Гр. Тютюнника 1980 р нагороджено республіканською літературною премією ім. Лесі Українки, але і легкого життя з боку влади – партійної та літературної, особливо у 70-ті рр., письменнику також не судилося. Втім, смерть митця того ж таки 1980 р. залишається загадкою, яку вже навряд чи хтось колись зможе пояснити, бо відповідь на питання про будь-яке самогубство – хоч би і за наявності очевидних причин – все одно залишається незбагненою таємницею.

Натомість більшість дослідників цілковито погоджуються тільки в одному: у тому, що Гр. Тютюнник – це талановитий „письменник, чий творчий геній ми ще не вповні відкрили для себе і усвідомили” [Шеремета; див. також Брюховецька; Глібчук – 2006; Каплун – 2010 та ін.]. Прикметно, однак, що серед деяких літературознавців панує переконання, відповідно до якого – як-от, наприклад, на думку Л. Мороз, – твори Гр. Тютюнника „практично неможливо розтинати літературознавчим скальпелем”, бо „через них можна лише осягати серцевину народного, національного характеру та зміни, які відбуваються в ньому під впливом конкретних соціальних умов” [Історія… ХХ ст. (Кн. 2) – 1998: 329]. А одна з авторок статей, присвячених творчості письменника, навіть вдається до метафоричної аргументації, пропонуючи „уявити прямовисну скелю, на якій нема за що зачепитися, а здійнятися на гору необхідно, щоб побачити світ, – для того доводиться вирубувати у ній уступи, забивати костилі, а граніт же не піддається... Отак важко врубатися критичним кайлом у Тютюнникову прозу” [Шеремета].

Окреслене ставлення до спадщини митця можна пояснити, як мінімум, двома причинами: по-перше, величезним пієтетом і захватом щодо таланту письменника, а по-друге, невдоволенням, зумовленим існуючими методами літературознавчого аналізу, які вихолощують з неповторного художнього слова його живий зміст і смак. І дійсно, результати огляду дослідницьких студій доводять, що лише в окремих випадках автори наукових розвідок намагаються запропонувати такий аналіз, який здійснюється в оперті на сучасні і, щонайголовніше, адекватні об'єкту методи вивчення літерних творів [див., наприклад, Захарчук – 1998; Святовець; Старовойт – 2009 тощо]. Але у переважній частині випадків йдеться, власне, про соціологічний підхід, основним критерієм якого є або правдиве, реалістичне зображення соціально-історичних обставин і конкретних персонажів, або їхнє неправдиве і нереалістичне зображення.

Останній факт породжує відразу декілька парадоксів, яких просто не бачать ті літературознавці, що ці парадокси й продукують. Адже якщо найбільшою перевагою творів Гр. Тютюнника вважати реалістичне зображення дійсності, то тоді незрозуміло, чому „так важко врубатися критичним кайлом у Тютюнникову прозу"? Ще менш зрозуміло, як правдиве зображення дійсності у його творах узгоджується з тезами, за якими, з одного боку, у цих текстах можна вирізнити „й посилений імпресіоністичний компонент, і безсумнівні екзистенціальні мотиви, й уникнення жорсткої детермінованості в сюжетах і характерах, а подекуди і художницький інтерес до ірраціонального й непоясненого, химерного в людській природі до, на перший погляд, невмотивованих дій і почуттів тощо" [Шеремета]? А з іншого боку, у творах Гр. Тютюнника реалізуються „водночас проекти модерну і постмодерну", що „присутні в онтологічних вимірах його прози, витворюючи унікальний художній простір спів-буття" [Захарчук – 1998: 8]?

І вже зовсім не відповідає жодним умоглядним побудовам критиків і публіцистів реальна ситуація, коли письменника, який буцімто „не вписувався у критерії соцреалізму" [Глібчук – 2006] і який творив „і не так, і не про те, про що хотілося б ідеологічним церберам" [Славінський], – цього митця (до того ж після багатьох років „переслідувань" [Славінський]) все ж таки відзначають державною нагородою.

Отож, як здається, колізія життєвої і творчої долі Гр. Тютюнника є і набагато простішою, і набагато складнішою водночас. Простішою ця колізія є тому, що, попри всі ті страждання, яких зазнав письменник протягом свого життя, він був і залишався ***українським радянським письменником***. А складнішою – тому,

що страшний і, в засаді, травматичний досвід дитинства, юнацьких років і вже зрілого періоду у суттєвий спосіб вплинув на його письменницький хист і наснагу.

Внаслідок сформульованих вище причин Гр. Тютюнник залишив по собі творчість, у якій має місце карколомний симбіоз найрізноманітніших мистецьких нуртів та настанов і яка сформувалася, радше, не стільки через свідоме використання відмінних художніх стратегій, скільки через те, що передусім „людина, людське переймають його...” [Старовойт – 2009: 60] найбільше, що „для письменника важлив[ою] [була] са́ме людина” [Каплун – 2010] і що він, „шукаючи завжди в людині людину, ста[вав] на захист людського в людині” [Брюховецька]. Зрештою, Гр. Тютюнник особисто свідчить про це у щоденниках, записуючи сакраментальне для нього слово великими літерами: „Мила моя ЛЮДИНО, ніколи я не скажу про тебе чорного слова!” [Вічна… – 1988: 46], і щиро зізнається: „Іноді я відчуваю людину, як рана сіль” [Вічна… – 1988: 66].

Таким чином, проблема, пов’язана з вивченням творчості Гр. Тютюнника, зумовлюється не засадничою неможливістю розгляду його текстів, а пошуками та застосуванням адекватних цим текстам літературознавчих методів дослідження, і тому звернемося до аналізу однієї з найкращих новел письменника – „Оддавали Катрю”, спираючись на засади тілесно-міметичного методу.

Л. Брюховецька справедливо зазначає, що для назви цього, як і деяких інших творів Гр. Тютюнника („Син приїхав”, „У Кравчини обідають” та ін.), попри їхню приналежність до так званої малої прози, характерною є „якась епічна перспектива, щось від саги”, що репрезентовано через „дієслівну часову протяжність” [Брюховецька]. До цих спостережень можна було б додати також припущення про те, що й ім’я дівчини – Катря, обрано автором невипадково, оскільки воно миттєво спричинює виникнення численних алюзій і, зокрема, тих, що пов’язані з образом Катерини Т. Шевченка. Ще одна особливість цієї назви полягає у тому, що автор обрав не літературний, а діалектний чи навіть суржиковий варіант дієслова „віддавати”. Крім цього, недоконаний вид дієслова має об’єктивно свідчити про незавершеність події, та оскільки Катрю все ж таки „оддали”, то можна також припустити, що йдеться про певні темпорально-подієві невідповідності.

Якщо ж поєднати усі ці виокремленні з назви новели змісти, то можна зробити попередній висновок про те, що твір присвячено якійсь величній, але через певні причини „зниженій” драмі, яка до того ж, вочевидь, корелює з віддавна усталеною й довготривалою традицією. І знайомство зі змістом новели прецінь

доводить слушність наведених щойно рацій, бо у тексті Гр. Тютюнника, далебі, розповідається про одну з найвеличніших у житті людини подій, пов'язаних з ініціацією, з набуттям статусу дорослої людини, з переходом, врешті-решт, до стану повноправного члена суспільства.

Принаймні, батьки Катрі – Степан Безверхий і його дружина Степаниха, яку визначено у такий спосіб за ім'ям чоловіка, певно, через абсолютну покірність жінки, – отож батьки Катрі і її односельці чи не інтуїтивно, керуючись знанням згаданої традиції, цілком свідомі величі очікуваної події, тому що прийдешнє весілля відразу ж опиняється у центрі уваги всіх хуторян.

Разом з тим цей епохальний перехід здійснюється і справді якось не так, як належало б. Зокрема, на питання батька про те, „як же, дочко, весілля справлятимемо? <…> По-старому чи по-новому?" [Тютюнник – 1978: 71], Катря, не замислюючись, відповідає, що, мовляв, „по-новому, татку" [Тютюнник – 1978: 71]. Пізніше з тексту стає також відомим, що офіційно донька Степана вже розписалася зі своїм обранцем, і „свайба" виявилася, власне, тільки надлишковим ритуалом, що вже на той момент втратив функціональне значення. Більш того, з авторської розповіді можна дізнатися і про зовсім неприпустиме та чи не злочинне порушення традиції, оскільки „молода" виходить назустріч „молодому" у „білому просторому платті, що приховувало стан" [Тютюнник – 1978: 76] Катрі, на той час вже вагітної.

Профанації і спаплюження зазнають й інші елементи фундаментальної події, причому фундаментальної не тільки для головних дійових осіб, а й для усіх до цієї події причетних. Інакше кажучи, весілля точиться за тим „новим" сценарієм, який запропонувала Катря і за яким „посидять люди, погуляють та й розійдуться" [Тютюнник – 1978: 71]. За такої перспективи стає зрозумілим, чому Катрю не видають заміж, а „оддають", тобто надзвичайно важливе обрядове дійство втрачає визначальну сутність і набуває абсурдного змісту. Адже у відповідності до традиційного сенсу весільного обряду у цьому випадку завжди йшлося передусім про добровільний, рівноправний і узгоджений двома сторонами обмін між спільнотами, внаслідок чого ще й у такий спосіб утверджувалися мир і злагода, а також забезпечувалася спорідненість між різними сімейними кланами.

Натомість у новелі Гр. Тютюнника обмін не відбувається – Катрю „оддають" невідомо навіщо і невідомо кому, бо ж наречений так і залишається безіменним, а позначається лише за соціальним статусом – як „інженер-економіст на шахті". У цьому контексті надзвичайно промовистими є декілька епізодів. Так, наприклад, на початку святкового застілля „жінки завели пісні, простої, не

весільної, бо таки розуміли: якщо „В нашої княгині” не личить молодій, то „А в нашого князя” аж ніяк не личить молодому. Такий дутель – і князь?.. Ні!” [Тютюнник – 1978: 80].

Своєю чергою, коли весілля закінчилося і гості з молодою збиралися від'їжджати, „Степан, бувши під доброю чаркою, уже вкотре торочив [зятю]: „Ти ж, синку, не обиджай Катрі”. З подібним проханням звертався батько Катрі і до матері молодого: „А ви ж, свахо, – обіймаючи Клавдію Купріянівну та цілуючи її в сухі, напудрені щоки, воркотав Степан, – дивіться там. Якщо не так щось робитиме, підкажіть, навчіть, ну, не обиджайте” [Тютюнник – 1978: 86]. Все це означає, що обміну, який хоча б формально слугував на користь інтересів обох сторін, не відбулося, і тому Степан Безверхий веде себе всупереч традиції, намагаючись випросити бодай мінімальні гарантії для доньки і обіцяючи „все одда[ти], аби жилося” [Тютюнник – 1978: 86] молодятам якнайкраще.

Зрештою, викладені вище міркування є цілком очевидними, тому що всі ці рації лежать на поверхні сюжету новели і, тут навіть можна погодитися з Л. Мороз, дозволяють без розтинання твору „літературознавчим скальпелем” „осягати серцевину народного, національного характеру та зміни, які відбуваються в ньому під впливом конкретних соціальних умов”. Утім, рецептивний ефект від знайомства з новелою Гр. Тютюнника засвідчує інше: у цьому творі йдеться не тільки, а може, й не стільки про історію нерівноправного та абсурдного шлюбу, а про щось все ж таки більш вагоме і значуще.

До такої думки змушує схилитися і той очевидний факт, за яким Катря свій вибір зробила свідомо і добровільно, принаймні враховуючи ті умови, що виникли через певні соціальні причини, внаслідок дії яких у родинному хуторі дівчини просто фізично відсутні парубки, що були б її гідні і що взагалі були б, „бо підхожих женихів серед хутірських хлопців було нерясно” [Тютюнник – 1978: 68]. Про це ж у своєму вітальному слові сказав і голова колгоспу, який звернувся до „товариші[в] дівчат[] й молодиц[ь], котрі не замужем”, із закликом, аби вони „прийма[ли] приймаків” і „заманю[вали] чоловіків у [їхній] колгосп!” [Тютюнник – 1978: 78].

Отож у новелі змальовується, в засаді, вже стандартна ситуація, яка неодноразово виникала, у тому числі і з двома старшими сестрами Катрі, що, „теж не дочекавшись сватів у хату, поїхали шукати свого щастя – одна в Сибір, по вербовці, друга на цілину”. І хоч вони „їхали ненадовго, а зосталися назавжди. Повиходили заміж, обквітчалися дітьми” [Тютюнник – 1978: 69]. Усі ці обставини і провокують виникнення суперечливих відчуттів, домінуючими серед яких є відчуття суму і болю – щоправда, болю притлумленого і пом’якшеного, зокрема, безпристрасною і

дистанційованою до оповіді позицією автора, а також, що надзвичайно важливо, пом'якшеного або, точніше, оздобленого сміхом, який періодично виникає у найнесподіваніші моменти.

Так, наприклад, дізнавшись про те, що дочка вийшла заміж за інженера-економіста і що цей зять, на думку Катрі, „нічого. Тільки строгий і неговіркий" [Тютюнник – 1978: 69], Степан потóму „пішов до корови, укинув у ясла оберемочок сіна, щось бурмочучи сердито, тоді ні з сього ні з того увірвав корову навильником по боку і сказав сердито:

– Повернись, стерво с-собаче! – І враз йому одлягло од серця, стало шкода і корови, і жінки, що все вміла терпіти й ніколи не сварилася, а тільки зітхала, і дочки – останньої втіхи своєї" [Тютюнник – 1978: 69].

Подібними до цієї сценами новела сповнена вщерть, і можна навіть сказати, що поетикальний зміст твору багато в чому визначається поєднанням сумного і смішного. Крім цього, за такої перспективи очевидною стає й інша особливість художньої організації новели Гр. Тютюнника – її, зокрема, кінематографічна репрезентативність. Про слушність такої рації свідчать деякі й екстралітературні факти, відповідно до яких письменник пробував свої сили як сценарист, а його власні твори, у тому числі й новела „Оддавали Катрю", стали свого часу об'єктом екранізацій, хоч і не завжди вдалих [див. про це, наприклад, Брюховецька].

Утім, важливішими є, власне, літературні чинники, за якими аналізований текст будується як низка кінематографічних епізодів. А це, своєю чергою, означає, що найбільш вагомими корелятами, на основі яких постає такий текст, є кореляти погляду і голосу, оскільки відповідна сценографія повинна забезпечувати можливість побачити і почути те, що відбувається на уявному знімальному майданчику.

Однак парадокс полягає у тому, що, наприклад, В. Подорога схильний, з одного боку, розглядати візуальне як „технологію зупинки живого руху" [Подорога – 2006: 30], а з іншого боку, крім того, що голос, на думку цього філософа, – „це все, що особистість намагається вибороти заради того, аби її визнав Інший (голос)" [Подорога – 2006: 510], голос також набуває сенсу лише за умови, що його хтось слухає, що в нього хтось вслухається, оскільки „смисл і те, що слухається, існують у нероздільній єдності; ми слухаємо і вислуховуємо тому, що розуміємо, а не тому, що ***взагалі*** (курсив автора. – В. П.) щось чуємо" [Подорога – 2006: 512].

Якщо експонувати зміст наведених щойно філософських роздумів на спосіб художньої організації твору Гр. Тютюнника, то неважко помітити, що кожен з епізодів, з яких складається цей твір, і справді репрезентує, по-перше, певну застиглу сцену, як-от: Катря і

батьки, Степан біля корови, сніданок, Степан у лавці, підготовка до весілля, весілля, фінальна сцена. Натомість, по-друге, ці епізоди, вочевидь, сповнені різноманітними голосами, які звучать ніби самі по собі, не отримуючи відповіді. Так, наприклад, внутрішній монолог Степана у корівнику, спрямований (монолог) до старших доньок і їхніх родин, промовляється героєм у пустку, бо поряд з ним, крім безсловесної корови, більше нікого немає.

Прикметно, що і формальний буцімто діалог між ним і дружиною щодо весільних клопотів, в засаді, теж становить лише промовляння власних думок у присутності іншої людини, і тому „Степаниха прикидала, кого покличе кухарити, а Степан розмірковував уголос, скільки треба буде самогонки" [Тютюнник – 1978: 71]. Та найвиразніше відсутність розуміння і звучання голосів, що не мають майже жодного сенсу, тому що ці голоси не зустрічають розуміння, дається взнаки у двох інших епізодах.

У першому – вже під час весільного застілля „за крайніми столами, де сиділи чоловіки, було чути скрадливий голос відомого на всю сільраду брехуна Самійла Ішкурпели" [Тютюнник – 1978: 84]; „ледь володаючи язиком після „преміальної" [Тютюнник – 1978: 84], щось сказав і Лука Ількович; „озвався [також і] молодший Самійлів брат Симін" [Тютюнник – 1978: 84]; „озвався вперше за всю гулянку [і] Данило Шкабура, який ніколи нікому й ні в чім не вірив, а казав завжди: „Все це брехня" [Тютюнник – 1978: 85]; озивалися й інші гості, яких автор взагалі не називає за іменами. І це, певно, невипадково, бо всі вони вимовляють фрази, що так і залишаються без відповіді.

У другому ж епізоді, вже згадуваному вище, батько Катрі звертається зі своїм найболючішим проханням до зятя і свахи, аби ті не „обиджали" його викохану наймолодшу доньку, проте відповідь він одержує не надто переконливу, оскільки „молодий заспокоював його, тримаючи руки в кишенях плаща".

Врешті-решт, початком розгортання, сказати б, цієї голосової парадигми стає прохання Катрі, звернене до батьків ще в експозиції твору, аби вони „не дуже <…> розбалаку[вали], бо ще щось не так ска[зали б]..." [Тютюнник – 1978: 69]. А характер своєрідного апогею окреслене розгортання набуває завдяки пісні – „давньої, ущерть налитої смутком пісні, з якою виросло не одне покоління хуторян і не одне покоління пішло на той світ". Через цю пісню „у жінок бриніли сльози на віях, а чоловіки хмурилися, сумнішали очима й прохмелялися, наче й не пили <…> і були схожі на слухняних та поштивих дітей одних батька-матері. Вони то були – і не вони" [Тютюнник – 1978: 81].

Отже, все це свідчить про те, що й на запропонованому рівні через відсутність діалогу, – якщо діалог, звісно, розуміти,

зокрема, не тільки як „повідомлення (комунікацію)", а й як „і обмін, і дар" [Подорога – 2006: 528], – обміну все ж таки не відбулося. Натомість сталося інше: у тексті Гр. Тютюнника художніми засобами актуалізовано трансформаційний ланцюжок, відповідно до змісту якого видиме підміняється голосами, що звучать на тлі тиші як, за М. Бахтіним, „елементу Реального" і у парадоксальний, але закономірний спосіб спрямовуються до мовчання як, знову ж таки за М. Бахтіним [Бахтін – 1979: 337–338], елементу діалогу.

Натомість останній здійснюється, як було з'ясовано вище, не між персонажами новели Гр. Тютюнника, а між дискурсом твору і реципієнтами. На доказ цієї тези слугує передусім сміх, що виникає не стільки у контексті функціонування героїв письменника, скільки переважно у процесі взаємодії між текстом і читачем. Виразним прикладом окресленого продукування сміху є ситуація, коли голова колгоспу на завершення вітального виступу високо оцінив якість деяких земель у їхньому колгоспі і, зокрема, зазначив, що на цих ділянках, „як писав [їхній] земляк Гоголь, дишло встроми, а виросте тарантас!" [Тютюнник – 1978: 79]. Та, попри очевидну комічність такого роду посилань, це не викликало серед присутніх жодної іншої реакції, як тільки несамовитого бажання негайно спустошити келихи.

Здається, що і згадка про М. Гоголя у тексті новели є також невипадковою, оскільки так само, як і славетний класик, що, на думку В. Подороги, творить „сміх заради сміху", у якому вчувається спорідненість зі страхом і навіть з непогамованим жахом [Подорога – 2006: 33–35], Гр. Тютюнник теж застосовує відповідну текстову стратегію.

Зміст цієї стратегії полягає у тому, аби мінімалізувати страх перед теперішнім, незрозумілим і абсурдним, і хоча б почасти нейтралізувати жах перед майбутнім, у якому, наприклад, Степан пророче вбачає свою з дружиною старечу самотність і безпомічність [Тютюнник – 1978: 70]. Своєю чергою, і Катря, остаточно повертаючись вже одруженою „на Донбас", попри наявний у неї „гостренький твердий живіт" [Тютюнник – 1978: 83], що рокує народження у цьому майбутньому дитини, „все дивилася й дивилася у заднє віконце, за яким уже ледь бовваніли хати, а коли хутора не стало видно, схилилася чоловікові на груди й заніміла, тільки плечі їй дрібно тремтіли" [Тютюнник – 1978: 86].

Таким чином, можна дійти висновку, відповідно до якого читач разом з персонажами новели „не бачить, а чує те, що робить <…> живими людськими істотами" [Подорога – 2006: 563] і його, і їх. А тому є достатньо підстав, аби основний ідейно-художній зміст новели Гр. Тютюнника „Оддавали Катрю" визначити не тільки як зображення драматичних змін, що сталися з українським селом у

певний історичний період, і не тільки як постановку питань про важливі моральні та духовні чинники [див. про це, наприклад, Історія… XX ст. (Кн. 2) – 1998: 328], а передусім як творення дискурсу, у якому за цілком звичайною побутовою й зумовленою відомими соціально-історичними чинниками ситуацією у поетикальній тканині приховується глибоко усвідомлена розповідь про людину, про її страх, журбу і біль і про те, як, долаючи страх, журбу і біль, вона стає Людиною.

Висновки

1. Гр. Тютюнник, будучи українським радянським митцем, пише твори, спираючись на багатющу традицію вітчизняної та світової літератури.

2. Гр. Тютюнник застосовує художній досвід вітчизняної та світової літератури для того, аби передусім за допомогою поетикальних засобів зобразити драматичний світ людини, онтологічно вкоріненої в життя.

3. Гр. Тютюнник зображає драматичний світ онтологічно вкоріненої в життя людини для того, аби розказати про її буттєві проблеми і у такий спосіб хоча б на рівні дискурсу спробувати примирити людину із самою собою та з незбагненою, але такою прекрасною драмою людського життя.

4. Гр. Тютюнник, творячи своєрідний дискурс, долає як художню традицію, так і канони соцреалізму і створює поетикальний ґрунт для подальшого розвитку вже сучасної української літератури.

Контрольні питання та завдання

1. Чому автор у творах Гр. Тютюнника і, зокрема, у новелі „Оддавали Катрю” не засуджує жодного зі своїх героїв?

2. Що є більш важливим для літератури – реалістичне і правдиве відтворення дійсності чи так звана правда мистецтва? Відповідь обґрунтуйте.

3. На основі феноменів тиші і мовчання проаналізуйте новелу Гр. Тютюнника „Три зозулі з поклоном”.

ПІДСУМОК ДО РОЗДІЛУ 4

Запропонований у цьому розділі аналіз творів, які належать до дискурсу соціалістичного реалізму, на засадах тілесно-міметичного методу дозволив, перш за все, переконатися у тому, що, всупереч жорстким вимогам утвердженої на державному та канонізованої на суспільному рівнях нормативної естетики радянського зразка, література цього періоду не вичерпується тільки соцреалістичними настановами.

Принаймні, розглянуті вище твори, крім очевидного впливу на їхній ідейно-художній зміст ідеологічних засад, характерних для соцреалізму, містять у собі також елементи багатьох естетичних систем і становлять, внаслідок цього, надзвичайно складний та суперечливий поетикальний комплекс. Останній, натомість, складається, зокрема, з елементів народницької естетики та фольклору, оскільки це зумовлено виразною національною ідентифікацією української радянської літератури, а також – з елементів романтичної, реалістичної і навіть модерністської естетики. Це, своєю чергою, пояснюється як актуалізацією національно-літературних традицій, так і зверненням до традицій літератури світової, що дається взнаки лише певною, а проте доволі відчутною мірою.

Разом з тим студіювання творів, які належать до відповідного періоду, дозволило переконатися й у тому, що естетична цінність тогочасної літератури хоч і залежала у відчутний спосіб від міри дотримання письменниками вимог соцреалістичної естетики, але переважно визначалася, крім таланту авторів, присутністю у їхніх творчих здобутках тілесно-буттєвої проблематики і, щонайголовніше, адекватністю та оригінальністю, а також вправністю використання тих поетикальних засобів і прийомів, які цю проблематику репрезентували у художньому дискурсі.

Серед найважливіших рис літератури соціалістичного реалізму чи хоча б тих творів, що були обрані за об’єкт аналізу в актуальному розділі, необхідно виокремити, з одного боку, глибинний і промовистий підтекст, прихований за зовнішньою, сказати б, мовчазністю змістової організації відповідного дискурсу, а з іншого боку, тенденцію, за якою відбувалася поступова гуманізація цієї літератури та її все більш відчутніша зацікавленість людиною. Йшлося про певний, можливо, і надзвичайно повільний, але від цього не менш вагомий і виразний варіант повернення до сприйняття людини не як ідеологічної функції, типологічно позначеного представника колективістської єдності і, сказати б,

бійця як видимого, так і „невидимого фронту”, а людини, що становить живий, тілесно вмотивований центр і буття, і Всесвіту.

Така спрямованість української соцреалістичної літератури в останній фазі її розвитку зумовлювала виникнення онтологічно-поетикального підґрунтя для подальшого поступу вже у нових суспільно-історичних умовах, але водночас і спричинювала формування численних проблемних вузлів та суперечностей, які даватимуться взнаки на новому – постмодерністському – етапі і аналізу яких присвячено останній розділ цього посібника.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вічна загадка любові : [літературна спадщина Григора Тютюнника, спогади про письменника] / [упоряд. А. Шевченка]. – К. : Рад. письменник, 1988. – 495 с.

2. Голубєва З. С. Юрій Смолич : [текст] : [нарис життя і творчості] / З. С. Голубєва. – К. : Дніпро, 1990. – 201 с.

3. Гройс Б. Сталинизм как эстетический феномен // Синтаксис. – 1987. – № 17. – С. 98–110.

4. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Сер. „Висока полиця”).

5. Даниленко В. Енергія болю : Психічна травма в художньому світі Григора Тютюнника / В. Даниленко // Слово і час. – 2000. – № 4. – С. 27–39.

6. Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Е. Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 592 с. – (Библиотека журнала „Неприкосновенный запас”).

7. Зобенко М. О. Українське небо Олеся Гончара : [Есеї. Студії. Полеміка] / М. О. Зобенко. – Львів : Вид-во М. П. Коць, 2003. – 170, [3] с.

8. Історія української літератури ХХ ст. : [у 2 кн.] : [Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник] / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.

9. Клочек Г. Д. Юрій Яновський – Костянтин Паустовський – Олександр Грін : деякі паралелі / Г. Д. Клочек // Слово і час. – 2003. – № 3. – С. 71–78.

10. Ласло-Куцюк М. Шукання форми : [нариси з української літератури ХХ століття] / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1980. – 327 с.

11. Мовчан Р. Григір Тютюнник – знакова постать в українській культурі чи естетичний феномен? / Р. Мовчан // Слово і час. – 2005. – № 7. – С. 23–27.

12. Мороз Л. З. Григір Тютюнник : [нарис життя і творчості] / Л. З. Мороз. – К. : Дніпро, 1991. – 207 с.

13. Наш Михайло Стельмах : [літературно-критичні статті, етюди, есе]. – К. : Рад. письменник, 1982. – 367 с.

14. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; [упорядн. В. Агеєва, Б. Кравченко ; передм. М. Зубрицької]. – К. : Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 679 с.

15. Панченко В. Є. Юрій Яновський : [Життя і творчість] / В. Є. Панченко. – К. : Дніпро, 1988. – 294 с.

16. Патетичний фрегат : Роман Юрія Яновського „Майстер корабля” як літературна містифікація / [упоряд. В. Панченко]. – К. :

Факт, 2002. – С. 311–330. – (Літ. проект „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

17. Семенчук І. Р. Михайло Стельмах : [нарис творчості] / Семенчик І. Р. – К. : Дніпро, 1982. – 225,[2] с.

18. Слово про Олеся Гончара : [нариси, статті, листи, есе, дослідження]. – К. : Радянський письменник, 1988. – 647 с.

19. Ткачук С. Мотив болю у творчості Григора Тютюнника / С. Ткачук // „Прийшов, щоб не розлучатися…” : На пошану 70-річчя Григора Тютюнника. – К. : Твім інтер, 2005. – С. 251–263.

20. Шевченко А. Щастя й злощастя Григора Тютюнника / А. Шевченко // Тютюнник Гр. Смерть кавалера : Повісті й оповідання / Гр. Тютюнник. – К. : Махаон – Україна, 2001. – С. 5–16.

РОЗДІЛ 5
АНАЛІЗ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Вона – в мені, ця ненажера,
Ця кров моя, ця чорна їдь;
Я – дзеркало, в котрім стоїть
Задивлена в свій лик мегера.
Ш. Бодлер (пер. Д. Павличка)
„Геаутонтіморумес”

В одній зі своїх чи не останніх праць С. Павличко, оцінюючи заходи, пов’язані із 200-річчям ювілею „Енеїди”, сумно констатувала, що, на відміну від святкування 100-річчя цієї ж події, коли „дві умовні партії – модерністів і народників – могли об’єднатися навколо Котляревського як політичного символу, або, за словами Грушевського, того, хто дав „конвенціональний початок” літературі, яка, в свою чергу, дала початок громадянству і державності[, с]ьогодні <…> конфлікт між [цими двома партіями] не лише не вичерпався, але й загострився, і спільних політичних і культурних цінностей залишилося обмаль” [Павличко – 2002: 657].

Щоправда, у цих партій дещо змінилися назви: так само умовно народники стали „постнародниками”, а модерністи – „постмодерністами”, утім, як виявляється, номінація, бодай і умовна, має надзвичайно важливі та визначальні наслідки. Крім цього, не можна не пошкодувати, що конфлікт і справді має місце, оскільки, по-перше, він характеризується не надто конструктивним, а якщо називати речі своїми іменами – радше, деструктивним змістом, і по-друге, шансів на його розв’язання у найближчій перспективі ще менше, ніж „спільних політичних і культурних цінностей”. Тому передусім необхідно зрозуміти, чому склалася така ситуація, за якою окреслений конфлікт набув, сказати б, метафізичного штибу.

Натомість спочатку уточнимо дефініції. Народники чи то пак „постнародники”, або „традиціоналісти”, – це ті, хто піклується про збереження національних народних традицій, а останні визначаються, за О. Пахльовською, як „іманентна система ціннісних етичних та естетичних координат культури, яка дає змогу окреслити її окрему самостійну ідентичність в певній цивілізаційній реальності” [Пахльовська – 2003 (2)]. Своєю чергою, „постмодерністи” – це ті,

хто сповідує постмодерністську філософію, продукує постмодерністську естетику і взагалі обстоює переваги і чесноти постмодернізму. Проте ідентифікація власне поняття „постмодернізм” становить неабиякі труднощі, а тому вимагає більш докладного коментаря. Але перш ніж вдатися до необхідних пояснень звернемо увагу на те, що, чим би не був і як би не визначався постмодернізм, у наведеній бінарній опозиції він все одно буде займати місце, яке, на жаль, асоціюватиметься з чимось, либонь, негативним.

Отож, за одним з новітніх словників, постмодернізм (англ. postmodernism, франц. postmodernisme, нім. postmodernismus) – це „багатозначний і динамічний в залежності від історичного, соціального та національного контексту комплекс філософських, епістемологічних, науково-теоретичних і емоційно-естетичних уявлень” [Ільїн – 2001: 206].

Проте чи не основна проблема, пов’язана з постмодернізмом, – хоча таких проблем існує надзвичайно багато, що, зрештою, тільки засвідчує як актуальність, так і складність цього поняття, – полягає у тому, що постмодернізм об’єктивно становить водночас і спосіб заперечення, і спосіб подолання попередніх творчих методів. Так, у випадку з класичним Західним постмодернізмом йдеться про заперечення і подолання реалізму і модернізму, а у випадку зі Східним, зокрема й українським, постмодернізмом можна говорити про заперечення і подолання не тільки реалізму та модернізму, а ще й соцреалізму, аналогів якого Західна культура майже не продукувала.

Разом з тим процес зазначеного щойно заперечення і подолання ґрунтується на вихідній позиції, відповідно до якої попередній розвиток культури, що забезпечувався позитивістським і раціоналістичним розумінням світу, не виправдався, зайшов у глухий кут і набув перманентно кризового штибу. Найкраще ці розмисли ілюструють приклади з європейської історії XX ст., бо пояснити бодай у якийсь логічний спосіб, яким чином і чому цивілізована і розумна Європа перетворилася на арену двох світових війн, а країна філософів і музикантів, себто Німеччина, за кілька років стала країною людиноненависників і холоднокровних вбивць, і це при тому, що інша країна, тобто США, будучи нібито оплотом демократії і свободи, застосувала проти мирного населення Хіросіми і Нагасакі атомну зброю – пояснити це логічно, вочевидь, неможливо.

Зрештою, українська ситуація у сенсі того кривавого абсурду, що шаленів на наших теренах протягом минулого століття, з точки зору елементарного здорового глузду є ще менш – хоча на яких терезах це можна було б виміряти?! – зрозумілою. А якщо

додати до цього й те, що, на думку Т. Гундорової, „загалом український постмодернізм – постчорнобильський текст” і що „у тому сенсі, в якому для Дериди ядерний вибух є абсолютним референтом літератури в атомну добу, Чорнобиль стає реальним референтом усього українського постмодерністського дискурсу” [Гундорова – 2005: 17], то тоді вже не залишиться жодних сумнівів щодо фатальної приреченості вітчизняної літератури на новітні зміни і відчайдушні та епатажні мистецькі пошуки.

До того ж за такої перспективи „проблема формування постмодернізму і його функціонування у системі сучасної <…> культури відчутно корелюватиме з глобальною за масштабами сферою, тому що стосується питань не стільки пов’язаних зі світоглядом, скільки зі світовідчуттям, тобто з тією областю, у якій на першому плані опиняється не раціональна, логічно оформлена філософська рефлексія, а глибоко емоційна, внутрішньо пережита реакція сучасної людини на оточуючий її світ” [Ільїн – 2001: 210].

Своєю чергою, у мистецтві загалом і у літературі зокрема постмодернізм реалізує зазначені вище настанови за посередництвом багатьох стратегій, що також спрямовані на заперечення і подолання попереднього естетичного досвіду. Серед цих стратегій необхідно вказати на такі постмодерністські первні, як деідеологізація, деконструкція, децентрація, руйнування будь-яких ієрархій, тотальна іронія, інтертекстуальність, гіперреальність, колажність, еклектика, ризомність, фрагментарність, множинність сенсів, плюралізм, симулякри, пародія, нонселекція, відкидання багатьох правил та обмежень, імморалізм тощо.

Утім, внаслідок застосування усіх цих стратегій постмодернізм, на думку його критиків і опонентів, не тільки заперечує раціональність світу, а й перекреслює, паплюжить, нехтує і навіть знищує традиційні загальнолюдські та національні цінності, залишаючи по собі лише зневіру, цинічний відчай і моральний бруд [див. про це, наприклад, Грабовський – 2002; Дончик – 2008; Пахльовська – 2003 (2); Трубіна – 1996; Шапір – 1995 та ін.].

Цікаво, що постмодерністська естетика особливо гостро не сприймається са́ме на пострадянських теренах, а в Україні її розглядають як зраду національних інтересів і найнебезпечніший чинник імперської експансії. Чи є у цьому якийсь сенс, чи це ще один вияв раціоналістичного безглуздя, яке, зокрема, постмодернізм й намагається заперечити? Передусім необхідно визнати, що на ставлення до постмодернізму в Україні суттєво впливає, з одного боку, складна, суперечлива і, без перебільшення, драматична політична ситуація, а з іншого – моральна детермінація противників постмодернізму.

Якщо ж відволіктись від політичного аспекту, то проблему можна було б репрезентувати таким метафоричним чином: жоден антипостмодерніст не може сприйняти того факту, що, образно кажучи, Орися П. Куліша з його однойменної ідилії перетворилася у постмодерністському дискурсі на Трішу Торнберг з повісті І. Карпи „Bitches get everything". При цьому всім зрозуміло, що в сучасних умовах існування Орисі (звісно, дискурсивне) так само неможливе, як й, сказати б, наддинамічне екзистування Тріши за тих ідилічних часів. Проте нікому не спадає на думку, що і Орися є так само фікціональною постаттю через свій ідилічний характер, як і Тріша – через свій епатажний кшталт. Разом з тим ніхто не хоче зважати й на те, що основна проблема, яка ятрить душі обох героїнь, є однаковою – і Орися, і Тріша хочуть кохати і бути коханими. Відмінність полягає тільки в тому, що героїня П. Куліша смиренно чекає на своє особисте щастя, дочекавшись врешті-решт його казкового пришестя, а героїня І. Карпи активно шукає свою долю сама і… теж одержує від останньої як винагороду – сімейну ідилію.

За такого контексту ставлення до ідилічної героїні і до героїні постмодерністської зумовлюється тільки моральною стороною справи, оскільки пошуки Тріши Торнберг свого особистого щастя пролягають через активно-тусовочно-професійний, сексуально-цинічний (включно з гендерно-перверсивним) і ненормативно-епатажний дискурс. При цьому наголос робиться не на естетичній цінності чи її цілковитій відсутності в обох текстах – навпроти, як визначальні розглядаються винятково їхня етична вартість і виховний зміст. Так, Р. Харчук, рефлектуючи з приводу моральної, сказати б, неоковирності постмодерністської літератури, зокрема й у феміністичному вимірі, пристрасно запевняє, що вірить „у виховну силу літератури не в тому сенсі, що письменник ставить перед собою визначену дидактичну мету. Йдеться про інше – про систему цінностей, яка незримо присутня у кожному творі…" [Харчук – 2008].

Проте у такій позиції імпліцитно репрезентовано думку, відповідно до змісту якої літературний твір – це все ж таки переважно „підручник життя", що повинен навчити молоду людину бути чесною, благородною, патріотично налаштованою і, звісно, чемною. Втім, у такій настанові немає нічого нового та оригінального, оскільки численні покоління українців, як, зрештою, й інші народи, також завжди виховувалися на класичній літературі. Не становить винятку з цього правила і героїня І. Карпи, та у процесі цього виховання Тріша Торнберг більше нічого, крім патріотичних переконань, не здобула, а образи Орисі чи Устини так і не перетворилися для неї на взірець для наслідування. І хоча з морально-етичної точки зору це, безперечно, погано, проте

дивуватися чи обурюватися цьому також не слід, оскільки йдеться про літературу, про зрадливий світ її художніх образів.

Більш того, навіть „концепцію народності української літератури свого часу чи не найвиразніше сформулював Пантелеймон Куліш", і „ця концепція мала всі ознаки винайденої, сконструйованої культурної ідентичності й досить штучно, хоча й на романтичній теорії тотожності, стверджувала не високий, а масовий (популярний) характер українського письменства" [Гундорова – 2005: 53]. Натомість не менш парадоксальний вимір мала й та заплямована нині, але, щонайменше, суперечлива епоха, на літературі якої, зокрема, також виховувалася і героїня І. Карпи, і вона сама, а також переважна більшість сучасних українських митців, зрештою, так само, як і літературознавців та критиків, що сьогодні не можуть знайти спільної мови та обстоюють кардинально протилежні позиції. Отож, на думку М. Уварова, з якою важко не погодитися, „дивовижною властивістю радянської культури є те, що в ній офіційно-тоталітарний простір сусідить з найвищими злетами людського духу, виразно ремісницькі й ідеологічно анґажовані елементи культури уживаються з геніальними прозріннями і непересічними творчими досягненнями" [Уваров – 2001: 297].

Отже, попередньо можна зробити висновки, відповідно до яких, по-перше, морально-політичне чи морально-ідеологічне ставлення до літератури, попри безапеляційність його оцінок і вироків та благородні інтенції, навряд чи може переконати остаточно у своїй правоті. А по-друге, як вважав Д. Затонський, „карати постмодернізм анафемою або підносити його на п'єдестал" є недоцільним, оскільки „він є тим, чим тільки і міг бути: а са́ме – симптомом катастрофи сучасного світу…" [Затонський – 1996], і також, за Р. Семківим, „стратегією примирення масової культури та культури „вченої", елітної", а ми ще додали б – класичної і традиційної. Сформульоване щойно переконання будується на тому, що це і є, „власне, спосіб [на] виживання високої культури в епоху тотального панування штампованого маскульту", бо „видається, що традиційні цінності інакше й не можуть бути включені в загальний обіг хіба як шляхом злучення, колажування їх із масовими формами" [Семків – 2008].

Тим більше що, на думку іншої дослідниці, „постмодерністська культура – це не щось екзотичне, а це реальність нашої доби, що дається взнаки у різних культурних регіонах і у різних національних моделях, осмислення якої (реальності) продовжується" [Діанова – 2003: 130], тому що, своєю чергою, і сам „постмодернізм означає <…> певну історично-культурну епоху у фазі занепаду", яку, за умови об'єктивного типу

мислення, не можна не визнати „органічним розумінням розвитку” [Кузьма].

Таким чином, в останньому, присвяченому аналізу деяких постмодерністських творів розділі цього посібника певним понадзавданням пропонованих нижче студій, крім застосування тілесно-міметичного методу, буде намагання з’ясувати питання про те, чи можуть тексти українських письменників претендувати на те, аби не тільки формально, а й з повним на те правом посідати гідне місце в сучасній українській літературі? І чи є все ж таки якийсь шанс на те, щоб хоч мінімально знизити градус протистояння між двома умовними партіями?

5.1. „ПОЛЬОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ З УКРАЇНСЬКОГО СЕКСУ” ОКСАНИ ЗАБУЖКО

У мене було цілком свідоме бажання
дати по морді рідній літературі!
О. Забужко

Український постмодернізм розпочався не з творчості О. Забужко. На думку Т. Гундорової, – а позиція дослідниці стала сьогодні вже чи не канонічною – український постмодернізм формується у зв’язку з діяльністю групи „Бу-Ба-Бу”, яку, як відомо, утворили В. Неборак, О. Ірванець і Ю. Андрухович і яка, власне, й здійснила „особливий ритуал посттоталітарного переходу”, що у другій половині 80-х – на початку 90-х років „перетнувся із постмодерністським переломом” [Гундорова – 2008: 240]. Зрештою, романи того ж Ю. Андруховича „Рекреації” (1992 р.) чи „Московіада” (1993 р.), а, тим більше, „Перверзія” (1996 р.) цілком надаються на визначення як постмодерністські романи.

Утім, не буде, певно, помилкою і твердження, відповідно до якого, вийшовши першодруком також 1996 року, роман О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу” став тим твором, який вже остаточно засвідчив незворотність здійсненого в українській літературі „постмодерністського перелому”. Крім цього, твір мисткині у переконливий спосіб конституював, інституалізував і легітимізував своєрідність українського постмодернізму, оскільки він був написаний вже за нових умов, сформованих, у тому числі, зусиллями „бубабістів” та на ґрунті здобутого ними художнього досвіду, який і становили, зокрема, перші дві частини трилогії Ю. Андруховича.

Разом з тим не можна не зазначити, що до останнього часу оцінки і характер сприйняття цього роману О. Забужко продовжують залишатися суперечливими та неоднозначними як серед українських, так і серед зарубіжних літературознавців, критиків і просто звичайних читачів. Щоправда, письменниця, яка пише не лише художню прозу, а й фахові філософсько-культурологічні дослідження, має непересічну вдачу збурювати своїми текстами суспільний та індивідуальний спокій і провокувати шал реакції такого рівня, що це інколи переходить межі навіть елементарної пристойності [див., наприклад, Жарких; Зборовська та ін.]. Парадокс, натомість, полягає у тому, що якщо українська критика негативно ставиться до цього роману О. Забужко як до твору, принаймні, не зовсім українського у традиційному сенсі [див. про це,

наприклад, Мельничук – 2004: 343], то критика зарубіжна, передусім російська та вітчизняна проросійська, оцінює його як переважно текст проукраїнський, а надто – націоналістичний [див. про це, наприклад, Жеребкін – 2008; Крилов та ін.].

Це, своє чергою, засвідчує, що критична рефлексія у даному випадку зумовлюється також морально-політичними та морально-ідеологічними настановами, а, отже, є анґажованою і неадекватною щодо тексту, який, без жодних сумнівів, належить до літературного дискурсу. Враховуючи це, спробуємо знехтувати зазначеними настановами і розглянути роман О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу" на основі засад тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів.

Отож, характеризуючи український постмодернізм, Т. Гундорова, зокрема, зазначила, що він „має гендерну спрямованість" [Гундорова – 2005: 125], а безпосередньо аналізуючи літературний доробок письменниці, дослідниця дійшла висновку „про те, що в творчості Забужко формується особлива іпостась тіла-мови" [Гундорова – 2005: 131]. Вочевидь, історія героїні роману О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу" – це історія, яка є яскраво вираженою передусім тілесно. Однак прикметно, що, як неодноразово зазначали літературознавці та критики [див., наприклад, Агеєва – 2003], у цьому творі не йдеться, власне, про секс – чи то український, чи то американський (адже одним з парадоксів цієї нетривіальної книги є те, що дослідниця українського сексу досліджує шуканий секс не серед поля широкого між Запоріжжям і Херсоном, а десь на „дикому Заході", неподалік від краєвидів, сповнених суцільними преріями), а, втім, про життя тіла, зокрема тіла жіночого, інформацію можна одержати доволі вичерпну.

Так, спочатку з тексту твору можна дізнатися про те, що тіло героїні ввижається їй в'язницею, якою вона мріє керувати, як справжній професіонал від пенітенціарної системи. Потім з'ясовується наявність надто цікавої властивості тіла – здатність до „клітинної пам'яті". Далі – більше: героїня розпачливо бідкається щодо „ціє[і] блядсько[ї] ***залежност[і]*** (курсив авторки. – О. З.), закладено[ї] в тіло", і водночас натхненно свідчить про дивовижну можливість свого тіла відчувати „могутній тваринний заклик його тіла", визнає невимовне відчуття „жал[ю] за власним, з дня на день марнованим тілом", переконується сама і переконує читачів у тому, що „це було гарне тіло, здорове, розумне й життєрадісне", а проте, відчуваючи, як „в тілі невідь-звідки вгніжджений розростався – страх", „волочачи своє непослушне, нелюблене тіло вулицями чужого американського міста" та потерпаючи від „голодн[ої] тілесн[ої] уяв[и]" і „розтрушен[ого] по тілі лихоманково-нудотн[ого]

дрож[у]”, героїня О. Забужко чекає-недочекається „об’яв[и] тілесної свободи” [Забужко – 2004: 22, 23, 29, 31, 52, 53, 57, 74, 98, 140, 57].

Разом з тим необхідно зазначити, що наведені непоодинокі згадки про тіло героїні встановлюють лише поверхові маркери, які свідчать про наявність у тексті певної, у тому й числі й тілесної, проблематики. Втім, загалом тілесно зумовлений характер аналізованого твору продукується на основі відповідно організованих текстових стратегій, що пов’язані з певними тілесними корелятами. Окреслена організація зумовлена, з одного боку, очевидними екстралітературними чинниками, серед яких необхідно вказати на такі: по-перше, йдеться про бажання відверто розказати про себе і про свою особисту долю через те, що такої можливості жінка, а тим більше – жінка українська, до останнього часу, фактично, не мала. Здебільшого жіночі образи завжди були прерогативою письменників-чоловіків, які об’єктивно не могли зобразити внутрішній світ жінки, а тому їхня художня репрезентація набувала винятково чоловічого суб’єктивного характеру. Коли ж до справи бралися автори-жінки, то їхні прагнення і можливості обмежувалися переважно соціальною сферою, як, наприклад, у випадку з О. Кобилянською, або суспільно-філософським спрямуванням, як, наприклад, у випадку з Лесею Українкою. Натомість, по-друге, відповідний чинник становила також й елементарна самотність, на яку прирікає людину екзистенція взагалі, а жінку – ще додатково – її інтелект та здатність до творчості зокрема.

З іншого ж боку, сформульовані вище позалітературні передумови, спричинившись до поставання тексту, водночас репрезентуються в адекватних поетикальних формах, які і потребують докладного аналізу. Перш за все звертає на себе увагу монолог головної героїні – Оксани, у формі якого написано роман і який, вочевидь, безпосередньо пов’язаний з корелятом голосу – категорією, безумовно, антропологічною, тобто пов’язаною з людським виміром.

За такої перспективи доволі прикметним є те, що, зокрема, В. Вейдле, розглянувши зв’язок у художньому слові звуку та значення (імені та предмету), який позначається термінами „ономатопея” та „звукосенс”, одержав підстави стверджувати, що звукосмисл народжується внаслідок органічного поєднання звучання слів з інтонацією, ритмом, а також з прямим значенням висловлювання – його „банальним сенсом” [див. про це Вейдле – 2002].

Несподівано, та однак дуже виразно перегукуються з цими міркуваннями і відповідні ідеї, які було актуалізовано у російській філософії кінця XIX – початку XX століття у зв’язку з надзвичайно

відчутною тенденцією щодо „утілеснення” слова. Цікаво, що це „утілеснення”, вочевидь, корелювало з тринітарністю та з ідеєю певного центру слова, джерела, з якого слово росте і „направо”, і „наліво”. Можливо, найбільш повне вираження ця концепція набула у працях П. Флоренського. Зокрема, цей вчений зробив спробу довести, що акустична форма слова є не більше й не менше, як організмом, оскільки несе у своєму фізичному, тобто у такому, що звучить, обширі відбиток того живого тіла, яке його породило. Він вважав, що варто „бачити у слові організм, сказати б точніше, – живу істоту, яка, народжуючись у голосових річищах („ложеснах”), відокремлюється від наших голосових органів” [Флоренський – 1990: 260].

Отож, на думку П. Флоренського, слово виникає з самого центру, із серцевини організму, із „серця”, і тому несе у своїй структурі таку ж онтологічну модель центральності, тобто троїстості. При цьому слід зважати на те, що оскільки слово виходить з „центру”, то воно не говориться, тому що говоріння є розгортанням від початку до кінця. Натомість слово у П. Флоренського „проривається”, „вибухає”, бо воно виникає не з початку, а з центру. Філософ з цього приводу пише таке: „У людині щось визріло, набрякло, а тому не може не виділитися назовні, оскільки, в іншому випадку, виділиться всередину та спрямує свою діючу силу не за призначенням, тобто згубно. Слово, за визнанням новітніх лінгвістів, не говориться, а виривається з переповнених понадсвідомими переживаннями грудей: повітряна маса, що на початку утворює слово, походить із самого осереддя нашого тіла...” [Флоренський – 1990: 270].

Не може не звернути на себе увагу і той факт, що через окреслені уявлення виникає порівняння слова з насінням, а також – специфічне розуміння щодо ґенерації дискурсу. Передусім у руслі цих уявлень вважається, що дискурс продукується не послідовно – від попереднього елементу до наступного, а виникає у результаті дроблення, розщеплення слова. Інакше кажучи, слово, як і тіло людини, виявляється гомотипічним утворенням, що надається до розтину: „...слово наражається на процес, який важко не назвати каріокінезом, тобто клітинним дробленням слова як первинної клітини особистості, бо й сама особистість є нічим іншим, як агрегатом слів, що, врешті-решт, синтезуються у слово слів, а са́ме – в ім’я” [Флоренський – 1990: 271].

Каріокінез розповсюджується і на синтаксичні структури, які також, як вважав П. Флоренський, виникають внаслідок дроблення серцевини на підмет та присудок: „...процес дроблення рухається все далі й далі, він ампліфікує слово, виявляючи та втілюючи

приховані у ньому потенції та утворюючи в особистості нові тканини...” [Флоренський – 1990: 271].

Ця ідея слова-насіння у Росії була обґрунтована О. Потебнею, який вбачав у „внутрішній формі” слова нерозривну смислову єдність, що нібито проростає у множинність значень [Потебня – 1989: 97–98].

Отже, повертаючись до роману О. Забужко, ствердимо, що на рівні цього художнього тексту наведені вище нетрадиційні розмисли виявляються, як здається, в аж занадто простих розв’язаннях. Так, наприклад, головна героїня „Польових досліджень з українського сексу” діє, практично, в абсолютно відвертому голосовому полі розгорнутого монологу, який є цілком суголосним ідеям щодо непослідовного продукування дискурсу, – це по-перше. По-друге, цей розгорнутий монолог відповідає тій думці, що він ніби й дійсно „виривається з переповнених понадсвідомими переживаннями грудей”, бо такими, надзвичайної сили емоціями він є сповненим. І, нарешті, по-третє, у ньому, у цьому монолозі, відчутно дається взнаки також і концепція слова-насіння, яке росте і „направо”, і „наліво”, через що реалізується у складному смисловому та, як наслідок, синтаксичному мереживі, коли важко іноді навіть зрозуміти, де починається, а де закінчується думка, яка, до того ж, є достоту просякнутою ще й ліричними відступами у вигляді чудових віршів.

Є у романі О. Забужко і безпосередня вказівка на те, що все це і справді дуже багато важить для героїні, оскільки з її монологу можна дізнатися майже про те ж саме (і майже тими ж словами), про що говорилося вище. Йдеться, зокрема, про її визнання, відповідно до якого „вона <...> змислово любила слово – насамперед звук”, оскільки саме „звук щільним неводом волік за собою фактуру, консистенцію, запах і, ясна річ, колір також”. Причому „кольором наділені були не тільки поодинчі слова, особливо вчувався він при переході з одної мови на іншу, – кожна-бо мала свій, мінливо-ряхтючий, ***основний тон*** (курсив авторки. – О. З.) випромінювання: італійська – електричний фіолет, ультрамарин, десь такий світловий ефект, як коли б червоне вино могло зробитися синім, польська шамшіла терпкою, оскомною од шиплячого тертя молодою зеленню, англійська побулькувала, просвічуючи навиліт чимось подібним до ніжно-золотавого курячого бульйону <...> в Штатах водянистіше, в британському варіанті інтенсивніше, смолисто-тягучіше – ситніше; звісно, рідна була найпоживніша, найцілющіша для змислів: чорнобривцевий оксамит, ні, радше, вишневий (сік в устах)? русявий (запах волосся)?.. так завжди – іно станеш приглядатися зблизька, ***розсипається***,

дробиться (курсив наш. – Ф. Ш.) – не збереш, голодувала вона без неї тяжко, просто фізично…” [Забужко – 2004: 71].

Крім цього, необхідно зазначити, що у наведеному прикладі відбувається, власне, процес перетворення тіла на слово, тобто його символізація. Натомість в інших епізодах можна спостерігати зворотний процес – перетворення слова на тіло, а, отже, й про актуалізацію процесу десимволізації. Так, наприклад, коли Оксана переживає перші побачення зі своїм коханим і до нестями радіє, по-перше, тому, що їй вже не потрібно було виступати у ролі „професійної українізаторки” [Забужко – 2004: 46], як у ситуаціях з її попередніми коханцями, у стосунках з якими, „аби розширити спільний внутрішній простір порозуміння” [Забужко – 2004: 46], вона ще й у такий спосіб – за допомогою української мови – перетворювала слово на тіло. А, по-друге, вона сповнюється радісним натхненням через те, що нарешті зустріла того першого, „з ким обмінювалося не просто словами, а зараз усією бездонністю мерехких, колодязним зблиском підсвічених тайників, тими словами відслонених, і тому говорилося легко, як дихається і сниться, і тому пилося розмову смажно висушеними вустами…” [Забужко – 2004: 46].

Цікаво, що ця гра у символізацію та десимволізацію, ця підміна слова тілом, і – навпаки, є характерною для низки давніх ритуалів, скажімо, дельфійського оракула. Відомо, що Піфія дельфійського оракула сиділа на священній тринозі, яку увінчував сосуд (котел) з кришкою. Піфія розміщувалася на кришці священного сосуду, в якому знаходилися рештки жертовної тварини (за одними свідченнями – Піфона, за деякими іншими – самого Діоніса). Той, хто входив до святилища „міг бачити посвячену жінку, що сиділа на тринозі, міг чути її змінений голос і завдяки цьому розуміти, що її вустами говорить Аполлон” [Буркерт – 1983: 122].

Не може не звернути на себе увагу і той факт, що та частина котла на тринозі, куди клали м’ясо жертовної тварини і яку ставили на вогонь, називалася gastre – „живіт”, черево триноги [Вернан – 1979: 93], чим, зокрема, можна, певно, пояснити і виникнення мотиву їжі у наведеному вище романному контексті. Отже, Піфія розташовувалася на жертовному „животі”, що мало означати магічне перетворення тіла жертовної тварини на слово бога, тобто йшлося, власне кажучи, про обмін тіла на слова. При цьому трансформація тіла у слово супроводжувалася трансформацією голосу Піфії: у її вуста вкладалося чуже слово – знак того обміну, який вже відбувся.

Своєю чергою, Ж.-П. Вернан писав з цього приводу про те, що у даному випадку шлунок (gaster) містить у собі тіло, і тому можна дійти висновку, відповідно до якого внутрішнє тут

трансформовано у зовнішнє. А людина, що одержує їстівну частину тварини під час здійснення ритуалу, ніби сама перетворюється на шлунок, сама наражається на вивертання [Вернан – 1979: 96–97]. Якщо ж спробувати грубо транспонувати цю ситуацію в опозицію „культура/природа", то можна, певно, ствердити очевидну доречність парадоксальної моделі, за якою наближення до вищого (божественного, Логосу) здійснюється за посередництвом низовинного. Або, сказати б інакше, шлях до слова якимось чином пролягає через їжу та супроводжується вивертанням тілесності, тобто трансформацією внутрішнього у зовнішнє [Ямпольський – 1996: 184].

І у романі О. Забужко є епізоди, у яких йдеться про подібні трансформації. Так, у певний момент своєї сповіді, героїня „ладна була вже не те що говорити – голосити, нескінченим двадцятичотиригодинним монологом", який вона порівнює з тим, як „неперетравлена їжа пре з отруєного організму в оба кінці" [Забужко – 2004: 106]. А в іншому епізоді, дізнавшись від товаришки про наглу і безглузду смерть давньої подруги Дарки, героїня ніби чує чийсь голос, який виводить українську народну пісню дещо дивного змісту про те, що „ой якби я знала, що буду вмирати, я б собі казала <...> збудувати трумну <...> й стала до дівки труна говорити <...> або порубайте – або тіло дайте" [Забужко – 2004: 108–109].

У зв'язку з цим зазначимо, що з точки зору психоаналізу жіночий голос трактується як знак певного типу статевих стосунків, а ці стосунки передбачають пред'явлення тіла, оскільки жіночий голос, на відміну від чоловічого, „не може" звучати без тіла, яке не можна бачити. Так, на думку К. Клеман, жіночий оперний спів нагадує сміх або крик, він є трансгресивним і, посутньо, означає смерть героїні [Клеман – 1975: 256–290]. Інакше кажучи, спів ніби дорівнює зникненню тілесного, а тіло співачки репрезентує себе в останньому пароксизмі граничної сублімації та зникнення. Голос знищує тіло і ніби закликає до канібалізму, до чужого тіла м'ясистим ротом, який ладен його проковтнути, бо, за виразом Т. Адорно, такий голос вимагає тіла „у якості доповнення".

Отже, начебто несподіване виникнення теми співу у романі є цілком внутрішньо, відповідно до стану героїні, вмотивованим, бо у даному випадку йдеться про ту́гу за справжньою подругою та гарною людиною. Але, крім цього, тепер стає зрозумілою і наявність у тексті твору численних цитацій власних віршів головної героїні, які до цього моменту здавалися лише додатковою поетичною ілюстрацією того, про що розповідалося у прозовій формі. За окресленої перспективи стає також очевидним, що вірші, які щедро розсипано по всьому тексту роману, є, з одного боку, ще одним, швидше за все, підсвідомим виявом бажання з'єднатися зі своїм

коханим, а, з іншого боку, свідченням того, що таке прагнення є приреченим на нездійсненність, і надто – доказом на те, що героїня з фатальною невідворотністю прямує до самознищення.

У певному сенсі про окреслене підсвідоме спрямування героїні свідчать і деякі інші аргументи, пов'язані з корелятом голосу і, зокрема, зі специфічною стилістикою аналізованого роману, одну з особливостей якої становить включення до літературного дискурсу нецензурної лексики. Ця лексика виконує, як мінімум, три функції, а са́ме: заміняє традиційну словесну образність, посилює силу слова там, де героям ніби не вистачає голосу для вираження їхніх найглибших переживань, і, щонайголовніше, свідчить про імпліцитний характер деструкції, притаманної виголошуваному Оксаною монологу.

Так, коли, наприклад, „він <...> нахилявся їй до вуха", аби, ледь стримуючись, прошепотіти: „Перестань мене підй....ати!" [Забужко – 2004: 21], то у відповідь „відьма, пускаючи дим, реготалася зсередини неї, вперше за довший час хоч чимось задоволен[а]" [Забужко – 2004: 21]. І тому, згадуючи „несвідомою клітинною пам'яттю про власне тупе улягання негайним, від першої хвилини, – попервах іще хоч збудно-пристрасно вишептаним, а по кількох тижнях уже просто сухим, розпорядчим звертанням: „Візьми в ротика…", „суха ложка рот дере" їй тепер, і мучиться вона „коротким[и] нудотним[и] виверт[ами]" [Забужко – 2004: 23].

Весь цей образний комплекс, як здається, виникає через те, що героїня сама має доволі наснаги та темпераменту, аби поводити себе у відповідності до чоловічих кодів, тобто, не маючи змоги продукувати насіння, вона продукує дискурс, у якому використовує, зокрема, „чоловічу" лексику. Але застосовує вона цю стратегію не тільки тому, що їй не вистачає інших слів, а тому, що, з одного боку, вона є позбавленою можливості продукувати насіння, і через це змушена продукувати дискурс, вдаючись, у тому числі, і до паліативних засобів у вигляді так званих „міцних" слів. І, з іншого боку, тому, що така стратегія дозволяє спрямувати зусилля мовця на деструкцію, втім, деструкцію дискурсивну.

Окреслена стратегія є надзвичайно важливою остільки, оскільки її деструктивний штиб завжди залишає дещицю надії на інший, насправді бажаний вихід зі, здавалося б, безвихідної ситуації і на те, що така ситуація несподівано обернеться на прямо протилежну, бо, як виявляється, прагнення жити і любити аж ніяк не зникає через нещасливий розвиток подій. А всі, попередньо наведені приклади різноманітних деструктивних стратегій мають на меті ціль, що радикально відрізняється від тієї, яку буцімто намагалася досягти героїня.

Простіше кажучи, коли героїня зчиняє „плач” через те, щоб „хай би хто пояснив: якого ***чорта*** (курсив авторки. – О. З.) було родитися на світ <...> із цією блядською ***залежністю*** (курсив авторки. – О. З.), закладеною в тіло, як бомба сповільненої дії, з несамостійністю цією, з потребою перетоплюватися на вогку, хляпаву глину, втовчену в поверхню землі” [Забужко – 2004: 29], то у цьому емоційному вигуку йдеться не тільки і не стільки про інтимну сферу, хоч і про неї, звісно, також. Але найголовнішим у цьому розлогому риторичному питанні є те, що у ньому дзвенить невимовна туга за дотиком, точніше, за потенційно екстазуючим дотиком близької істоти, тому що героїня „тільки так і позбувалася себе остаточно, зливаючись ритмом власних клітин з промінною пульсацією світових просторів <...> бо ж, кохаючись по-справжньому, зливаєшся не з партнером, ні, – з розбуялою анонімною силою, що протинає своїми струнами все живе, підключаєшся до неї з тим, аби на кілька секунд – а-ах! – катапультуватися в вібруючу вогнистими контурами чорноту, якій нема ні ймення, ні міри…” [Забужко – 2004: 29, 30].

Таким чином, якщо зважити на основний мотив цього монологу, тобто роману, – на мотив самотності, то стає цілком очевидним, що екзистенціальне навантаження, сказати б, сповідної енергетики протягом усього тексту могутньо підсилюється, хоч і, здебільшого, епатажно-еротичними, однак в основі своїй, власне, тактильними прагненнями. Це зумовлено тим, що основний і чи не найважливіший зміст постмодерністського роману О. Забужко, попри його відверту іронічність та деструктивність поетикальних спрямувань, становить відчайдушна спроба елімінувати за допомогою дискурсивних засобів, щонайменше, страх смерті, а, щонайбільше, все ж таки утвердити такий звичайний і тривіальний, хоч, в засаді, і онтологічний феномен, як любов.

На користь останньої думки слугує зокрема той факт, відповідно до якого славетне польове дослідження з українського сексу завершується максимою про те, що „без любови – і діти, і вірші, й картини – все робиться вагітне смертю” [Забужко – 2004: 162], а, власне, роман – тим, що мрія „про таку смерть: авіакатастрофа над Атлантикою, літак, що розчиняється у небі й у морі, – ні могили, ні сліда”, – ця мрія перестає бути актуальною. Натомість „тепер [героїня] всім серцем бажа[є] цьому літаку щасливого приземлення” [Забужко – 2004: 167]. А на додаток „дівчинка років п’яти <...> зупиняється на [героїні]: „Хай! – щасливо випалює вона. – Хай!” [Забужко – 2004: 167] – відповідає їй героїня, ще й у такий, як бачимо, традиційний спосіб заперечуючи сакраментальну невідворотність смерті і з надією на можливість любові вдивляючись у майбутнє.

Висновки

1. Роман О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу” у поетикальному сенсі становить постмодерністський твір класичного зразка.

2. Роман О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу”, попри притаманну йому постмодерністську поетику, містить у собі такі традиційні для класичної української літератури цінності, як патріотизм, прагнення справедливості, бажання простого людського щастя і утвердження любові у найширшому плані – від особистих почуттів до громадянського ставлення до Батьківщини, як найвищого щабля гуманістичного світогляду та світовідчуття.

3. Роман О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу” – це постмодерністський твір, гендерно зумовленого типу, у якому чи не вперше в українській літературі авторка-жінка відверто висловлюється від власного імені про найболючіші проблеми національного життя і життя жіночої особистості.

Контрольні питання та завдання

1. Чи виграв би ідейно-художній зміст роману О. Забужко, якби, починаючи з назви і закінчуючи лексичним складом, цей твір було б позбавлено епатажних елементів, що порушують традицію і правила пристойності? Відповідь обґрунтуйте.

2. Чим можна пояснити наявність у романі О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу” розлогого і ускладненого синтаксису?

3. Порівняйте образи Орисі з однойменної ідилії П. Куліша, Олени Ляуфлер з повісті О. Кобилянської „Людина” і Оксани з роману О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу” з огляду на міру фемінності й гендерної зумовленості цих героїнь.

5.2. „СТАЛІНКА” ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА*

Пропонований для аналізу у цьому підрозділі роман О. Ульяненка „Сталінка” написано і першодруком видано 1994 р., тобто раніше ніж попередньо розглянутий твір О. Забужко. Втім, цей текст письменника, попри його (текст) скандальний зміст і не менш скандальну рецепцію, 1997 року у якийсь невірогідний спосіб зажив – причому на найвищому літературному рівні – офіційного визнання, внаслідок чого О. Ульяненко за роман „Сталінка” одержав Шевченківську премію. Проте і у цьому випадку також не обійшлося без скандалу: за наполяганням певної, вкрай обуреної частини українського суспільно-літературного істеблішменту премію письменника офіційно назвали „малою”, хоча ані до цього інциденту, ані після нього більше „малих” Шевченківських премій нікому не присуджували.

Зрештою, ця достоту постмодерністська ситуація є аж ніяк не єдиною, яка на позалітераторному рівні траплялася у житті О. Ульяненка. Так, „Олесь Ульяненко” – це, властиво, літературний псевдонім українського, народженого на Полтавщині письменника, що його насправді звати Олександром Станіславовичем Ульяновим. Крім цього, будучи одним з найскандальніших і найбільш епатажних вітчизняних митців, якого, за визначенням критики, „українська література має всі підстави вважати <…> своїм позашлюбним сином”, О. Ульяненко, проте, вважає себе християнином, визнає приналежність до греко-католицької конфесії і повсякчас твердить про те, що у ньому „завжди спрацьовує моральний підтекст”. А на додаток до цього суперечливого, а краще сказати б, оксюморонного коктейлю фактів, які заперечують одне одного, необхідно зазначити, що твори письменника вивчаються не лише в українських вишах, а й у старших класах загальноосвітньої школи.

---

* Коли цей підрозділ було вже написано, прийшла звістка про те, що в ніч з 18-го на 19-те серпня 2010 р. передчасно і з невідомих причин Олесь Ульяненко пішов з життя. Ця подія вразила мене, бо нібито за усіма законами смерть письменника не повинна була статися ще як мінімум років 15-20. Вражений я був і тому, що актуальний підрозділ присвячувався творчості тих українських письменників, хто перебував на піці життєвої сили і творчої наснаги. Проте, хоч серпень – це навіть не ***осінь***, а тим більше – ***не зима***, Олесь Ульяненко пішов від нас…

Отож я вирішив нічого не змінювати у тому, що було написано тоді, коли митець був ще живий і коли на його смерті не почали ще спекулювати, а на його творчість – „наводити хрестоматійний глянець”.

Отже, цей підрозділ присвячується його головному герою – сучасному українському письменнику Олесю Ульяненку.

Зрозуміло, що за таких умов необхідність у пошуках адекватних підходів до розгляду творів одного з представників сучасного українського письменства набуває неабиякої гостроти, а тому в цій драматичній постмодерністській ситуації тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів може стати у пригоді якнайбільше.

За анонсивно-критичними уявленнями у романі О. Ульяненка розповідається про спроби головного героя Йони втекти з божевільні. І дійсно, у творі є і Йона, і сцена, у який змальовано його втечу. Але якщо попередньо не познайомитися з наведеною щойно інформацією про фабулу роману, то з самого тексту твору здогадатися про це буде надзвичайно складно. І справа навіть не в тому, що життя у божевільні і за її парканом мало чим різниться між собою, а у тому, що не це становить основний, у тому числі й ідейно-художній, зміст „Сталінки". Прикметно, що й вочевидь алюзивна назва цього твору також майже жодного стосунку до тексту з таким заголовком не має, і потрібна неабияка обізнаність в історичних реаліях, аби знайти між ними якісь зв'язки чи хоча б бодай перегуки.

Здається, натомість, що найбільше „майстра жорстокого реалізму", як ще називають у критиці О. Ульяненка, цікавить дещо інше і дещо глибше. А тому фундаментальні підвалини цього твору, в якому практично немає ані сюжету, ані навіть чітко вираженої теми, – бо перед читацькою увагою виникає якийсь несамовитий згусток натуралістичних образів та тілесно-насичених образно-мовних ескапад, – можна було б окреслити як ставлення до власного тіла.

На користь цієї думки передусім свідчить те, що герої роману є божевільними, або ж напівбожевільним, або „блатними", або „напівблатними уркаганами", існування яких обмежується здебільшого тим, аби „пи[ти], лига[ти]ся, пи[ти], лига[ти]ся" [Ульяненко – 2003: 25] тощо. Ось, наприклад, як описується акт втрати однією з героїнь – Інки, що „підробляла у котів наводчицею" [Ульяненко – 2003: 65], – її незайманості. Дійство відбувається в обдертій ленінській кімнаті студентської „общаги" – „навпроти двох забитих сміттєпроводів", що набувають, у певному сенсі, символічного змісту, оскільки „Інка так довго берегла себе для когось іншого" [Ульяненко – 2003: 66], та, врешті-решт, добровільно і цілком свідомо віддала себе у „лапи до цього наркоші" [Ульяненко – 2003: 66].

„Вона поскрипувала зубами, поруч, по сусідству, пихкав струменями од спеки, переливався, гудів смарагдово-зеленими мухами смітник; червона вода од помиїв, сукровиця з розмерзлої яловичини сягала кісточок <...> а Інка та Гліцерин хвицалися на

перекошеному реманенті ленінської кімнати, вона – з натужною досадою, що зміючилася з очей <...> а тепер ось лускала плівою; він – тупо борсався у жмені кісток та м'яса, що називалася Інкою…" [Ульяненко – 2003: 67]. І завершується це все гідним описаної сцени фіналом, у якому „заверещала Інка тварюкою" [Ульяненко – 2003: 67].

У зв'язку з цією більш ніж виразною картиною, – а подібними до неї картинами сповнено весь роман, – варто зауважити, що буття всіх персонажів редукується практично до первісного стану, тобто до стану суто тілесного самоусвідомлення, за яким є можливим лише один варіант розвитку подій – цілковите зникнення тіла. Са́ме так і відбувається наприкінці аналізованого твору з одним із головних героїв – Горіком Піскарьовим: внаслідок міліцейської погоні „псюрня, ухопивши волю, спущена людьми, жадібно глитає, рве людське тіло" [Ульяненко – 2003: 105] – тіло Горіка, і він гине. Натомість ще один головний герой роману – Йона, перш ніж почути голос, який лине згори та кличе його в інший світ, перестає „впізна[вати] сво[є] тіл[о]" [Ульяненко – 2003: 106].

У цьому апофеозі тілесності є ще декілька доволі прикметних моментів, на які необхідно звернути увагу. Йдеться про те, що згадана вище редукція і дійсно призводить до суттєвих якісних змін у постатях носіїв аналізованих тілесних властивостей. Передусім це стосується кореляту голосу і, зокрема, його виразної деформації. Вище (див. підрозділ 5.1) у цьому контексті вже згадувалася антично-міфологічна історія Дельфійського оракула, за якою трансформація тіла Піфії супроводжувалася трансформацією її голосу, що означало здійснення обміну тіла на слово.

Отож в одному з епізодів роману О. Ульяненка, для твору якого „Сталінка" взагалі є характерною повсюдна присутність, сказати б, голосового чинника [див., наприклад, Ульяненко – 2003: 16, 24, 30–31, 62, 85 тощо], відтворюється, як це не парадоксально, ситуація, що нагадує ритуал, власне, Дельфійського оракула. Причому дія відбувається аж ніяк не у якомусь храмі чи в іншому сакральному місці, а у брудному та ницьому студентському гуртожитку, в який увірвалася так звана „бригада" Горіка-Вовка-Клика, вчиняючи побиття всіх тих, хто підвертався хуліганам під гарячу руку. Та коли Горік опинився у кімнаті, де знайшов свою Нілку, через яку і зчинився весь цей кримінальний та кривавий гармидер, то у цей момент починає відбуватися дещо, на перший погляд, незрозуміле: „Нілка сідає на поручень крісла і говорить тим голосом, голосом…" [Ульяненко – 2003: 77], що, виходячи з попередніх студій, можна вважати своєрідним свідченням, власне, розчинення тіла у слові, а слова – у тілі. Тим більше що, попри нібито нездоланну віддаленість цих двох – античного і сучасного –

епізодів, вони мають все ж таки спільний ґрунт, оскільки змальована письменником примітивна екзистенція „блатного" середовища керується здебільшого традиційними і, безперечно, ритуалізованими правилами, нормами поведінки, а також відповідним світоглядом. Крім цього, про можливість са́ме такої інтерпретації додатково свідчить і те, що герой, перш ніж побачити і почути голос Нілки, яка всілася на поручень крісла, також змушений був принести жертву, внаслідок чого „натягнута хромова шкіра" цієї жертви „неправдоподібно вивернула малинового кольору м'ясо" [Ульяненко – 2003: 76].

Своєю чергою, для персонажів роману О. Ульяненка, що існують у світі гіпертрофованої тілесності, остання набуває такого тотального кшталту, що іншою особливістю якісних тілесних змін стає навіть чи не цілковита деградація статевих ознак. Та ж, наприклад, Інка є більше схожою на хлопця, ніж на дівчину, що майже настирливо підкреслюється такими вимовними деталями, як „недорозвинені дитячі груди", „гострі коліна" і, нарешті, „солом'яний чубчик хлопчика" [Ульяненко – 2003: 66–68].

В інших випадках амбівалентність статевої приналежності набуває, без перебільшення, якогось паталогічного штибу, зокрема, тоді, коли розповідається про старого „блатягу" Нікандрича, який „у місцевої шпани був за вчителя", а, втім, „поговір снував між людьми" про те, що цей злодійський „авторитет", „не одного хлопця звів" [Ульяненко – 2003: 53]. Принагідно слід вказати також на факт знищення тіла і у цьому випадку, оскільки Нікандрич був хворим на сифіліс, внаслідок чого його жертви-хлопчики не лише втрачали свою статеву ідентичність, а й водночас отримували вирок на поступове, однак неприродне та підступне знищення власного тіла.

Та одним з найбільш показових епізодів (а їх у романі О. Ульяненка, як вже зазначалося, чимало), що у ньому яскраво дається взнаки означений феномен, є сцена, у якій описується, як зійшлися біля Голосіївського приміського озера дві злочинні „бригади" – Носача та Горіка-Вовка, і як „Вовк побив <...> бригаду" Носача, а „тоді довго топив їх у багні разом із дівками, до синього годував мулякою з дна, і все у присутності Нілки", через яку, власне, і зчинився весь цей рейвах. Та найголовніше, що змальованим, так би мовити, „герцем" справа не обмежилася, позаяк після цього жорстокого побоїща „браві вояки" Вовка „за ізмєну" пітушили Боцмана. А Нілка дивилася, – аж перехопило їй подих, мурашки по шкірі, по спині, – приємно і гидко робилося; вона заворожено дивилася на те дійство молодих самців, спливаючи од німої похоті…" [Ульяненко – 2003: 40].

Отож у цьому випадку амбівалентність тілесних виявів, коли чоловіки перестають бути чоловіками, а жінки – жінками,

призводить до втрати статевої ідентичності, або у термінах психоаналізу – повертає дорослого суб'єкта на стадію „ранньоінфантильної сексуальності", тобто до „збоченої сексуальності" [див. про це докл. Фройд – 1998: 349–356; а також Зборовська – 2003: 46–47]. Інакше кажучи, те, що у дитинстві має природний характер, у випадку з героями роману О. Ульяненка може бути інтерпретованим са́ме так, як це запропоновано вище. Йдеться, тобто, про те, що цих героїв подано, як таких, що репрезентують регрес тілесності до недиференційованої сексуальності, і далі, як наслідок, – до цілковитої самодеструкції.

Звичайно, можна ставитися до цих письменницьких витівок і так, як їх сприймає, наприклад, Д. Прігов, який пише про те, що „легкість, з якою у XX столітті людина відкидала механізми захисту від хаосу, що формувалися протягом багатьох століть, та відкривала у самій собі дикуна, звіра, руйнівника життя та культури, – виявляється [у сучасній літературі] у символіці жахливого, блюзнірського, відразливого, протиприродного, монструозного, некрофільського тощо" [Прігов – 2002: 277].

Можна, натомість, шукати підходи до постмодерністської творчості і з точки зору поетики та філософії шизоаналітичного мистецтва, яке „виводить ірраціонально-несвідоме на поверхню та відтворює групові фантазми, що виявляють існуючі у суспільстві панівні імпульси колективного несвідомого" [Скоропанова – 2002: 39].

А можна взагалі відштовхуватись від „специфіки постмодерністської метафори, сутність якої полягає у її перетворенні на квазіметафору, на метафору метафори внутрішньометафізичного характеру", за умов використання якої, на думку Н. Маньковської, „міметичне зображення поступається місцем на користь зображенню зображення, неповторного екстазу словесної тілесності, коду слідів метафоричної деконструкції" [Маньковська – 1995: 24–25].

Однак, по-перше, важко погодитися в останньому випадку з тезою про те, що міметичне зображення перестає бути актуальним, оскільки попередні численні приклади свідчать про протилежне – про те, що міметичне зображення не залишає літературну арену, а продовжує перебувати на ній, просто вдягнувшись у нові шати, себто у шати тілесного міметизму.

А тому, по-друге, спираючись на попередню тезу, необхідно зазначити, що будь-які найабстрактніші конструкції – чи то тоді, коли йдеться про механізми захисту від хаосу, чи – про „групові фантазми", чи – про „квазіметафору", – неможливо уявити собі без очевидної основи, на якій будуються ці конструкції, тобто на основі тілесності. Адже напевно ані „дикун", ані „звір", ані навіть

„некрофіл”, які, безперечно, є причетними до виникнення хаосу, не є і не можуть бути лише абстрактними поняттями. Подібне можна сказати і про „ірраціонально-несвідоме”, яке „виводиться на поверхню”, бо ж у такому контексті неодмінно постає питання про те, звідки, з яких таємних сховищ чи скарбниць це „ірраціонально-несвідоме” виводиться – невже винятково з психічних глибин?!

Не суперечить такому погляду, принаймні, на сучасну постмодерністську літературу і один із засадничих принципів її розуміння, що його сформулювали Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі, – принцип, який стосується ризоматичного кшталту цієї літератури. Зокрема, цілком доречними видаються положення цих авторів про те, що „у ризомі <...> семіотичні ланки будь-якої природи є пов’язаними з найрізноманітнішими способами кодування – з біологічними, політичними, економічними і т. ін.” [Дельоз – 2007: 27].

Натомість з цієї точки зору „мистецтво імітує природу за допомогою процесів, які є йому притаманними і які з успіхом завершують те, що природа не може або вже більше не може зробити” [Дельоз – 2007: 14]. Більш того, на думку Ж. Дельоза – Ф. Гваттарі, „існує непаралельна еволюція книги та світу, у рамках якої книга забезпечує детериторіалізацію світу при тому, що світ здійснює ретериторіалізацію книги, яка, своєю чергою, детериторіалізує себе у світі (якщо вона є на це здатною)” [Дельоз – 2007: 42].

До цього слід лише додати, що, як вважають ці французькі мисленники, „для висловлювань так само, як і для бажань, проблема ніколи не полягає у тому, аби редукувати несвідоме, а також і не у тому, аби його інтерпретувати, і навіть не у тому, аби змусити його означати <...> Питання полягає лише у тому, аби продукувати несвідоме і разом з ним – нові висловлювання, інші бажання: ризома і є са́ме таким продукуванням” [Дельоз – 2007: 63].

Підсумовуючи наведені вище ідеї Ж. Дельоза – Ф. Гваттарі, ми можемо, зокрема, ствердити, що літературний твір постає з людської природи, набуваючи при цьому своєрідного дискурсивного кшталту, але зберігаючи також, хоч і у трансформованому за допомогою механізму мімезису вигляді, нерозривний зв’язок з тілесним началом як на біологічному, так і, ширше, на антропологічному рівнях. Транспонуючи ж, своєю чергою, ці міркування на аналізований роман О. Ульяненка, необхідно зазначити, що, попри усю цю похмуру символіку й апокаліптичну образність, у випадку з дискурсом українського письменника, – так само, зрештою, як і у романі О. Забужко, – йдеться все ж таки не тільки про протиприродну спрямованість до самодеструкції, а й про спробу врятуватися від цієї буцімто

фатальної невідворотності і про намагання подолати приреченість на загибель.

Проте парадокс, пов'язаний із цими спробами, полягає у тому, що у їхній основі лежить прийом епатажу, без елементів якого уявити собі постмодерністську літературу просто неможливо. Отож поняття „епатаж" (від фр. épatage) позначає прояви, які спричинюються не спонтанною, а свідомою установкою на скандальне порушення певних норм, що є прийнятними та обов'язковими у різних сферах суспільного життя [Словник… – 1988: 597]. Але особливість цих проявів визначається у тому, що вони притаманні переважно культурному дискурсу.

Разом з тим є цілком зрозумілим й інше: епатаж не обмежується лише мистецькою сферою, проте са́ме у цій сфері епатаж долає обмежений у часі та просторі зміст скандалу та набуває естетичного виміру – інколи і такого масштабу, який дозволяє колись скандальним та епатажним елементам художньої творчості перетворитися на цілком легітимні та чи не філістерсько-респектабельно-добропорядні прийоми та тропи. Принаймні, з історії літератури добре відомі подібні епізоди, коли, наприклад, натуралізм Е. Золя з бігом часу перетворюється на класичний взірець відповідного естетичного напряму, а збірка „Квіти зла" Ш. Бодлера, що, сказати б, аж до правової нестями епатувала французьке суспільство середини XIX століття, сьогодні займає почесне місце (зауважмо, з повним на те правом) серед інших перлин світової поезії.

Однак слід вказати ще на одну особливість використання епатажу у мистецтві взагалі та у літературі зокрема. За окресленої щойно перспективи, певно, і сентименталістів з романтиками можна було б спробувати залучити до грона майстрів епатажу через те, що вони буцімто зруйнували достеменні і суворі норми аристократично-раціонального класицизму, проте зробити це буде дуже важко, а, власне, й неможливо.

Причини цього вбачаються лише в одній, але надзвичайно важливій деталі, яка становить наріжне каміння прийому епатажу у мистецтві: йдеться про те, що заперечення сумнозвісних норм за допомогою цього прийому стосується не стільки застарілих форм, скільки традиційного змісту, непорушним довгий час законом для якого була ригористична заборона на зображення передусім виявів тілесності – тілесності переважно статевої, а, отже, – тілесності жіночої і чоловічої.

Безумовно, спроби подолати це табу робилися й раніше, згадати б з цього приводу хоча б модерністів – наприклад, Д. Джойса, Г. Лоуренса чи Г. Міллера. Але це все ж таки постмодерністи перетворили один з елементів художньої творчості,

– власне кажучи, необов'язковий, хоч і можливий, – на майже необхідну і навіть тривіальну підставу постмодерністської поетики. Інша річ, що і у цьому випадку міра анґажованості щодо подібних текстових практик також визначається характером авторської індивідуальності, проте епатаж, або, можна сказати, ***тілесний епатаж***, перетворюється на вагомий фактор, який суттєвим чином впливає на побудову таких глобальних текстових стратегій, як, наприклад, сюжет.

Так, у романі О. Ульяненка „Сталінка" основу кореляту епатажу становить мотив гомосексуалізму, який передусім є пов'язаним із постаттю старого криміналіста Нікандрича. Роль цієї постаті набуває визначального характеру через те, що присутність образу Нікандрича у творі детермінує формування особистості одного з головних героїв роману – Горіка-Вовка-Клика, який „вийшов на дорогу" [Ульяненко – 2003: 40] (зрозуміло, на кримінальну дорогу) не стільки після того, як він „побив <...> бригаду" Носача, – бо такі „подвиги" були для нього звичним ділом, – скільки після того, як ця чергова бійка закінчилася своєрідним апогеєм, суть якого полягала у тому, що „ціла бригада під вереск, тонкий, мов цвях по склу, лигали Боцмана „за ізмєну", пітушили Боцмана" [Ульяненко – 2003: 40], влаштувавши у такий спосіб колективне гомосексуальне насильство.

Отже, вмотивованість сюжету епатажною складовою виявляється також цілком достатньою для того, аби текстова стратегія стосовно організації дієвого ряду була успішно реалізованою. Са́ме про таку – успішну – реалізацію свідчить кілька принципових аргументів, і це, крім того, що передусім ідеться про завершені твори сучасної постмодерністської літератури. А, втім, по-перше, феномен епатажу дозволяє підтвердити слушність такої позиції у сучасному літературознавстві, відповідно до якої поряд з так званими канонічними, або катарсичними, сюжетами, існують і неканонічні сюжети, що більшою мірою є притаманними для модерністської та постмодерністської літератури. Зміст цих останніх, тобто неканонічних, сюжетів, полягає у тому, що вони виявляють субстанціональні конфлікти, які, з одного боку, фактично не мають розв'язання, а з іншого – в них домінує „авторська установка не на силу враження [що завершується очищенням, тобто катарсисом, на відміну від подій епатажних, що хоч і вражають, але аж ніяк не очищують. – Ф. Ш.], а на глибину читацького проникнення (слідом за автором) у складні та суперечливі шари життя" [Халізєв – 2000: 226].

Натомість, по-друге, якщо погодитися з думкою А. Греймаса відносно того, що дієві ряди, які становлять основу організації сюжету, здійснюють медіацію, тобто дають можливість

визначитися щодо міри, середини, центральної позиції, внаслідок чого медіація стає подібною до катарсису, але не тотожною йому, то тоді феномен епатажу підтверджує висновок, відповідно до якого у такий спосіб потрактована „медіація <...> полягає у „гуманізації світу", у наданні йому особистісного <...> виміру, внаслідок чого світ виправдовується існуванням людини і людина знову повертається у світ" [Греймас – 2000: 196–198].

Утім, повернутися у цей світ не так просто, таке повернення потребує подолання неабияких перешкод, а ці перешкоди стосуються передусім тілесного буття, причому як власного, так і тих, хто знаходиться поряд. І тому шлях у світ або повернення до себе – це шлях крізь різноманітні девіантні прояви людської натури: від згаданого вже гомосексуалізму, педофілії і постійної присутності на тлі тексту розумово упослідженого Сьо-Сьо, що весь час „порпався у власному лайні" [Ульяненко – 2003: 40], через кривавий потік багатьох й інколи просто невірогідних за своєю жорстокістю смертей [Ульяненко – 2003: 97] і аж до ексгібіціоністського варіанту інцесту, який за місцем у сюжетно-композиційному каркасі твору може претендувати навіть на те, аби бути визначеним як апофеоз тілесної тваринності. Йдеться, зокрема, про епізод, у якому Йона доходив до тями у хатині старого Никодима, і поки донька Никодима – „Галька[,] масти[ла] Йоні обдерті руки" [Ульяненко – 2003: 91], бідолаха ставав свідком того, як батько „залазив іззаду під спідницю" [Ульяненко – 2003: 91] власній дочці та, „віддуваючись – „та ти подиви на неї, подиви піди", – хропів іззаду" [Ульяненко – 2003: 92].

Таким чином, очевидно, що переважна більшість названих і не названих девіацій характеризуються тілесною зумовленістю. А проте, як виявляється, принаймні в аналізованому романі, який є просто переповненим як жахом життєвих колізій, так і панівним танком смертей персонажів, са́ме завдяки окресленому вище тілесно-буттєвому шляху у парадоксальний спосіб вирішується проблема шуканого понадзавдання щодо подолання спрямованості до самодеструкції або – у більш широкому, онтологічному контексті – щодо заперечення смерті.

Про це свідчить, по-перше, той, факт, відповідно до якого у фіналі твору один з головних героїв – Йона, остаточно відмовляється від втечі і приймає життя, бо „хоч би як воно там не було, чого тікати: голуби летять <...> десь там іде сліпий дощ, ряботять калюжі. Осінь. Проте не зима" [Ульяненко – 2003: 107]. І ось ця остання фраза щодо осені, яка об'єктивно становить противагу зимі, тобто ще одному сталому образу смерті, повторюючись наприкінці роману, виразно – ще й у такий спосіб – заперечує смерть, бо ж і справді осінь – „слава Богу, не зима"

[Ульяненко – 2003: 108]. А по-друге, Йона не тільки приймає життя, а й звертається до Бога [Ульяненко – 2003: 106], що остаточно легітимізує і це повернення, а отже, й навернення героя, і також життя в цілому.

Висновки

1. Сучасний письменник змушений – хоче він цього чи ні – жити в умовах постмодерністської дійсності, і приклад О. Ульяненка не становить винятку з цього правила.

2. Текстові стратегії у постмодерністському романі О. Ульяненка „Сталінка” характеризуються виразним тілесно зумовленим змістом, а їхнє розгортання визначається ефективним застосуванням прийому тілесного епатажу.

3. Всупереч або й завдяки тілесно зумовленому поетикальному підґрунтю ідейно-художній зміст проаналізованого твору О. Ульяненка полягає у намаганні подолати танатологічні тенденції і запропонувати більш оптимістичну буттєву перспективу.

Контрольні питання та завдання

1. Чи сприяє творенню художнього світу ризоматичність, на основі якої цей світ продукується, чи, навпаки, ризоматичність негативно впливає на становлення літературного дискурсу?

2. Чи існує потреба за допомогою прийому тілесного епатажу створювати позитивно спрямовані твори?

3. Охарактеризуйте жіночі образи (за власним вибором) з роману О. Ульяненка „Сталінка”, спираючись на відповідні тілесні кореляти (наприклад, на кореляти голосу, погляду, жіночості, дотику та ін.).

5.3. „ВОЦЦЕК” ІЗДРИКА

Я волію вважати себе приватною
людиною, яка пише для своїх
приватних потреб якісь тексти.
Іздрик
…Для мене письменство – це
поринання в світ мови.
Іздрик

Роки написання роману „Воццек” Іздрика, або Юрка Іздрика, або Юрія Романовича Іздрика, позначаються, як правило, двома датами – 1996 і 1997 рр. І тому, вже поминаючи постмодерністську, в засаді, ситуацію, пов’язану як з датуванням твору письменника, так і з його ім’ям, необхідно також зазначити, що, вийшовши друком у рік видання роману О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу”, а заразом і в один рік з романом О. Ульяненка „Сталінка”, роман Іздрика у певному сенсі становить третій складник українського постмодерністського канону, який багато у чому визначив характер подальшого розвитку сучасної вітчизняної літератури.

Отож, якщо О. Ульяненко запропонував епатажно-жорс***ток***ий варіант естетичних пошуків порятунку людини, а О. Забужко – гендерно-жорс***тк***ий варіант таких пошуків, то Іздрик – психотерапевтично-інтимний літературний спосіб на подолання відповідного гуманістичного апокаліпсису. Така різноспрямованість видається цілком закономірною, оскільки вона, вочевидь, зумовлена відмінним досвідом тілесного буття усіх трьох згаданих авторів. Принаймні доля Іздрика – незмінного і довгий вже час єдиного постійного редактора часопису „Четвер”, що видається з 1990 р., людини, яка пробувала свої сили у малярстві і музиці, але, врешті-решт, зупинилася все ж таки на літературі, – це доля душе камерної за своїми уподобаннями і світосприйняттям людини, сенс життя якої полягає у тому, аби „робити” українську літературу. Але при цьому – людини, яка переконана, що така місія не обов’язково повинна приносити якусь глобальну загальнонаціональну користь, – хоч Іздрик, щоправда, і не мав би нічого проти, якби його діяльність набула б окресленого виміру, – бо найголовніше для митця становить задоволення від того, що він вчиняє. Інакше кажучи, якщо український постмодернізм у „виконанні” О. Забужко та О. Ульяненка, крім індивідуалістичного первня, який нуртує їхню літературну діяльність, все ж таки „зазіхає” на бодай мінімальний

суспільний резонанс, то постмодернізм Іздрика обмежується переважно інтимно-психологічним масштабом і з загальнонаціональним простором корелює хіба що через вишукану і довершену літературну мову.

Крім цього, ще одну визначальну рису текстів Іздрика становить те, що письменник, на думку Я. Голобородька, „поза усяких сумнівів, є канонічним <…> інтелектуалом, який працює із текстом так, щоби приховати свою інтелектуальну сутність за власною ж образною інтелектуальністю” [Голобородько – 2006: 133]. А це означає, що разом з інтимним штибом творчість Іздрика характеризується глибоким та іманентним раціональним началом, цій творчості притаманним.

Утім, коли сам письменник стверджує, що він „не шука[є] тем <…> ніколи не ма[є] жодної ідеї, щось пишучи. Більш того <…> ненавид[ить] ідеологію в літературі – в сенсі ідеї як першопричини для писання”, а його твори є для нього „актом психотерапії”, за допомогою чого він позбавляється від „якихось неврозів, якихось комплексів, з якими просто неможливо <…> жити” [див. Сохметова – 2004], – отож, коли дізнаєшся про все це, то стає зрозумілим, що згадані вище інтимність й інтелектуалізм, характерні для творчості Іздрика, ґрунтуються не стільки на раціональності свідомій, скільки на раціональності, що постає на основі чинників, які мисляться і функціонують у відповідності до логіки тілесного буття.

Разом з тим необхідно зазначити, що роману Іздрика щодо аналізу й інтерпретації цього тексту, сказати б, поталанило чи не найбільше з усіх тих творів постмодерністської літератури, які стали об’єктом дослідження сучасних критиків і літературознавців. Так, друге видання „Воццека” вийшло друком, будучи оздобленим серйозними й глибокими аналітичними розвідками: роману передувала розлога „Передмова” за авторством М. Павлишина [Іздрик – 2002: 5–30], а після твору було вміщено так звану „Воццекургію Бет”, тобто „Коментарі до „внутрішньої енциклопедії” роману Іздрика „Воццек”, які запропонував В. Єшкілєв [Іздрик – 2002: 149–183], і „Післямову” за авторством польської дослідниці Л. Стефанівської [Іздрик – 2002: 185–199].

Прикметно, що усі три згадані автори мало того, що поставилися з повагою до обраного для критичних рефлексій роману, а й спробували підійти до розгляду твору з позицій, які адекватно відповідали б його поетикальному змісту. Внаслідок цього фактично кожен з них у той чи інший спосіб вказали на такі два тілесні кореляти, як біль і сон, що, на їхню думку, у суттєвий спосіб визначили як характер організації текстових стратегій роману Іздрика, так й ідейно-художній зміст цього твору. Зокрема, М. Павлишин зазначив, що „у „Воццеку” дотепно продемонстровано

логічну (курсив автора. – М. П.) неможливість довести, чи те, що я са́ме тепер переживаю, сон чи „дійсність” [Іздрик – 2002: 20], а також що біль, від якого потерпає Воццек, „стає розрадою, коли усвідомлюється як покута за гріхи” [Іздрик – 2002: 27].

Своєю чергою, В. Єшкілєв розглядає біль як „перший деміургійний знак „Воццека” [Іздрик – 2002: 152] і, маючи на це більш ніж достатньо підстав, стверджує, що „бог сну <…> грає не останню роль у цій пронизаній сновидіннями книзі” [Іздрик – 2002: 172]. А як вважає, натомість, Л. Стефанівська, образ Воццека взагалі „вперше з’являється як несподіване втілення болю, розпачу і страху зі снів самотнього оповідача” [Іздрик – 2002: 188].

Врешті-решт, усі три автори цілком згодні з тезою, відповідно до змісту якої основна текстова стратегія роману Іздрика спрямована як на репрезентацію специфічного способу „бачення, розщеплен[ого] на маніакальний аналіз деталей”, так і на „заглиблення в найдрібніші подробиці анатомії людського тіла…” [Іздрик – 2002: 187, а також: 19, 182]. І це при тому, що окреслена мета досягається винятково через мову, для якої, з одного боку, є характерною авторська стилістична неповторність, а з іншого – постмодерністський кшталт притаманної цій мові поетики [Іздрик – 2002: 30, 161, 181].

Утім, прикметним за цих обставин є і дещо інше, а са́ме: попри цікаві і нетривіальні розмисли та спостереження, усі цитовані вже вище автори, говорячи про виразний тілесний штиб роману Іздрика, власне, заперечують феномен тілесності як вагомий поетикальний чинник. І причини цього парадоксу полягають, як здається, у тому, що соматична, сказати б, присутність у тексті твору і його (твору) зумовленість цим фактором розглядається передусім за традиційними уявленнями про зміст мімезису. Тому, певно, й не випадково, що М. Павлишин поняття „міметичний” вживає у значенні „вірогідний”, тобто такий, що реалістично відтворює дійсність [див. про це Іздрик – 2002: 9–10]. Проте якщо мислити мімезис у відповідності до викладених вище та обстоюваних протягом попередніх студій позицій, то тоді можна легко розв’язати цю, на перший погляд, нездолану суперечність.

Отож, по-перше, необхідно вказати на те, що у контексті кореляту сну у той чи в інший спосіб знаходять своє вираження і певним чином реалізуються такі тілесно-міметичні і водночас онтологічні кореляти, як лабіринт, коло, серце, пам’ять, подвоєння, повторення, повернення тощо. Втім, маючи власну специфічну сутність, сон інтерпретує згадані щойно кореляти, видозмінює їх, додає до них нові оригінальні кшталти та заразом сам постає як суттєвий чинник щодо продукування різноманітних текстових стратегій.

По-друге, сон, попри довготривалу зацікавленість ним, не перестає бути таємницею. Ця таємниця зумовлюється тим, що фантасмагорія сну залишається поза владою того, хто спить, але водночас цілком походить з його уяви. І оскільки сон розгорається без його згоди, то йому нелегко вважати себе відповідальним за зміст цієї фантасмагорії. Але разом з тим людина не може позбутися переконання, що зміст фантасмагорії є зверненим власне до неї. Са́ме це і провокує на пошуки сенсу у цих своєрідних посланнях, сповнених таємничості, тим більше що якби вони були позбавленими останньої, то навряд чи когось зацікавили б.

За такої перспективи сон і справді можна визначити не лише як тілесно-міметичний корелят, а й як феномен, що є надзвичайно подібним до літературної творчості, оскільки він становить ніби загальну територію і того, хто спав, а отже, того, хто бачив цей сон, і того, хто вже прокинувся, тобто того, хто пам'ятає про цей сон. Подібне посередництво, за Р. Кайуа, здійснює і роман, оскільки останній міститься між письменником, який його написав, та читачем, який потрапляє до вигаданого світу, зрадливого і непевного, а проте захоплюючого й неповторного [Кайуа – 2003: 149–150].

І, по-третє, сон як онтологічний корелят характеризується понадчасовістю, тобто позачасовістю або зупинкою часу, а, отже, взагалі об'єктивною елімінацією темпоральності уві сні. Так, наприклад, З. Фройд, описуючи деякі темпоральні риси сновидінь, вказував, зокрема, на відсутність у них часового виміру, на позначення часу за допомогою „номерів", які, здавалося б, не мають до часу жодного стосунку, і, нарешті, – на реверсію причинності. Сутність такої реверсії, за З. Фройдом, полягає у тому, що типова побудова сну передбачає на його початку наслідок, а причину, натомість, – після нього [Фройд – 1965: 349–351].

На реверсію часового розгортання у сновидіннях вказував і П. Флоренський. На думку останнього, сновидіння розгортається не від „причини, яка діє", а від „причини кінцевої" – так званого телосу. Інакше кажучи, сновидіння відбувається у „телеологічному" часі, тобто у часі, який є спрямованим до початку [Флоренський – 1993: 14–15]. Са́ме цей рух до початку і дозволяє сну здійснювати дисоціацію людини, внаслідок чого той, хто спить, одержує змогу ніби бачити себе уві сні зі сторони. Інакше кажучи, „я", що існує у хронологічному часі, далебі, перетинається з „я", що живе у часі „телеологічному". А це означає, що сон корелює зі смертю, тому що так само, як і смерть, він має безпосереднє відношення до телеологічного за своєю структурою світу. Про це, зокрема, писав М. Фуко, який стверджував, що „у глибині сновидіння людина зустрічає свою власну смерть <…> Не випадково, звичайно, що

Фройд зупинився у своїй інтерпретації сновидінь на повторенні сновидінь смерті...” [Фуко – 1994: 94].

Наведені вище теоретичні міркування, вочевидь, пояснюють, чому роман Іздрика описує такий довготривалий – аж на дві частини і більше сотні сторінок – сон; чому цей опис, складаючись з двох розділів, починається з розділу, який названо „Ніч”, а закінчується розділом, який названо „День”, а не навпаки; чому у тексті твору у виразний спосіб даються взнаки згадувані вище кореляти лабіринту, кола, повторення і т. д. [див. Іздрик – 2002: 47, 52, 60, 62, 70, 91, 112, 120, 145 тощо]; і, щонайголовніше, чому стало взагалі можливим поєднати такі кореляти, як сон і біль, які у реальності, властиво, просто взаємозаперечують одне одного.

Так, на думку М. Павлишина, „Воццек” повертається до епістемологічного питання про суб’єкт” [Іздрик – 2002: 19], але літературознавець не пояснює, чому і у який спосіб це питання набуває епістемологічного виміру у тексті, у якому йдеться про тотальне панування сну. Натомість якщо вдатися до інтерпретації кореляту болю у тілесно-міметичних і, зокрема, епістемологічних категоріях, то визначення цього кореляту як культурогену (див. підрозділ 1.3) дозволяє дійти висновку, відповідно до якого якщо складний, а надто – абсурдний життєвий досвід можна замінити на біль, а останній виявляє здатність акумулювати цю інформацію і зберігати її до певного часу з тим, щоб за потребою скористатися нею, як, наприклад, у випадку з героєм Іздрика, то це означає, що кореляту болю є притаманними пізнавальні властивості, які забезпечують функціонування індивіду не лише на органічному рівні, а й водночас на рівні антропологічному – з усіма його суспільними, культурними, психологічними та іншими складниками.

Що ж стосується змісту аналізованого тексту, то і він може бути інтерпретованим як результат дискурсивної експлікації болю, що виникає через переживання негативного досвіду, такого, наприклад, як нещасливе кохання в абсурдному світі, тобто через те, що „біль тепер заміняв <…> світ” і що „цілий світ був болем” [Іздрик – 2002: 36]. Принаймні, останній думці не суперечать переконання Ж. Піаже, відповідно до яких, зокрема, „когнітивне врівноваження „грає на підвищення”, себто порушення рівноваги веде не до повернення до попередньої форми рівноваги, а до певної кращої форми, яка характеризується зростанням взаємозалежностей або необхідних імплікацій.

Разом з тим знання, які є результатом досвіду, врівноважуються, крім передуючих законів, також, – підкреслює вчений, – послідовним переходом зовнішнього (екзогенного) у внутрішнє (ендогенне) у тому сенсі, що всі впливи, які мають характер збурення (передбачення, що не здійснилися і т. ін.),

спочатку знищуються або нейтралізуються, а потім поступово інтегруються (зі зміненою рівновагою) і нарешті стають складниками системи як внутрішні варіації, що створюють умови для дедуктивного висновку та реконструюють екзогенне за посередництвом ендогенного" [Піаже – 1983: 99–100].

Своєю чергою, це означає, що неможливість кореляції болю і сну в реальності цілком автентично заперечується у дискурсі, оскільки біль як щось онтологічно внутрішнє за такої перспективи здатен реалізуватися винятково через сон як текст, який набуває формально зовнішнього статусу. Але при цьому такий текст, що більше нагадує сон, будучи організованим на основі кореляту болю, становить спосіб на репрезентацію внутрішнього стану та внутрішніх відчуттів у відповідності до ситуації, за умов якої „жодному з дзеркал, повернутих одне до одного, не вільно бути першим" [Іздрик – 2002: 144].

За такої перспективи актуалізується ще один тілесно зумовлений корелят – корелят дзеркала, що дозволяє зміст роману Іздрика визначити у несподіваний спосіб. Передусім необхідно звернути увагу на те, що композиція аналізованого твору становить у певному сенсі своєрідне віддзеркалення двох розділів роману. Так, наприклад, попри те, що назви розділів антиномічно протиставлені одне одному, семантично вони пов'язані між собою і не можуть існувати один без одного так само, як день і ніч. З іншого, натомість, боку, попри те, що обидва розділи закінчуються однаково – „молитвами", втім, як виявляється, йдеться „про два тексти, чи дві частини одного, які заперечу[ють] одна одну" [Іздрик – 2002: 144].

Щойно наведена настанова цілком вписується у тілесно-міметичне розуміння кореляту дзеркала, оскільки деркало, хоч традиційно і пов'язується з відображенням видимостей, воно, тим не менш, починає діяти ніби всупереч цим видимістям, а щонайголовніше – несподівано виявляє під видимістю сутність або ж навіть певну істину. Л. Марен так сформулював цей парадокс: „Дзеркала наділено силою істинності завдяки точності властивого їм процесу репрезентації речей та людей" [Марен – 1993: 33]. Крім цього, дзеркальне відображення, попри те, що воно сприймається як щось зовнішнє, як щось таке, що ми бачимо зі сторони, все одно у своїй основі залишається якимось дивним поєднанням зовнішнього та внутрішнього.

Цікаво, що М. Павлишин, аналізуючи роман Іздрика, дійшов думки, відповідно до якої у „Воццеку" провалюється поняття „Іншого" [Іздрик – 2002: 22]. Наведеного висновку дослідник доходить тому, що мислить поняття „Інший" як щось зовнішнє щодо індивідууму, або, як у даному випадку, щодо Воццека. Насправді ж, якщо цю ситуацію розглядати, зокрема, через корелят дзеркала, то її зміст можна зрозуміти дещо інакше. Передусім необхідно вказати на онтологічну, без перебільшення, властивість, притаманну кореляту дзеркала.

Йдеться про те, що дзеркальне відображення дозволяє нам не тільки ідентифікувати своє тіло – це відображення спричинює подвоєння нашої присутності у світі.

Отже, дзеркало повторює мене та забезпечує реалізацію мого відображення на мене, повторюючи мої рухи як механічна лялька, але разом з тим, оскільки я дивлюся і бачу, дзеркало показує мене в іншому місці, у тому місці, у якому фізично перебувати я не можу.

При цьому неможливо заперечити й той факт, що з точки зору тілесної ідентичності я існую (як тіло) лише остільки, оскільки я бачу себе у дзеркалі, у дзеркальному „там". Це є надзвичайним і драматичним, бо я сам по собі є тільки поза собою. Я бачу себе там, де мене немає, але при цьому я є завдяки тому, що весь час знаходжуся поза собою, тобто там, де мене немає. Моє тілесне існування у ту мить, коли я співвідношу себе з дзеркальним відображенням, виявляється місцем без місця, що може бути позначено як гетеротопічний ефект. Сутність цього ефекту полягає у тому, що він якраз і виникає внаслідок співвідношення двох положень тіла – віртуального („Я-там") та актуального („Я-тут"). Натомість віртуально-оптичне створює для мене чисте поле присутності, що підтримує факт мого актуального існування, або, сказати б інакше, са́ме дзеркальний Інший, двійник, і дозволяє нам бути-присутніми-у-світі, дозволяє нам бути актуальними [Подорога – 1995: 46–47].

Принагідно слід зауважити, що описаний ефект спрацьовує не лише у випадку з дзеркалом чи навіть з найближчим Іншим – у тому-то й справа, що з цього все тільки починається, а згодом набуває, либонь, універсального кшталту, розповсюджуючись на все, що оточує людину, на-буття-людини-у-світі. Адже людина одержує можливість у такий спосіб здійснювати проекцію себе у будь-які природні форми та, відчужуючись у них, тим самим облаштовувати та обживати ці форми. Самі ж природні форми, на думку М. Ямпольського, виявляються лише дзеркалом тілесності та місцем такої проекції. А той двійник, що відокремлюється від власного тіла і що є фактично результатом його (тіла) проекції назовні, – отже, той, сказати б, Я-Інший може виступати у будь-якій найнесподіванішій та найкарколомнішій формі – навіть у формі Бога [Ямпольський – 1996: 100].

Отож, спираючись на ці рації, можна пояснити, чому, наприклад, особовість Воццека весь час тяжіє до диференціації на „я-ти-він" або з якого доброго дива Воццек „милостиво дару[є] [Воццеку] день полегшення" [Іздрик – 2002: 145] від болю. Зокрема, причина цих буцімто алогічних дивовижів криється у тому, що весь час йдеться не про іншого і навіть не про Іншого, а про Я-Іншого, який аж ніяк не „провалюється", як вважає М. Павлишин, а, навпаки, надзвичайно легко, принаймні в умовах постмодерністського дискурсу, перетворюється на будь-кого, у тому числі і на Бога, при тому, що

повсякчас залишається самим собою, бо, властиво, ніким іншим (чи Іншим) він бути просто не може.

Про справедливість та доречність наведених розмислів додатково свідчить також і думка, відповідно до якої ми не можемо опинитися у власному тілі без тіла Іншого. Так, М. Мерло-Понті писав з цього приводу про те, що „дзеркало стає інструментом універсальної магії, яка перетворює речі на зримі репрезентації, зримі репрезентації – на речі, мене – на іншого, а іншого – на мене" [Мерло-Понті – 1992: 23]. Своєю чергою, са́ме ця оборотність того, кого бачать, і того, хто бачить, якою ми, як ті, хто бачить, наділені ще перед тим, як бачити, і створює умови для появи дзеркала. Проте необхідно чітко усвідомлювати, що не дзеркало є первинним, а лише ця оборотність. Однак якщо замислитися над тим, що М. Мерло-Понті повторює як магічне заклинання (той, кого бачать, обертається на того, хто бачить, а той, хто бачить, – на того, кого бачать), то неважко помітити у цій структурі оборотності момент зяяння, ту маленьку рухливу точку одночасної відсутності мене в Іншому та Іншого – у мені.

Коментуючи цю очевидну суперечність, В. Подорога [Подорога – 1995: 73–74] пише про те, що у розмислах М Мерло-Понті не вистачає того, що вмикає сам механізм оборотності, тобто, на думку російського мисленника, не вистачає певного виду початкової оптичної, зорової енергії. Натомість, виходячи з цього, можна зробити висновок, відповідно до якого „зяяння" у структурі оборотності є лише знаком бажання-дотику-Іншого [Сартр – 1972: 459]. Але тоді зоровий акт розщеплюється і перестає бути лише дією ока, яке незворушно стежить за появою з моєї плоті – плоті Іншого, тому що для того, аби проявилася і моя власна плоть, я повинен прагнути плоті Іншого, а, отже, вони могли б стати взаємозамінними, себто такими, що обертаються в одному оптичному акті, з тим, однак, уточненням, що все це навряд чи стосується лише елементарного зорового акту.

Йдеться, вочевидь, про те, що „Інший є не пеклом, однак і не раєм. Інший, – як стверджує В. Подорога, – є способом на присутність людини у світі, він створює горизонти речей, бажань, тіл – наших тіл та тіл інших" [Подорога – 1999]. А за виразом Ж. Дельоза, на якого посилається В. Подорога, Інший уможливлює здатність сприймати та бути сприйнятим [Подорога – 1999] (див. про це також міркування Ю. Крістевої, наведені у підрозділі 1.2). І якщо зважити на той факт, що і за постструктуралістською версією Інший також є всім тим, чим є ми, незалежно від того, що ми думаємо самі про себе та про інших, бо Інший у такому контексті є законом, сукупністю правил, що дозволяють, з одного боку, вступати у символічний порядок культури, а з іншого – одержувати право на користування її символами [Подорога – 1999], то тоді вже жодних сумнівів щодо ідейно-художнього змісту роману Іздрика не залишиться.

Таким чином, в проаналізованому творі йдеться не про те, як, на думку Л. Стефанівської, „у вертикальному русі уяви піднестися над існуванням у часі” [Іздрик – 2002: 187]. І навіть не про те, що, як вважає М. Павлишин, „індивідуалізм екзістенціялізму заперечується Воццековим раціоналістичним редукціонізмом-до-абсурду. А заперечення цього заперечення є <…> стрибок у віру в Бога” [Іздрик – 2002: 27]. Роман Іздрика „Воццек” свідчить про те, що, залишаючись на горизонтальній вісі і не здійснюючи жодних стрибків будь-куди, людина, попри абсурдні і нестерпні умови, продовжує шукати і знаходить можливість в оперті лише на себе саму і мову образів, що постають з неї самої, любити та стверджувати буття – і своє власне, і буття Іншого. І буття Іншого – як своє власне.

Висновки

1. Роман Іздрика „Воццек” – це твір, який є постмодерністською спробою винятково на мовно-образному рівні відобразити і водночас подолати себе за допомогою самого себе.

2. Роман Іздрика „Воццек” – це текст, у якому особисте подолання ґрунтується на самозапереченні, що обертається як на самоствердження, так і на ствердження буття.

3. Роман Іздрика „Воццек” – це роман, у якому наратив прагне у рамках лінеарного розгортання спричинитися до цілковитої анігіляції лінеарності, внаслідок чого постає своєрідний нелінійний дискурс. Утім, така нелінійність аж ніяк „не означає дезорганізацію, безладність, невиразність і хаотичність” [Огурцов – 2006] поетикальної організації – навпаки, нелінійність передбачає надзвичайно чітку та продуману раціональну структуру, в основу якої, натомість, покладено не закони лінійної логіки, а тілесно-міметичні засади творення художнього тексту.

Контрольні питання та завдання

1. Чи можна вважати роман Іздрика „Воццек” таким твором, що належить до української літератури (якби, звісно, не знати, хто і якою мовою цей твір написав)? Відповідь обґрунтуйте.

2. Наведіть приклади з роману Іздрика „Воццек”, які підтверджували б або спростовували б переконання щодо постмодерністського кшталту цього твору.

3. Порівняйте образ Воццека, який ув’язнює своїх найближчих та найрідніших людей – дружину і дитину, у підвалі, з образом Гриця Летючого, що у новелі В. Стефаника „Новина” втопив власну доньку.

5.4. „ДВАНАДЦЯТЬ ОБРУЧІВ” ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

Останнім часом Ю. Андруховича, який 13 березня 2010 р. відсвяткував лише свій полудень віку, все частіше називають „патріархом” – хоч, звісно, і йдеться про „Патріарха Бу-Ба-Бу” [див., наприклад, Гундорова – 2008: 239; Купріян – 2008; Кралюк – 2009 та ін.]. Зрештою, треба визнати, що, попри відчайдушні намагання письменника всіляко протидіяти „хрестоматійному глянцю”, його спроби раз-у-раз зазнають чи не нищівної поразки.

У цьому є закономірна приреченість, оскільки творчість одного з найкращих українських письменників-сучасників неухильно набуває статусу вітчизняної класики. Але у цьому неважко помітити й драматичний та фантасмагоричний парадокс, тому що більшість з написаного Ю. Андруховичем, як, між іншим, і його особиста причетність до виникнення поетичної групи „Бу-Ба-Бу”, назва якої становить скорочення від „бурлеску – балагану – буфонади”, і її скандально-епатажних мистецьких дійств, мало на меті, зокрема, й заперечення, а навіть, на думку Т. Гундорової, „руйнування культурного канону Української Літературності…” [Гундорова – 2008: 242].

Щоправда, ця думка, яку висловила українська дослідниця, є неупередженою і позбавленою негативних конотацій, і тому наведена теза не тільки не суперечить, а й цілком корелює з точкою зору самого Ю. Андруховича. Останній, натомість, як і належить письменнику-постмодерністу (згадати б з цього приводу, наприклад, У. Еко чи А. Роб-Гріє, Дж. Барта та ін. – творців, а заразом й теоретиків постмодернізму), спричинився до власних літературознавчих студій, присвячених постмодерністській проблематиці, і сформулював сливе доречне питання про те, що „вважати руйнівним у літературі?” [Андрухович].

Відповідь митця теж не викликає особливих застережень, оскільки він, дотепно аргументуючи особисту позицію, називає у цьому контексті імена таких визнаних метрів постмодернізму, як Й. Бродський, М. Павич, Х. Кортасар, К. Фуентес, М. Кундера та ін., і пригадує, як „Генрі Міллер, розмірковуючи на тему „здорового” мистецтва, визнавав, що в житті не читав нічого патологічнішого від „Іліади” з її ріками крові, смакуванням насильства, вивертанням назовні паруючих нутрощів”. Своєю чергою, і „рідна література, – як вважає Ю. Андрухович, – знає не менш „здоровий” приклад із „Drang nach Osten” Ігоревих білявих бестій з метою – не в останню чергу – ґвалтування „красних жен половецьких” [Андрухович].

Інакше кажучи, основна максима, яку обстоює український постмодерніст, полягає у тому, аби, по-перше, захистити сучасну літературу (а також, либонь, і власну творчість) від несправедливих звинувачень в усіх смертних гріхах і, передусім, у тому, що постмодернізм „руйнує ієрархію, підмінює поняття, позбавляє сенсу, розмиває межі <…> хаотизує й без того хаотичне буття" [Андрухович]. І по-друге, аби ствердити далебі конструктивне й до хрестоматійної банальності очевидне переконання, відповідно до якого і у постмодернізмі „йдеться-бо перш усього про потребу в співрозмовникові, про духовну й душевну комунікацію, про подих книги, її дихання, її розгортання, про необхідність розуміння і зближення, про співпереживання і взаємне проникнення. Не в останню чергу також – про насолоду від тексту. Йдеться, як завжди, про людське в людині, наприклад, про любов" [Андрухович].

Отож завдання цього підрозділу визначається, у тому числі, й необхідністю або переконатися у правоті Ю. Андруховича, або засвідчити нещирість письменника і його спроби видати бажане за дійсне, тим більше що він у цій ситуації об'єктивно виступає як сторона зацікавлена. Інакше кажучи, спробуємо у подальшому з'ясувати, чим є „Дванадцять обручів" для письменника – постмодерністськими путами, які обмежили його творчі зусилля щодо продукування вічних духовних або, принаймні, літературних цінностей? Чи це, як називає постмодернізм сам митець, „елеґантна інтелектуальна фікція", що дозволяє йому нібито велетенським нерукотворними сходами піднятися до бажаних і омріяних естетичних висот?

Вибір на користь цього роману Ю. Андруховича зумовлюється також і тим, що „Дванадцять обручів" у певному сенсі чи не найповніше репрезентують епоху, сказати б, зрілого і бодай вже в основному сформованого українського постмодернізму, завдяки чому та на основі засад тілесно-міметичного методу можна буде з більшою мірою вірогідності виокремити з аналізованого тексту ті стрижневі для ідейно-художнього змісту твору елементи, що, з одного боку, притаманні для постмодерністської естетики загалом, а з іншого боку, характеризують національне обличчя цього мистецького „монстру" зокрема.

Перш за все необхідно звернути увагу на те, що роман Ю. Андруховича, на відміну від проаналізованих вище творів О. Забужко, О. Ульяненка й Іздрика, будується в цілому на майже традиційних наративних засадах. Так, по-перше, у тексті під назвою „Дванадцять обручів" має місце чітко окреслений сюжет, який складається з основної лінії і кількох другорядних відгалужень. По-друге, мова твору позбавлена синтаксичних експериментів і здебільшого спрямована на розповідь зрозумілих і чи не

реалістичних подій, на змалювання портретів персонажів й навіть на описи природи. І, по-третє, у романі постійно присутній всюдисущий і всезнаючий автор, який не лише відає все про описувані ним події, не тільки спокійно відтворює думки і відчуття героїв, а й без вагань та жодних сумнівів розповідає про потойбічний світ, про володарів чи Володаря цього світу і також про те, що відбувається і що мовиться у цьому світі.

Інша річ, що наратив роману, про що не йшлося б у тому чи іншому епізоді – хоча б і про смерть персонажу, як-от, наприклад, Карла-Йозефа Цумбруннена, – оповідна стратегія визначається тотальною, абсолютною й іманентною іронією, що дається взнаки, починаючи з епіграфу, у якому Б.-І. Антонич запрошує „в корчмі на місяці горілку пити” [Андрухович – 2004: 7] з ним, і закінчуючи останніми рядками, за змістом яких „нам з вами <…> годилося б відійти – у сподіванні, що цього разу Артур Пепа таки не проспить ранкової ерекції” [Андрухович – 2004: 317]. Зрештою, не позбавлена іронічного пафосу і позасюжетна частина книги – з претензійною і знову ж таки іронічною назвою „Орфей хронічний (спроба автокоментаря)”.

Разом з тим аналіз іронічного дискурсу у романі „Дванадцять обручів” змушує визнати, що традиційні визначення цього поняття виявляються неактуальними для даного тексту. Так, якщо вважати, що „іронією (від грец. „насмішка”) називається слово або словесний зворот, що набувають змісту, прямо протилежного їхньому буквальному значенню <...> [А] найчастіше іронія використовується з метою створення комічного враження” [Галич – 2001: 222, 223]; або що іронією називають індивідуально-ініціативний сміх, який може мати відчуженно-глузливий характер [Халізєв – 2000: 77], то стає цілком зрозумілим, що наведені дефініції у кращому випадку лише частково відповідають змісту іронії у романі Ю. Андруховича.

Натомість якщо окреслювати цей зміст в оперті, на відміну від звичної етимології, на значення „удавання” та на засади тілесного міметизму, а також на тезу, за якою „іронічний модус художності полягає у радикальному ***відмежовуванні*** (курсив автора. – В. Т.) я-для-себе від я-для-іншого” [Теорія… – 2004: 75], то можна, по-перше, погодитися з тією думкою, що „формулою іронічного модусу художності є ***дивергенція*** (курсив автора. – В. Т.) внутрішньої заданості буття („я”) та його зовнішньої даності (дієвої границі)” [Теорія… – 2004: 76]. По-друге, неважко дійти закономірного висновку, відповідно до якого така дивергенція виникає тільки за умови наявності чогось, що можна роз’єднувати, розмежовуючи, а не роз’єднуючи. І оскільки все це здатен забезпечити лише Інший як категорія тілесного міметизму (див. про

це підрозд. 5.3), то, по-третє, іронію можна визначити як дискурсивний засіб, який зумовлює єдність антиномічних начал та дозволяє здійснювати самоідентифікацію через протиставлення цих двох начал, зберігаючи між ними нерозривний корелятивний зв'язок.

Так, у „Дванадцятьох обручах" Ю. Андруховича послідовно описуються життєві перипетії головних та другорядних героїв роману, кожен з яких виявляє себе, між іншим, як через свої тілесні проблеми, так і через згадану кореляцію. Власне кажучи, сюжет роману можна було б інтерпретувати, далебі, як класичну колізію ще одного банального „трикутника", бо історія Артура Пепи, Роми Воронич та Карла-Йозефа Цумбруннена є історією чоловіка, його дружини та її коханця, що прагнуть самоусвідомлення передусім через визначення, так би мовити, свого місця по відношенню один до одного. Доводить рацію са́ме такого розуміння роману і фінал твору, тому що наприкінці цієї історії коханець гине, а чоловік, який пережив серцевий напад („коронарний спазм" [Андрухович – 2004: 290]) на межі клінічної смерті, спромігся разом з дружиною відновити сакраментальний союз.

На цьому загальному тлі розігруються не менш банальні, – хоч, щоправда, позбавлені трагічного пафосу, – та мізерні, – але як же важливі для їхніх безпосередніх учасників, – історії, як-от, наприклад, епізод втрати Коломеєю, пасербицею Артура Пепи та донькою пані Роми, цнотливості. Прикметним є також і те, що наявна у романі вставна новела про Б.-І. Антонича містить у собі головним чином тілесну колізію, бо одним з основних ідейних змістів цієї новели є спроба заперечити глянцево-хрестоматійну сильветку талановитого українського поета, запропонувавши замість цього, пропахлого нафталіном образу образ іншого, справжнього Б.-І. Антонича – Б.-І. Антонича, „слідів присутності" якого „варто шукати <...> в <...> нелегальному нічному клубі, де Бодлер обкурюється опіумом, Ґеорге галюцинує прекрасними юнаками, Рембо вибльовує власну передчасність, Тракль вдихає з бинта запаморочливо-терпкий ефір…" [Андрухович – 2004: 133] тощо. А самого Б.-І. Антонича можна знайти або у так званої „тети", своєї „кількалітньо[ї] (1929 – 1933) коханк[и], нестримно[ї] в тілесних розвагах і кондитерських вигадах" [Андрухович – 2004: 135], з якою він, за власними свідченнями, „вичворяв" таке, що й говорити годі. Або у „захаращен[ій] штучними квітами комірчин[і]" його останнього „захоплення <...> на ім'я Фанні" [Андрухович – 2004: 148], куди він зайшов наприкінці червня 1937 року і де того ж дня „вони ретельно позачиняли всі вікна та двері", роздяглися, він „відкрутив газові крани, і вони лягли на ложе" [Андрухович – 2004: 150], аби більше вже ніколи з нього не піднятися.

Своєю чергою, наявність у тексті аналізованого твору іронічно оздобленої, – що, до того ж, подекуди переходить у сарказм, – розповіді про талановитого українського поета обґрунтовується не лише щойно зазначеними чинниками, а й умотивовується елементами відповідної філософії Іншого.

Зокрема, з точки зору позатекстових мотивацій введення до роману цієї, буцімто не пов'язаної з сюжетом твору частини, звичайно, може бути пояснено тим фактом, що об'єктом дисертаційного дослідження, автором якого колись став Ю. Андрухович, була обрана, власне, поетична спадщина оригінального українського „пііти". Але бажання того, хто написав роман „Дванадцять обручів", ще й у такий спосіб засвідчити свою наукову кваліфікацію, як здається, не має жодного стосунку до включення цієї новели до змісту роману, хоч його назва та й стрижнева, сказати б, „обручева" ідея, безперечно, навіяні читацьким і людським, а не лише „дисертаційним" захопленням поезією Б.-І. Антонича.

Проте появу розповіді про останнього у романі, який присвячено героям та часам, що з талановитим лемком, крім лемківських гір та зацікавленістю його творчістю головного героя – поета Артура Пепи, немає начебто жодного зв'язку, пояснити у рамках традиційних літературознавчих підходів досить важко. Що, наприклад, може додати до сильветки Артура Пепи, моральна постава якого не витримує найменшої критики, змальований Ю. Андруховичем портрет Б.-І. Антонича?! Адже цей портрет, вочевидь, свідомо заперечує навіть натяк на „хрестоматійний глянець" так само гостро, як й історія сучасного митця Артура Пепи – історія, яка, м'яко кажучи, різко дискусійно вивищує поставу його попередника і яка до решти руйнує традиційні уявлення про національно-патріотичні зобов'язання діяча української літератури.

Утім, внутрішнє відчуття доречності і навіть органічності щодо присутності у романі про Артура Пепу образу Б.-І. Антонича заперечити надзвичайно важко. Причина ж цього вбачається у тому, що великий попередник Пепи був здатним на вчинок, який, сказати б, просто ґвалтував „моралістичн[ий] театр[], повсякдень виконуван[ий] так званою ***галицькою передовою громадськістю*** (курсив автора. – Ю. А.)" [Андрухович – 2004: 133]. А це означає, що у дзеркалі образу „пііти" образ поета, себто Артура Пепи, набуває зовсім іншого – насмілимося навіть стверджувати – кращого, вищого сенсу і, зрештою, сенсу Іншого. Своєю чергою, так само, як у дзеркалі образу Артура Пепи образ Б.-І. Антонича, що є здатним (Богдан-Ігор, звісно, а не його образ) „збульверсовати" [Андрухович – 2004: 133] як маленьке містечко, так і велике місто Львів, – образ

цей постає не зміфологізованим, а цілком автентичним, принаймні, непорівняльно більш справжнім, аніж портрет у кабінеті літератури.

У зв'язку з наведеними вище раціями не можна не звернути увагу й на те, що, з одного боку, „концепт дійства підтримується <…> тим, що погляд-думка Юрія Андруховича постійно рухається „між явою та сном", між площинами, сферами, що зазвичай ідентифікуються як реальна і інфернальна" [Голобородько – 2006: 14]. А, з іншого боку, на зміст та характер аналізованого тексту у суттєвий спосіб впливає також своєрідний спосіб взаємодії між такими тілесними корелятами, як сон і смерть. Так, передусім не можна не помітити, що дві з чотирьох частин роману називаються „З каміння й сну" і „Карузо ночі". І це при тому, що, крім, власне, відповідного змісту роману, по-перше, вступна частина „Принагідні гості" є, в засаді, експозиційною, а остання частина через свою назву – „Закінчення", теж не потребує спеціальних коментарів. Натомість, по-друге, „каміння" цілком традиційно, наприклад, як елемент надгробка асоціюється, зокрема, з символікою смерті, у тому числі особливо відчутно у контексті назви, яку запропонував автор роману. І так само „ніч" є сталим символом з амбівалентним змістом, пов'язаним як зі сном, так і зі смертю.

Проте слід зазначити, що кореляція сну зі смертю лише на перший погляд видається спричиненою тривалою поетичною традицією, яка базується нібито на поверховій метафоричності. Хоча і не можна стверджувати, що для метафори смерті як сну немає жодних підстав, принаймні з точки зору тих, хто не може погодитися з абсолютом смерті, яка за таких умов мислиться як остаточне і невідворотне переривання життєвого континууму, що розгортається у часі. Але погляд у зворотному напрямку – з точки зору сну як двійника смерті, дає можливість переконатися у глибинній та чи не метафізичній засадничості такої кореляції, яка і у цьому випадку є також безпосередньо пов'язаною з проблематикою темпоральності.

Зокрема, на думку М. Ямпольського, смерть і сон створюють інший, „звернений назад" часовий напрямок, який може перетинати хронологічний потік часу. І людина, яка потрапляє у ці два, спрямовані у різні сторони темпоральні потоки, водночас ніби роздвоюється. Через це і виникає або типовий мотив зустрічі зі своїм власним двійником напередодні смерті, або мотив спостерігання у сновидінні за самим собою. При цьому статус суб'єкту, який переживає таке сновидіння, трансформується: йдеться про те, що людина одержує сновидіння не внаслідок особистого вибору – воно (сновидіння) немов ***відвідує*** (курсив

автора. – М. Я.) людину, ігноруючи бажаннями останньої [Ямпольський – 1998: 125].

Певно, са́ме тому М. Фуко вважав сновидіння „думкою зовнішнього”, мислимого нами, але мислимого поза рамками нашої суб’єктивності. Людина зустрічається зі сном, як з „чужим”, як з чимось, що дається їй ззовні. Або, як зауважував з цього приводу Л. Бінсванґер, у жодному випадку людина не дається сама собі як така, що власноруч робить свій сон, а, швидше за все, як хтось, для кого – „у невідомий їй спосіб” – сон є зробленим іншим [Бінсванґер – 1963: 247]. І тому людина не знає, що означає її власний сон, і вбачає у ньому таємницю чи, принаймні, загадку іншого.

Вказана властивість сну у виразний спосіб є пов’язаною також і з ніччю. Так, на думку Р. Кайуа, ніч розмиває межі тіла, робить тіло невидимим і, завдяки цьому, дозволяє людині ніби вийти за свою власну границю, внаслідок чого „Я” деперсоналізується, розчиняється у темному світі з нечіткими контурами. Інакше кажучи, за Р. Кайуа, відбувається „деперсоналізація через асиміляцію простору” [Кайуа – 1972: 109].

Прикметно, що у романі Ю. Андруховича – в тих епізодах, у яких ідеться про сон, можна спостерігати різноманітні інтерпретації са́ме такого розмивання певної межі, або, за термінологією Р. Кайуа, „деперсоналізацію” образів персонажів, які кожного разу через отой незвичний досвід сну постають перед проблемою визначення власної автентичності, оскільки цей досвід робить практично неможливим незаперечну впевненість щодо диференціації сну і реальності.

Так, наприклад, у відповідних формах переживає переходи між сном та реальністю один з головних героїв роману „Дванадцять обручів” – Артур Пепа, який уві сні „заглиб[лює]ся у навколишній розмито-місячний шелест і шемріт” [Андрухович – 2004: 199], але, щонайголовніше, він здатен „рвучко перегорта[ти] всі проміжні сторінки між явою та сном” [Андрухович – 2004: 194]. Є у романі і зовсім вже незаперечний доказ на те, що між цими двома світами якщо і є межа, то вона – аж надто умовна, оскільки Пепа знаходить у своїй кишені писанку, яка опинилася там під час його сну, і дарує цю писанку своїй ніби знову віднайденій дружині.

У своєрідний спосіб реалізується аналізована стратегія і у зв’язку з образом іншого персонажу – Карла-Йозефа Цумбруннена, душа якого у фіналі твору, начебто відокремившись від померлого тіла героя, подорожує небесною височиною на батьківщину, до Австрії, зокрема до Відня, і – потрапляє до раю. Проте виявляється, що вся ця містична феєрія є, либонь, нічим іншим, ніж сном Артура Пепи – сном, який символізує „відхід героїв, але вже інших – з іншого роману іншого автора” [Андрухович – 2004: 317].

Отже, узагальнюючи зміст розглянутих епізодів, можна цілком обґрунтовано ствердити наявність в них так званого ефекту роздвоєння. Своєю чергою, цей ефект можна описати, за Е. Гуссерлем – М. Шелером, у термінах дисоціації між „органічним тілом, що живе", та „тілом-річчю". Кожне з них має свою темпоральність. „Тіло-річ", тобто, властиво, тіло, яке можна бачити зі сторони як щось зовнішнє, може належати до темпоральності смерті, до нерухомості, а „органічне тіло, що живе", може існувати у певному часовому потоці, який характеризується перманентною зміною інтенсивностей та відчуттів [див. про це Ямпольський – 1998: 128].

Сферу са́ме таких дисоціацій становить і сон, тому що, попри відокремленість сну від людини, він, однак, проживається як життєвий, органічний континуум. Тільки пробудження здійснює передистрибуцію ролей у сновидінні. Той, для кого „робиться" сон, у момент пробудження розуміє, що він сам був його продуцентом. Утім, це „привласнення" сновидіння пов'язано з його припиненням, з розривом континуальності та життєвого, темпорального потоку, який сприймається як щось органічне. На думку Л. Бінсванґера, пробудження перетворює сновидіння на „історію" власного життя людини, його „внутрішню історію життя" [Бінсванґер – 1963: 247]. А це означає, що для сновидіння є нерелевантною диференціація минулого, майбутнього і теперішнього. Натомість пробудження дозволяє „привласнити" „подарований мені сон", але водночас робить його минулим, тобто моєю історією. І у цьому сенсі і сновидіння (через дисоціації), і пробудження (через аналогічну процедуру перерозподілу ролей) функціонально схожі на символічну смерть [див. про це також Ввєдєнський – 1993: 79–80].

Утім, як виявляється, і це ще не все, оскільки, крім того, що смерть за такої перспективи набуває символічного змісту, який у романній ситуації, зокрема й „Дванадцяти обручів", реалізується через специфічність темпоральної проблематики у контексті нерелевантності щодо диференціації минулого, майбутнього та теперішнього, – вона, себто смерть, безпосередньо корелює також і з травмою, або з травматичним комплексом.

Своєю чергою, зміст травми, наприклад, за Е. Мінковським, розуміється через її фундаментальне втілення, яким є смерть, і полягає у блокуванні майбутнього, оскільки смерть, свідомість кінця є тим, що блокує майбутнє і викреслює його зі свідомості. Але разом з тим, на думку Е. Мінковського, смерть, що гіпотетично існує десь у майбутньому і блокує його, обов'язково дублюється певною травмою, яку людина пережила у минулому. Внаслідок цього травма, у певному сенсі, перетворюється на інтеріоризацію смерті,

на те, що має здатність заміняти смерть в актуальному досвіді, і тому така травма може мислитися як розрив континуальності й водночас розрив неперервності існування як становлення [Мінковський – 1958: 132–133]. Проте найпершою та найважливішою травмою є, безумовно, травма, що вже за самим своїм визначенням випереджає досвід смерті, тобто йдеться про травму народження.

Цю думку поділяв і О. Ранк, який вважав, що дитина не може засвоїти абстрактну ідею смерті інакше, ніж ідентифікуючи її як „розставання", народження на світ, інакше кажучи, як „первинну травму" [Ранк – 1993: 24]. Отож можна припустити, що народження, як шоковий перехід з одного світу до іншого, цілком вірогідно і становитиме модель смерті впродовж усього життя людини.

Натомість за окресленої перспективи ефект „народження" або „розставання" забезпечується завдяки кореляту сну, поетикальний зміст якого у такому контексті слугує створенню дискурсивних чи, точніше, дискурсивно-іронічних можливостей щодо подолання передусім романної смерті, а, щонайголовніше, смерті реальної, про яку автор наполегливо згадує в „автокоментарі" до власного твору.

Таким чином, стає цілком зрозумілим, що ідейно-художній зміст роману Ю. Андруховича „Дванадцять обручів" полягає перш за все у тому, аби чи не єдино прийнятними для автора засобами – засобами дискурсивними, інтеріорізувати смерть – невигадану і нелітературну. Її „початок поклав [його] батько <…> в ніч на Страсну п'ятницю", і він від цієї „смерті оговтувався неймовірно довго (якщо оговтався донині взагалі)" [Андрухович – 2004: 322]. А продовжили цей неуявний мартиролог один із його „найближчих натоді друзів Віталій Куцюк", що „помер у реанімаційних муках розплавленої невідомими вбивцями плоті" [Андрухович – 2004: 322], і один з тих, кому, як і „Соломії та Іншим" [Андрухович – 2004: 5], присвячено роман „Дванадцять обручів", тобто Крістіанові – австрійському поету К. Лойдлю, який викинувся „з вікна власного помешкання" і „якого деякі <…> устигли полюбити як себе самих" [Андрухович – 2004: 332].

Зрештою, також ж в „автокоментарі" автор, посилаючись на Р. М. Рільке, безпосередньо зізнається у тому, що „роман мав стати шуканням меж у нерозмежованій єдності та їх долання" [Андрухович – 2004: 323], а способом досягнення цієї мети і було обрано іронію через її здатності до дивергентності, внаслідок чого у тексті письменника реальність корелює зі сном, сон – зі смертю і смерть – з реальністю, тобто – з буттям і його остаточним утвердженням.

Висновки

1. Творчість Ю. Андруховича, попри її постмодерністський характер, становить високий літературний взірець глибоко національного і гуманістично зумовленого мистецтва слова.

2. Зміст роману Ю. Андруховича полягає, зокрема, у пошуках особистого „Я” при тому, що результат становить не якийсь остаточний результат, а, власне, самі пошуки, оскільки пошуки, себто процес, рух, дія і діяння, у тому числі й творення дискурсу як діяння, об’єктивно передбачають невпинне становлення „Я” – становлення, яке долає межу навіть між життям і смертю.

3. У добу постмодернізму одним з найефективніших поетикальних засобів творення високого літературного дискурсу парадоксальним чином стає іронія, завдяки якій митець одержує можливість відновити цінність давно заяложених і здеградованих, а проте надважливих для людини вічних буттєвих істин.

Контрольні питання та завдання

1. Яким чином символіка „дванадцяти” і „обручів” пов’язана з тілесно-міметичним підґрунтям однойменного роману Ю. Андруховича?

2. Чи можна погодитися з думкою Я. Голобородька, який вважає, що Ю. Андрухович „при усій неомодерній манері свого письма в своїй мистецькій основі зберігає якості соціумного письменника” [Голобородько – 2006: 14]? Відповідь обґрунтуйте.

3. На основі філософії Іншого спробуйте пояснити, чому Рома Воронич була нещасливою у першому шлюбі і до певного моменту продовжувала бути нещасливою у другому шлюбі?

5.5. „МАМА МАРІЦА – ДРУЖИНА ХРИСТОФОРА КОЛУМБА” МАРІЇ МАТІОС

Місце творчості М. Матіос у сучасному літературному процесі можна визначити як доволі суперечливе. Такий присуд зумовлюється принаймні двома суттєвими чинниками: з одного боку, мисткиня живе у добу постмодернізму і, більш того, намагається відповідати особливостям цієї епохи, а з іншого – письменниця слідує певним традиційним для української літератури ідейно-художнім нуртам. Наприклад, „розмірковуючи про самобутній і сильний талант, літературознавці порівнюють авторку з Василем Стефаником” [Глібчук – 2009], а її письмо вважають таким, що „подекуди чимось нагадує Прохаська, а чимось – класику другої половини XIX століття, скажімо, Нечуя-Левицького” [Коцарев – 2008].

Внаслідок окресленої диспозиції М. Матіос „не таврує декадентів у „Літературній Україні”, виконує цілком сучасну й динамічну роль „публічного інтелектуала”, тобто аж ніяк не може бути якимось символом „просвітянського” консерватизму й закостенілості” [Коцарев – 2008]. Але при цьому, на думку Д. Шульги, для творів письменниці взагалі і повісті „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба” зокрема характерними є „неоднозначна дражлива тема, глибоке, іноді навіть безжальне препарування психології персонажів, гострий синтаксис…” [Шульга – 2008], що, вочевидь, значною мірою відповідає постмодерністським настановам.

Проте ні в кого не підніметься рука чи бодай перо для того, аби зараховувати М. Матіос до неоднозначно-епатажного грона постмодерністів. На це не дозволяє її „законослухняне” суспільне реноме, офіційне визнання у вигляді Шевченківської премії за роман „Солодка Даруся” (2005 р.), яку письменниця, на відміну від О. Ульяненка, одержала без будь-яких ускладнень, скандалів і збурення „передової громадськості”, а також той факт, відповідно до якого її творчість стала об’єктом монографічної наукової розвідки І. Насмінчук, що молода літературознавець написала її за матеріалами дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук [див. Насмінчук – 2009].

Разом з тим необхідно зазначити, що і ставлення, власне, до творчості М. Матіос – особливо останнім часом – теж набуває неоднозначного штибу. Причому одним з тих каменів спотикання, який спричинив дискусію навколо текстів письменниці, став якраз твір, обраний для аналізу у цьому підрозділі. Так, всупереч стриманій, але загалом позитивній критичній статті О. Коцарева,

який у своїй розвідці щодо повісті „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба” дійшов висновку про те, що це „непогана книга, але не для гурманів” [Коцарев – 2008], У. Глібчук, навпаки, досить різко відгукнулася про твір М. Матіос. Критик, зокрема, констатувала, що, „з огляду на помежовість самої теми та її програшне балансування „лезом бритви”, і „Москалиця”, і „Мама Маріца” з художнього боку є слабкими речами” [Глібчук – 2009].

Немає сумнівів у тому, що не можна мати претензій до критиків, які висловлюють різні, ба навіть радикально відмінні точки зору з приводу одного і того ж твору. Напроти, можна тільки радіти очевидному факту, відповідно до якого і українська літературна критика нарешті поступово повертається до здорового й адекватного щодо свого призначення, а також місії, на неї покладеної, стану і статусу. А тому ця ситуація видається набагато кращою – непорівнянно більш продуктивною і просто цікавішою, на відміну від попередньої епохи, коли писали або панегірики, або доноси, через які письменників, „винних” у ефемерних гріхах, безжально карали так звані „компетентні органи”.

Утім, не можна не звернути увагу й на те, що згадані критики погоджуються між собою і з приводу того, що „ці твори не можна назвати пластичними, не надто багато тут і рвучкої енергії, феєричності чи навпаки стабільної вишуканості”, і у зв’язку з „вироком старій Україні, її традиційному консервативному рустикальному та пост-рустикальному суспільству” [Коцарев – 2008] і т. ін. Проте, своєю чергою, остаточний підсумок їхніх критичних спостережень – кардинально протилежний: О. Коцарев так само, як, зрештою, і Ю. Джугастрянська [див. Джугастрянська – 2008] або Д. Шульга [див. Шульга – 2008], в цілому досить високо оцінює художні здобутки М. Матіос. А, натомість, У. Глібчук непримиренно стверджує, що, „маючи під ногами міцне історичне підґрунтя, Матіос зуміла вкласти у свої найкращі речі достатньо енергетики. Достатньо потужної для зваби. На жаль, її забракло в останній книжці [тобто у книжці Матіос – 2008]. Настільки, що іноді складно провести межу між мелодраматичністю і вульгарністю” [Глібчук – 2009].

За таких обставин постає закономірне питання про те, у чому полягають причини цих відмінних позицій? І, здається, У. Глібчук сама відкриває цю таємницю, пристрасно і щиро визнаючи, що, „за [її] особистим відчуттям, тканина тексту, незважаючи на багаторазові волання до Господа та людської совісті, є порожньою і духовно вихолощеною” [Глібчук – 2009]. Це означає, що критичний аналіз, пропонований У. Глібчук, ґрунтується не лише на розгляді поетикальних чеснот творів М. Матіос, а зумовлюється передусім їхнім ідеологічним навантаженням.

Отож у подальшому спробуємо з'ясувати, наскільки виправдані обидва підходи: „для чого так бездушно оголювати образ людини? Душити, топити, навіть навертати до інцесту… Втоптати цей образ у твань безнадії та ще й „мудро" (читайте – цинічно) обізвати безмежністю материнства" [Глібчук – 2009]? Або – навпаки: чи „Мама Маріца" „схожа на удар у сонячне сплетіння, після якого перестаєш дихати, аж поки не перегорнеш останню сторінку" [Шульга – 2008], і чи „є домінантною ознакою художніх текстів Марії Матіос" [Джугастрянська – 2008] катарсис?

Одразу ж зазначимо, що повість М. Матіос „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" і справді не відрізняється довершеністю чи досконалістю. Але парадокс полягає у тому, що причину цього становить безпосереднє морально-ідеологічне втручання письменниці у зміст тексту, коли са́ме М. Матіос, навіть не намагаючись прикритися бодай авторською маскою, у фіналі твору, замість того, аби вчасно поставити крапку, майже на двох сторінках таврує „немилосердя[] жорстокого світу й жорстоких людей, що в кліп ока, без роздумів і сум'яття, розірвали невинне серце…" [Матіос – 2008: 46].

Звичайно, це право автора визначати зміст свого твору від першого слова до останнього, але якщо і після довжелезної філіппіки на адресу „недобрих людей", природу яких, за переконанням письменниці, „ніщо не може змінити" [Матіос – 2008: 46], М. Матіос стала об'єктом критики через те, що повість є „порожньою і духовно вихолощеною", то це свідчить, зокрема, й на користь наших рацій, відповідно до яких відверта і неприхована моралізація дискурсу була зайвою, а навіть й шкідливою, особливо з огляду на вимоги високого літературного смаку. І парадоксальність ситуації зумовлюється тим очевидним фактом, за яким чим більше у художньому творі ідеологічної публіцистики, тим менш переконливим в ідейно-художньому плані буде такий текст. А, з іншого боку, у позитивних відгуках з приводу повісті їхні автори, либонь, просто нехтують публіцистично-ідеологічними неоковирностями і сприймають зміст тексту М. Матіос тільки до того умовного місця, де письменниці варто було б зупинитися.

Отож, маючи це на увазі, спробуємо піти подібним шляхом, спрямовуючи аналіз на художню своєрідність повісті „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба" і, звісно, спираючись при цьому на засади тілесно-міметичного методу. Так, історія Маріци, яку розповідає авторка повісті, у відчутний спосіб тяжіє до цілком очевидного літературного канону у тому сенсі, що історія щасливого кохання несподівано і брутально переривається смертю коханого. Але, крім цього, трагедія додатково посилюється невиліковною травмою, яку отримує дитина героїні через недбалість і злочинну

безвідповідальність медичного персоналу під час пологів, „бо [акушери] спішили день медика відсвяткувати” [Матіос – 2008: 29].

Утім, окреслена ситуація набуває, вочевидь, характеру тотального утілеснення, оскільки, з одного боку, основу розгортання дискурсу становить тілесна проблематика, а, з іншого боку, сприйняття й осмислення жаху існування, породженого смертю і хворобою, відбувається здебільшого через сердечні переживання героїні. Про останнє свідчать декілька суттєвих моментів, відповідно до яких, по-перше, Маріца майже не говорить у тексті, якщо, звісно, не враховувати кількох реплік, що їх вона вимовляє, звертаючись до посадових осіб і старого лікаря. В усіх інших випадках за жінку висловлюється авторка, не тільки описуючи події з життя головної героїні, а й репрезентуючи внутрішній світ образу Маріци.

По-друге, ставлення до того, що відбувалося навколо неї і передусім з її сином, жінка визначала через те, „як говорить у ній серце”, при цьому дуже „боячись, що її серце навіки втратить свою мову. А їй же ніяк не можна без серця!” [Матіос – 2008: 31]. І по-третє, смерть головної героїні сталася са́ме тому, що „жорстокі люди” „в кліп ока <…> розірвали невинне серце” [Матіос – 2008: 46] бідолашної Маріци.

У зв’язку з вказаними аспектами необхідно ствердити, що якщо розуміти образ серця у дискурсі не як біологічне серце, а як центр, який є осереддям доцентрових і відцентрових сил, центр, що „існує, – на думку С. Булгакова, – лише як напрямок, зв’язок, сила та крива, і у цьому сенсі є функцією, або феноменом, центру” [Булгаков – 1989: 92], то тоді це означатиме, що серце як тілесний корелят становить основу текстових стратегій повісті. Проте, за такої перспективи, актуалізується буцімто нерозв’язна суперечність, яку, з одного боку, складають серце, а з другого – непогамована, не обмежена жодними соціальними чи хоча б раціональними гальмами сексуальність Христофора-молодшого, що через упослідженість внаслідок родової травми „чув тільки свою здорову природу і шукав їй виходу” [Матіос – 2008: 28].

Інакше кажучи, бідування самотньої матері, яку кидають на поталу долі суспільні обставини – це звичний і традиційний, особливо для української літератури, сюжет. Натомість М. Матіос описала драму, яка, щоправда, розігрується на певному соціологічному тлі, досить точно відтвореного як пізньорадянського, так і своєрідного консервативно-патріархального способу життя провінційного західноукраїнського містечка, але спричинюється ця драма не тільки і не стільки протиприродним, в засаді, симбіозом цих соціальних чинників, скільки внаслідок взаємодії фундаментальних факторів, ще менш між собою буцімто

поєднуваних. Ідеться, зокрема, про сердечну чутливість і сексуальну хтивість.

При цьому необхідно зазначити, що, попри протиприродність вказаних симбіозів, сюжет повісті навряд чи можна визначити як вигаданий чи фантастичний – напроти, змальовані перипетії цілком реальні і доволі розповсюджені, бо з чимось подібним можна зустрітися ледь не в кожному місті або селищі. Проте до останнього часу ця тема з різних – переважно ідеологічних – причин не знаходила відображення у вітчизняній літературі. Та найголовніше полягає не в сюжетній новизні і не у реалістичності дражливої колізії, а все ж таки у тому, що письменниця спробувала поєднати у повісті начебто непоєднуване – тілесне і духовне, у, безперечно, драстичний і провокативний спосіб.

Так, на думку В. Подороги, „жахаюче своєю косністю і ознаками розпаду тіло жодним чином не відповідає духовному образу; тіло завжди спрямоване проти духовного, воно – темниця, склеп і важкість, а духовне усіма силами волі заперечує в аскетизмі тілесне панування, здобуває легкість, підноситься…” [Подорога – 2006: 320–321]. Однак у творі М. Матіос окреслені філософом тенденції заперечуються тому, що ці відмінні зазіхання репрезентуються через образи двох якнайбільш споріднених істот – матері і сина, які, попри аскетичну любов першої і тваринне функціонування другого, не можуть ані здолати важкість тілесного, ані здобути легкість духовного.

Певно, за будь-яких інших умов сформульовану В. Подорогою тезу і справді неможливо було б заперечити. Та оскільки ці дивні, а заразом і драматичні стосунки пов’язують матір і її сина, то, незважаючи на жахливість описаної ситуації, остання стверджує дещо, прямо протилежне від того, що видається на перший погляд. По-перше, сексуальний, а отже, тілесний потяг Христофора-молодшого стає чи не єдиним способом вияву його людського, ба навіть – духовного, начала. І по-друге, материнська любов до сина як категорія, безумовно, духовна, змушує „маму Маріцу”, – принаймні, як достеменно відомо з тексту, опосередковано – через Одарку, – заспокоювати хтиву агресію Христофора.

Чи дійшла справа до інцесту, зрозуміти з книги фактично неможливо, бо письменниця зробила все для того, аби читач про це так і не дізнався: з одного боку, на двозначність цих стосунків вказує назва повісті, з якої стає відомим, що „мама Маріца” – це „дружина Христофора Колумба”, а цих Христофорів було двоє – батько і син. І, крім того, у фіналі твору М. Матіос вдається до майже прозорого натяку, перериваючи повідомлення про те, що

„…одному з них вона була матір'ю. І тільки обом…" [Матіос – 2008: 47]. Натомість, з іншого боку, розлоге авторське таврування „недобрих людей" також ж у фіналі повісті вмотивовується, власне, тим, що ці люди несправедливо і жорстоко звинуватили Маріцу у страшному гріху, і через це її серце не витримало „непосильної для неї брили" [Матіос – 2008: 46].

Втім, найважливішим є те, що за будь-яких обставин це немає вирішального значення, бо йдеться не про тривіальний побутово-сексуальний скандал, а про значно глибше поетикальне підґрунтя, основу якого становить тілесний корелят сексуальності. Отже, якщо розглядати взаємодію образу Маріци спочатку з образами її чоловіка, а потім її сина, то можна помітити, що соціальна зумовленість, яка теж, безумовно, дається взнаки щодо визначення характеру героїні, здебільшого виконує маргінальну роль.

Так, до народження сина Маріца недовго „вчилася в місцевому педучилищі на заочному відділенні і працювала виховательницею в дитячому садку" [Матіос – 2008: 9]. А також її „іноді сердило, коли тут, у Мишині, із чиїхось вуст <…> проривалася думка, що, мовляв, життя на її батьківських землях минає лише в танцях, співах і за келихом вина" [Матіос – 2008: 6]. Власне цим приналежність героїні до соціуму майже і обмежувалася. Своєю чергою, молоду жінку передусім „брав жаль за <…> нестачу надмірного сонця над головою" [Матіос – 2008: 7], але оскільки Маріца „була щаслива", а до того ж „її щастя <…> було повним і не облікованим" [Матіос – 2008: 7], то й не випадково, що більшою мірою її характер визначала схожість з мелодією молдавського народного танцю з виразною назвою „жок", що „стинав душу несамовитою, майже досмертною пристрастю, здатною розірвати кров у жилах чи серце у грудях" [Матіос – 2008: 9].

Подальший хід подій зумовлюється також переважно тілесним буттям головної героїні, яка завагітніла, при цьому водночас надзвичайно важко пережила смерть свого коханого, а потім „до самих пологів <…> жила в якомусь чи то тумані, чи то в дощовій мряці" [Матіос – 2008: 10] і „чула, як велика лінь і повний сон розуму змагають її сплакане тіло" [Матіос – 2008: 11]. Після ж народження сина ситуація у цьому сенсі також суттєво не змінюється, а навіть ще більше ускладнюється, бо піклування про новонароджену дитину вимагає чимало зусиль, пов'язаних головне з тілесним здоров'ям малечі.

Натомість якщо дитина хвора, хвора невиліковно, залишаючись розумово неповноцінною, як це сталося з сином Маріци, то необхідність забезпечувати елементарне фізіологічне існування такого створіння набуває абсолютного штибу. Внаслідок

цього жінка змушена була облишити працю і обмежити соціальні стосунки поодинокими розмовами з представниками місцевої та медичної влади й кількома сусідками. Разом з тим така зосередженість Маріци на фактично чи не рослинному вегетуванні Христофора-молодшого не збридили її ані до турботливого материнського ставлення до нещасної дитини, ані до животіння власного тіла.

Отож, наприклад, „щоб не збожеволіти від думок, яких нікому довірити, подеколи пізно ввечері, коли Христофор утихомирений снодійним, а сусіди похропували через стіну, Маріца гасила верхнє світло, впівголоса вмикала старенький <…> програвач <…> і ставила затерті платівки з музикою своє сонячної Молдови” [Матіос – 2008: 35]. Більш того, як виявляється, „чим сумнішим було Маріцине щоденне життя, тим частіше їй хотілося радісної несамовитої музики… отої, що несе <…> як повенева вода <…> тієї, за якою не встигає ні серце, ні ноги… шаленіючої, як сухий вогонь… як спраглі несамовиті уста” [Матіос – 2008: 36].

Немає жодних сумнівів у тому, що характер героїні визначається переважно не соціологічними, а тілесними чинниками, і це, вочевидь, у суттєвий спосіб трансформує ідейно-художній зміст повісті М. Матіос. Зокрема, за такої перспективи перестає видаватися дивною згадка про те, що „в якісь хвилини її опановував справжній жах смерті” [Матіос – 2008: 31], виникнення якого не могла пояснити навіть Маріца. Зазвичай, жах визначається як „відчуття, що спричинюється надзвичайно сильним страхом” [Подорога – 2006: 156]. Та, за В. Подорогою, „жах <…> належить не до порядку переживання, а до потягу <…> Щось притягує, щось загадкове і страшне, те, що ми готові визнати близьким, „рідним”, бажаним і разом з тим моторошним…” [Подорога – 2006: 157].

У випадку з образом Маріци ці механізми реалізуються в усій повноті, при тому, що і актуалізація проблематики смерті у такому контексті виявляється не випадковою, а цілком закономірною, оскільки, наприклад, на думку М. Мосса, „…жах, що дезорганізує все у свідомості аж до того, що називають інстинктом самозбереження, дезорганізує головно життя” [Мосс – 1996: 283]. Внаслідок цього стає зрозумілим, чому, по-перше, героїня не може погодитися віддати сина в інтернат, чому, по-друге, її лякала схожість батька і сина, чому, по-третє, їй здавалося, що „її дитина – це насправді – вона сама…” [Матіос – 2008: 33], та яким чином, учетверте, все це корелює з сексуальністю.

Отож перед нами надзвичайно складний, тілесно зумовлений комплекс, який становить перерване смертю щастя буття разом з коханою людиною і неможливість адекватної чи хоча б часткової заміни попереднього позитивного досвіду, оскільки той, хто міг би це зробити, себто новонароджений син, виявляє свою присутність

винятково на фізіологічному і, перш за все, на статевому рівні. Своєю чергою, через те, що „стать – це стихійна і сліпа сила органічного життя", через те, що це „різновид життєвої стратегії, яку людина не обирає, а включається у неї усіма існуючими та уявними органами", і через те, що „стать – це життя втілюване" [Подорога – 2006: 254], коло окреслених вище парадоксів замикається також у парадоксальний спосіб.

Так, В. Подорога вважає, що „***буття-до-смерті*** або ***потяг-до-смерті*** (курсив автора. – В. П.) становить призначення будь-якої живої, біологічно вірогідної форми існування" [Подорога – 2006: 280]. І тому як смерть Христофора-старшого, заперечивши буцімто життя, утвердило його (життя) силу і через народження сина, і через несамовиту життєву витривалість його дружини, що стала мамою Маріцею, – так само і статевий спосіб репрезентації образу Христофора-молодшого спрямовує дискурс нібито на утвердження життя, слугуючи водночас його запереченню.

Про слушність останнього свідчить спочатку символічна смерть Катрі Овадюк, яку в Мишині називали „вдовицею" [Матіос – 2008: 25] і яка декілька місяців поспіль „виконувала роль" платонічної коханої Христофора. Дещо пізніше вже справжньою смертю закінчуються стосунки хлопця з Одаркою, що за відповідну плату виконувала обов'язки вже його справжньої коханки і що „її просто вбив безногий афганець із ревнощів…" [Матіос – 2008: 39]. І, нарешті, два рази вмирає також мама Маріца: коли „Одарку з афганцем поховали в одній могилі", то „уперше за всі роки вона злягла так, що <…> була <…> наче й справді мертва" [Матіос – 2008: 39, 41] і що це й дійсно можна інтерпретувати як символічну смерть. Натомість не забарилася до Маріци і смерть справжня, яку у певному сенсі зумовило знання мишенської „передової громадськості" про невгамовний сексуально-статевий потяг, притаманний нещасному сину бідної жінки.

Утім, у тексті повісті якось навіть наполегливо акцентується увага на тому, що йдеться аж ніяк не про трагедію, а все ж таки – хоч і „далі не було нічого" – про „продовження драми" [Матіос – 2008: 47]. Попередні тлумачення, либонь, пояснюють цей дещо незвиклий, як на такий зміст твору, фінал, бо і справді „хіба література не народжується під знаком смерті, яку на певний час відсунуто, тобто [під знаком] принципової незавершеності" [Подорога – 2006: 434]?!

Таким чином, до цього залишається тільки додати, що опосередковано про слушність наведених вище рацій свідчить і ще один амбівалентний образ, що символізує життя, народження і смерть водночас. Це образ річки, зі згадки про яку, зокрема, розпочалася повість, яка (річка), будучи „мілководною й негаласливою", „переріза[ла] навпіл" містечко Мишин [Матіос – 2008: 5] і образ якої знову актуалізується наприкінці твору, що у ньому вода річки стає

останнім рухливим притулком „мами Маріци – дружини Христофора Колумба”.

Висновки

1. Повість М. Матіос „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба”, як, певно, і всю її творчість у цілому, не можна визначити як постмодерністську так само, як не можна цю творчість позначити і як реалістичну, чи романтичну, чи реалістично-романтичну. За приналежністю до творчого методу – це, радше, пост-реалізм.

2. У повісті „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба” М. Матіос поєднуються реалістичні, романтичні та постмодерністські естетичні настанови, але загалом твір ґрунтується на тілесних корелятах, що у суттєвий спосіб й визначають її поетикальний зміст.

3. Ідеологічне навантаження, що також характеризує поетикальний зміст цієї повісті, є надмірним, оскільки воно нівелює та заперечує художні переваги дискурсу талановитої письменниці.

4. Ідейно-художній зміст проаналізованого твору М. Матіос можна редукувати до тези, за якою життя людини, попри несприятливі суспільно-політичні і суспільно-історичні умови, визначається виразною кореляцією з тілесними чинниками.

5. Закиди деяких критиків на адресу повісті М. Матіос „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба” щодо приналежності цього тексту до зразків масової літератури легко заперечуються в оперті на тілесно-міметичний метод, у контексті якого йдеться не про мелодраматичну легковажність, а про глибоку онтологічність зображених подій й образів, що й зумовлює на рівні рецепції переживання катарсису.

Контрольні питання та завдання

1. Яким чином на характер образу „мами Маріци” вплинули фактична „німота” головної героїні і ті, звуки, що лунали в ній і навколо неї? Відповідь обґрунтуйте.

2. Чи можна погодитися з думкою У. Глібчук, яка, розглядаючи повість М. Матіос, висловила переконання, відповідно до якого „в протистоянні світла і тьми до́бра й безпомічна українська душа майже не має шансів. Зло проникає у неї, опановує і споганює. Зло ґвалтує її Божественну суть” [Глібчук – 2009]? Відповідь обґрунтуйте.

3. На основі аналізу повісті М. Матіос „Мама Маріца – дружина Христофора Колумба” доведіть або спростуйте максиму В. Подороги про те, що „діти, навіть тоді, коли вони вбивці, грабіжники чи злодії <…> все одно залишаються жертвами світу дорослих, а отже, несуть на собі його біль і виражають його істину” [Подорога – 2006: 579].

ПІДСУМОК ДО РОЗДІЛУ 5

Суперечливий характер розвитку української літератури наприкінці XX – на початку XXI століття зумовлювався, з одного боку, глобальними змінами, які сталися у світі та у світовому мистецтві, а з іншого боку, суспільно-політичними трансформаціями, що їх зазнала Україна у цей період.

Окреслені чинники у суттєвий спосіб вплинули на формування сучасного українського літературного дискурсу, внаслідок чого у доробку вітчизняних митців стала можливою інтеграція естетичних настанов різноманітних творчих методів, починаючи від здобутків романтизму, реалізму, модернізму, а також елементів художньо запереченого соцреалізму і закінчуючи численними експериментами постмодерністського штибу.

Своєю чергою, така виразна естетична строкатість – з перевагою, вочевидь, постмодерністських первнів, не завадила талановитим письменникам створити тексти високого гуманістичного і художнього звучання. Принаймні в усіх творах, розглянутих у цьому підрозділі, було виявлено ідейний зміст, який, навіть попри тотальну іронію, епатаж, мовні ігри тощо, неможливо редукувати до іронії, епатажу, мовної гри і т. ін.

Більш того, як доводять результати аналізу цих творів, са́ме завдяки іронії, епатажу, мовним іграм і т. ін., що використовуються як художні прийоми, письменники одержують змогу не тільки висловитися, а й переконливо – художньо, а не авторитарно переконливо – ствердити цінності, які, як здавалося, вже давно зазнали абсолютного і незворотного спаплюження.

Парадокс, натомість, полягає у тому, що високі цінності відверто, а інколи й навіть у брутальний спосіб утверджуються буцімто на ницьому ґрунті, тобто на ґрунті тілесності. Втім, тілесність у постмодерністському дискурсі набуває настільки домінуючий і визначальний кшталт, що, врешті-решт, перетворюється на свою протилежність – високо-духовний, в засаді, метафізичний феномен, який характеризується онтологічними, антропологічними, феноменологічними, епістемологічними та багатьма іншими сенсами.

При цьому загальноестетичний, переважно постмодерністський вимір сучасної української літератури аж ніяк не втрачає своєї неповторної національної специфіки, а, напроти, наснажується та відчутно посилюється і поглиблюється за рахунок багатющих скарбів рідної культури, історії, традицій та мови. І тому є достатньо підстав, аби вважати, що чи не єдина причина, яка зумовлює подальше протистояння між „традиціоналістами” і

„постмодерністами”, полягає, вочевидь, як у способі письма сучасних українських письменників, так і у способі рецепції й інтерпретації написаного ними.

Це означає, що для подолання „розбрату” достатньо спробувати дещо інакше поглянути на актуальний літературний дискурс. Натомість адекватна інтерпретація постмодерністських текстів виразно уможливлюється передусім завдяки застосуванню тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів, оскільки цей метод, своєю чергою, є також продуктом розвитку літературознавчої думки у добу постмодернізму.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Ж. Бодрийяр ; [перевод с французского Н. В. Суслова]. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2000. – 97 с.

2. Голобородько Я. Артеґраунд. Український літературний істеблішмент : [збірка статей] / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.

3. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Сер. „Висока полиця”).

4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.

5. Делёз Ж. Критика и клиника / Ж. Делёз ; пер. с франц. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина ; послесл. и примеч. С. Л. Фокина. – СПб. : Machina, 2002. – 240 с. – (XX век. Критическая библиотека).

6. Джеймісон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Ф. Джеймісон ; [пер. з англ. П. Дениска]. – К. : Видавництво „Курс”, 2008. – 504 с.

7. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса / О. Забужко. – К. : Факт, 1999. – 420 с.

8. Затонский Д. В. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. В. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – Май-июнь. – С. 179–198.

9. Зборовська Н. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська. – Львів : Літопис, 1999. – 366 с.

10. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 256 с.

11. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П.Ильин. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 386 с.

12. Історія української літератури XX ст. : [у 2 кн.] : [Кн. 2: Друга половина XX ст. Підручник] / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.

13. Канетти Э. Человек нашего столетия. Воспоминания. Масса и власть. Совесть литературы / Э. Канетти ; [пер. с англ. М. Харитонова]. – М. : Прогресс, 1990. – 474 с.

14. Компаньон А. Демон теории / Антуан Компаньон ; [пер. с франц., предисл. С. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 334 с.

15. Маньковская Н. Б. „Париж со змеями” (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская. – М. : ИФРАН, 1995. – 220 с.

16. Постмодернизм в славянских литературах / Колл. труд ; [под ред. Г. Я. Ильина, Н. Н. Стариковой (отв. редактор), И. Е. Адельгейм]. – М. : Логос, 2004. – 407 с.

17. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикёр ; [пер. с фр. и вступит, ст. И. Вдовиной]. – М. : КАНОН-пресс-Ц ; Кучково поле, 2002. – 624 с. – (Серия „Канон философии”).

18. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : [учеб. пособие] / И. С. Скоропанова. – [4-е изд., испр.], – М. : Флинта ; Наука, 2002. – 608 с.

19. Тело в русской культуре : [сборник статей] / [сост. Г. Кабаков и Ф. Конт]. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 400 с. : илл. – (Серия „Научная библиотека”).

20. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період : [навчальний посібник] / Харчук Р. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2008. – 247 с.

21. Эпштейн М. Н. Философия тела / М. Н. Эпштейн. – СПб. : Алетейя, 2006. – 432 с. – (Тела мысли).

ПРИКІНЦЕВЕ СЛОВО

Поставання і формулювання засад тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів зумовлено як виникненням специфічної літератури, що позбавлена не тільки будь-яких естетичних, а й більшості морально-етичних обмежень, так і невпинним, у тому числі й надзвичайно інтенсивним у добу постмодернізму, розвитком літературознавства.

Разом з тим застосування цього методу у рамках не тільки постмодерністського дискурсу дозволило підтвердити універсальний, ефективний й адекватний характер розробленої методології, яка, враховуючи широкий літературний й екстралітературний контекст, дозволяє уникати ідеологічних спрощень, сприймати текст передусім як художній феномен і, внаслідок цього, здебільшого відкривати несподівані сенси та приголомшливі істини.

Так, ще один вагомий результат, що його досягнуто у процесі розгляду епічних творів української літератури від П. Куліша до М. Матіос, полягає, як виявилося, у парадоксі, відповідно до змісту якого чим література намагається бути реалістичнішою, тим вона менш тілесно виразніша, і навпаки – чим менше у літератури реалістичних аспірацій, тим тілесно виразніше вона репрезентується. І це при тому, що у кожному естетичному різновиді дискурсу дається взнаки його тілесна зумовленість.

Окреслена закономірність пояснюється тим, що з бігом часу все більшої актуальності набуває гераклітівська модель світобудови, тобто таке розуміння світу, яке передбачає безперервне становлення, позначене гетерогенністю і постійною диференціацією. Ця модель, на відміну від моделі платонівської – гомогенної, нерозчленованої, сталої і континуальної, є надзвичайно рухливою і дискретною. Проте вона, вочевидь, виявляється більш придатною не тільки для розуміння світу, а й для його творення, оскільки, зокрема, відповідає досвіду тілесного буття, філософськи осмисленого і такого, що за посередництвом механізму мімезису репрезентується у різноманітних мистецьких формах художнього дискурсу.

Отже, ефективність запропонованого підходу до аналізу й інтерпретації епічних текстів української літератури, що ґрунтується на засадах тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів, з одного боку, не викликає серйозних заперечень, а з іншого – може слугувати вагомою підставою для подальших літературознавчих студій, спрямованих як на розгляд ліричних і драматичних творів

вітчизняного літературного дискурсу, так і творів зарубіжної літератури.

У будь-якому випадку відповідний спосіб розгляду літературних творів здатен забезпечити: по-перше, глибоке проникнення у змістову й поетикальну тканину художнього тексту, по-друге, виокремлення несподіваних і вагомих сенсів і, по-третє, захоплення від процесу літературознавчого пошуку. А це означає, що за таких умов українська література отримає належне до себе ставлення і також не формальне, офіціозне та штучне, а автентичне, тобто, сказати б, рецепційне, визнання, на яке наше художнє Слово заслуговує якнайбільше.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Абрамович – 1979: Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение : [учебник для студентов пед. ин-тов] / [Електронний ресурс] / Г. Л. Абрамович. – М. : Просвещение, 1979. – Режим доступу : http://www.detskiysad.ru/raznlit/literaturovedenie17.html.

2. Агеєва – 2002: Агеєва В. Романний експеримент Юрія Яновського / В. Агеєва // Патетичний фрегат : Роман Юрія Яновського „Майстер корабля” як літературна містифікація / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2002. – С. 301–310. – (Літ. проект „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

3. Агеєва – 2003: Агеєва В. Жіночій простір : феміністичний дискурс українського модернізму : [монографія] / В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.

4. Агеєва – 2009: Агеєва В. П. Психоаналіз соцреалізму : лірика Максима Рильського періоду зламу / В. П. Агеєва // Наукові записки Національного університету „Києво-Могилянська академія”. – 2009. – Т. 98. – С. 12–24. – (Філологічні науки).

5. Аліванцева: Аливанцева Е. Гений и злодейство [Електронний ресурс] / Е. Аливанцева. – Режим доступу : http://www.museum.dp.ua/ru/science/results/masters/regionmasters/literatous/845-pidmogilny.html?showall=1.

6. Андрос – 2004: Андрос Є. Комунікативна природа людського буття / Є. Андрос // Філософія : Світ людини. Курс лекцій : [навч. посібник] / [В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін.]. – К. : Либідь, 2004. – С. 225–242.

7. Андрухович – 2004: Андрухович Ю. Дванадцять обручів : [роман] / Юрій Андрухович. – [2-е видання, виправлене та доповнене]. – К. : Критика, 2004. – 336 с.

8.Андрухович: Андрухович Ю. Повернення літератури? [Електронний ресурс] / Ю. Андрухович. – Режим доступу : http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/andr-pl.htm.

9. Антонов: Антонов В. Ю. Зеркало : онтология невидимого [Електронний ресурс] / В. Ю. Антонов. – Режим доступу до журн. : http://ivanem.chat.ru/zerkalo.htm.

10. Арендт – 2000: Арендт Х. Vita active, или О деятельности жизни / Х. Арендт ; [пер. с нем. и англ.]. – СПб. : Алетейя, 2000. – 437 с.

11. Аристотель – 1978: Аристотель и античная литература / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького ; [отв. ред. М. Л. Гаспаров]. – М. : Наука, 1978. – 230 с.

12. Ауербах – 2000: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрих Ауэрбах. – М. – СПб. : Университетская книга, 2000. – 562 с.

13. Бабель – 2000: Бабель И. Э. Одесские рассказы: Рассказы. Пьесы / И. Э. Бабель. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 640 с. – (Серия „Русская классика. XX век”).

14. Барт – 1982: Barthes R. L’obvie et l’obtus / Roland Barthes. – Paris : Seuil, 1982. – 282 p. : ill., music.

15. Барт – 1989: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

16. Батай – 1970: Bataille G. Oeuvres completes, t. 1 / Georges Bataille. – Paris : Gallimard, 1970. – 653 p.

17. Батай – 1973: Bataille G. Le coupable / Georges Bataille // Bataille G. Oeuvres completes, t. 5 / Georges Bataille. – Paris : Gallimard, 1973. – P. 235–392.

18. Батай – 1979: Bataille G. Attraction et repulsion. I. Tropismes, sexualite, rire et larmes / Georges Bataille // Hollier D. Le College de la sociologie / Denis Hollier. – Paris : Gallimard, 1979. – P. 189–207.

19. Бахтін – 1972: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Бахтин М. М. – [3-е изд.]. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.

20. Бахтін – 1979: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества : [сб. избр. тр.] / Бахтин М. М. ; [примеч. : С. С. Аверинцев, С. Г. Бочаров]. – М. : Искусство, 1979. – 423 с., 1 л. портрет. – (Из истории сов. эстетики и теории искусства).

21. Бахтін – 1990: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Бахтин М. М. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.

22. Бежнар – 2004: Бежнар Г. П. Художньо-філософська спадщина В. К. Винниченка : стан і перспективи досліджень [Електронний ресурс] / Г. П. Бежнар // Мультиверсум. – № 39. – К. : Центр духовної культури, 2004. – Режим доступу : http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_39/Begnar_2.htm.

23. Беме – 1990: Бёме Я. Аврора, или Утренняя звезда в восхождении / Якоб Бёме. – М. : Издательство политической литературы, 1990. – 413 с. – (Философская классика).

24. Беме – 1999: Бёме Я. Истинная психология, или Сорок вопросов о душе / Якоб Бёме. – СПб. : Оранта-пресс ; Алетейя, 1999. – 187 с.

25. Бенвеніст – 1974: Бенвенист Э. Общая лингвистика / Эмиль Бенвенист. – М. : Прогресс, 1974. – 448 с.

26. Берґсон – 1946: Bergson H. Matière et mémoire ; [essai sur la relation du corps à l'esprit [par] / Henri Bergson. – Genève : A. Skira, [1946]. – 254 p.

27. Біла – 2006: Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : [монографія] / А. Біла. – [2-ге вид., доп. і перероб.]. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.

28. Бінсванґер – 1963: Binswanger L. Dream and Existence // Binswanger L. Being-in-the-World / [ed. by Jacob Needleman] / Ludwig Binswanger. – New York : Basic Books, 1963. – 364 p.

29. Блум – 2007: Блум Г. Західний канон : книги на тлі епох / Г. Блум ; [пер. з англ. ; під загальною редакцією Р. Семківа]. – К. : Факт, 2007. – 720 с. – (Сер. „Висока полиця").

30. Бойко – 2003: Бойко Ю. „Невеличка драма" В. Підмогильного на тлі дійсності 20-х років / Ю. Бойко // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій / [упоряд. О. Галета]. – К. : Факт, 2003. – С. 313–330. – (Літ. проект „Текст + контекст". Знакові літ. доробки та навколо них).

31. Бойко: Бойко Л. Як розпинали Івана Дзюбу [Електронний ресурс] / Л. Бойко. – Режим доступу : http://litopys.org.ua/idzuba/dz22.htmє

32. Борхес – 1984: Борхес Х. Л. Проза разных лет : [сборник] / Хорхе Луис Борхес ; [пер. с испанского ; составл. и предисл. И. Тертеряна ; коммент. Б. Дубинина]. – М. : Радуга, 1984. – 320 с. – (Мастера современной прозы. Аргентина).

33. Бретон – 1988: Breton S. Poetique du sensible / S. Breton. – Paris : Cerf. – 417 p.

34. Брюховецька: Брюховецька Л. Григір Тютюнник : „Пишу – і плачу, пишу – і радію" [Електронний ресурс] / Л. Брюховецька. – Режим доступу до журн. : http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=774.

35. Бубер – 1995: Бубер М. Я и Ты / М. Бубер // Бубер М. Два образа веры / М. Бубер ; [предисл. Г. Померанца ; пер. с ивр. В. В. Рынкевича]. – М. : Республика, 1995. – С. 16–91.

36. Будьонний – 2000: Будённый С. Бабизм Бабеля из „Красной нови" / С. Будённый // Бабель И. Э. Избранное И. Э. Бабель. – М. : Олимп ; ООО „Фирма „Издательство АСТ", 2000. – С. 538–539.

37. Булгаков – 1989: Булгаков С. Н. Философский смысл троичности / С. Н. Булгаков // Вопросы философии. – 1989. – № 12. – С. 89–97.

38. Буркерт – 1983: Burkert W. Homo necans : the anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth / By Walter

Burkert ; [translated by Peter Bing]. – Berkeley : University of California Press, 1983. – 334, [8] p., of plates : ill.

39. Валері – 1970: Valery P. Eupalinos, L'Ame et la danse, Dialogue de 1'arbre / P. Valery. – Paris : Gallimard, 1970. – 674 p.

40. Ввєдєнський – 1993: Введенский А. Полное собрание произведений : [в 2 т.] / А. Введенский ; [сост. М. Мейлах]. – М. : Гилея, 1993. – Т. 2. – 1993. – 468 с.

41. Вейдле – 2002: Вейдле В. В. Эмбриология поэзии : [статьи по поэтике и теории искусства] / В. В. Вейдле ; [сост., комм. и послесл. И. А. Доронченкова]. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 456 с. – (Studia philologica).

42. Вернан – 1979: Vernant J.-P. A la table des hommes. Mythe de la fondation du sacrifice chez Hesiode / Jean-Pierre Vernant // In : La Cuisine du sacrifice en pays grec / Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant ; [avec les contributions de Jean-Louis Durand, Stella Georgoudi, François Hartog et Jesper Svenbro]. – Paris : Gallimard, 1979. – P. 37–132.

43. Вернер – 1980: Werner H. Comparative psychology of mental development / Heinz Werner ; [with a foreword by Gordon W. Allport]. – New York : International Universities Press, 1980. – 564 p. : ill.

44. Виготський – 1997: Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – [5-е изд., заново сверенное с оригиналом, исправ. и доп.]. – М. : Лабиринт, 1997. – 413 с.

45. Винниченко – 1989: Винниченко В. Краса і сила : [повісті та оповідання] / В. Винниченко ; упоряд., авт. приміт. Федченко П., авт. передм. І. Дзеверін. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.

46. Винниченко – 2001: Винниченко В. Оповідання. Роман „Слово за тобою, Сталіне!", п'єса „Чорна Пантера і Білий Медвідь" / В. Винниченко. – К. : Наук. думка, 2001. – 440 с. – (Сер. „Б-ка школяра").

47. Вічна… – 1988: Вічна загадка любові : [літературна спадщина Григора Тютюнника, спогади про письменника] / [упоряд. А. Шевченка]. – К. : Рад. письменник, 1988. – 495 с.

48. Вовчок – 2001: Вовчок М. Народні оповідання. Повісті „Інститутка", „Три долі" / М. Вовчок. – К. : Наук. думка, 2001. – 252 с. – (Б-ка школяра).

49. Гажа – 2006: Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини XX століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література" / Т. П. Гажа. – Харків, 2006. – 20 с.

50. Галета – 2003: Галета О. Проза життя / О. Галета // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валерян Підмогильний :

тексти та конфлікт інтерпретацій / [упоряд. О. Галета]. – К. : Факт, 2003. – С. 7–20. – (Літ. проект „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

51. Галич – 2001: Галич О. А. Теорія літератури : [підручник] / Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. ; за наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.

52. Геґель – 1971: Гегель Г. В. Ф. Эстетика : [в 4 т.] / Г. В. Ф. Гегель ; [под. ред. Мих. Лившица]. – М. : Наука, 1971. – Т. 2. – 1971. – 652 с.

53. Геніс: Генис А. Модернизм как стиль XX века [Електронний ресурс] / А. Генис. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/11/genis.html.

54. Глібчук – 2006: Глібчук У. Погляд скрізь роки [Електронний ресурс] / У. Глібчук // День. – № 228. – 2006. – Режим доступу : http://www.day.kiev.ua/174903/.

55. Глібчук – 2009: Глібчук У. Література – не фабрика, а тонка ручна робота [Електронний ресурс] / У. Глібчук. – Режим доступу : http://litakcent.com/2009/03/09/literatura-ne-fabryka-a-tonka-ruchna-robota.html.

56. Голинко-Вольфсон: Голынко-Вольфсон Дм. Фавориты отчаяния („Отчаяние” Владимира Набокова : преодоление модернизма) [Електронний ресурс] / Дм. Голынко-Вольфсон. – Режим доступу : http://litpromzona.narod.ru/reflections/golinko9.html.

57. Голобородько – 2006: Голобородько Я. Артеґраунд. Український літературний істеблішмент : [збірка статей] / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2006. – 160 с.

58. Голубкова – 2008: Голубкова А. Медленное изучение натуры (Рец. на кн. : Иличевский А. Матисс : [роман] / Иличевский А. – М. : Время, 2007. – 448 с.) / Голубкова А. // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 1(89). – С. 273–277.

59. Гомілко – 2001: Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси / О. Гомілко. – К. : Наук. думка, 2001. – 338, [2] с.

60. Гончар – 1979: Гончар О. Твори [у 6 т.] / О. Гончар. – К. : Дніпро, 1978–1979. – 1979. – Т. 5. – 520 с.

61. Горький – 2003: Горький М. М. М. Коцюбинський / М. Горький // Капрійські сюжети : „Італійська” проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2003. – С. 175–182. – (Літ. проект. „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

62. Грабовський – 2002: Грабовський С. Постмодерний дискурс і кризове буття людини [Електронний ресурс] / С. Грабовський // Ї. – 2002. – № 26. – Режим доступу : http://www.ji.lviv.ua/n26texts/hrabovskyj.htm.

63. Грабовський: Грабовський С. Шлях до себе : Олесь Гончар [Електронний ресурс] / С. Грабовський. – Режим доступу : http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=605є

64. Греймас – 2000: Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей / Альгирдас-Жюльен Греймас // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / [пер., сост. и вступ. статья д. ф. н. Г. К. Косикова]. – М. : ИГ „Прогресс”, 2000. – С. 192–203.

65. Грицак – 1990: Грицак Я. Й. „...Дух, що тіло рве до бою...” : Спроба політичного портрета Івана Франка / Ярослав Йосипович Грицак. – Львів : Каменяр, 1990. – 179 с. : 4 л. фот.

66. Гройс – 1987: Гройс Б. Сталинизм как эстетический феномен / Б. Гройс // Синтаксис. – 1987. – №17. – С. 98–110.

67. Гундорова – 1997: Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.

68. Гундорова – 2000: Гундорова Т. Жінка і Дзеркало [Електронний ресурс] / Т. Гундорова // Культурологічний часопис „Ї”. – Ч. 7. – 2000. – Режим доступу : http://www.ji.lviv.ua/n17texts/hundorova.htm.

69. Гундорова – 2002: Гундорова Т. Femina Melancholica : Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с. – (Критичні студії).

70. Гундорова – 2005: Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.

71. Гундорова – 2006: Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 352 с. – парал. тит. арк. англ.

72. Гундорова – 2008: Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Сер. „Висока полиця”).

73. Гусак – 1999: Гусак Н. І. Щастя в етичній концепції „Конкордизму” Володимира Винниченка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.07 „Етика” / Н. І. Гусак. – К., 1999. – 20 с.

74. Гюго – 1979: Гюго В. Отверженные / В. Гюго. – М. : Художественная литература, 1979. – 672 с.

75. Ґадамер – 1988: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Ханс-Георг Гадамер ; [пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова]. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.

76. Ґюнтер – 2010: Ґюнтер Г. О красоте, которая не смогла спасти социализм / Г. Ґюнтер // // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 1 (101). – С. 13–31.

77. Де Ман – 1983: Man P. de. Blindness and insight : essays in the rhetoric of contemporary criticism / Paul de Man ; [introduction by Wlad Godzich]. – London : Methuen, 1983. – 308 p.

78. Дельоз – 1983: Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus : capitalism and schizophrenia / By Gilles Deleuze and Felix Guattari ; [translated from the French by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane ; preface by Michel Foucault]. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983. – 400 p. : ill.

79. Дельоз – 2007: Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип : Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; [пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина ; науч. ред. В. Кузнецов]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с. – (Philosophy).

80. Дем'янівська – 1972: Дем'янівська Л. Великі любов і скорбота / Л. Дем'янівська // Стефаник В. Твори / В. Стефаник. – К. : Молодь, 1972. – С. 5–20.

81. Джугастрянська – 2008: Джугастрянська Ю. Три світи Марії Матіос [Електронний ресурс] / Ю. Джугастрянська. – Режим доступу : http://litakcent.com/2008/04/04/julija-dzhuhastrjanska-try-svity-mariji-matios.html.

82. Діанова – 2003: Дианова В. М. Постмодернизм как феномен культуры / В. М. Дианова // Введение в культурологию : [курс лекций] / [под ред. Ю. Н. Солонина, Е. Г. Соколова]. – СПб. : Петрополис, 2003. – С. 125–130.

83. Добренко – 2007: Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Е. Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 592 с. – (Библиотека журнала „Неприкосновенный запас").

84. Домащенко: Домащенко А. В. Почему В. Стефаника правильно называть поэтом? [Електронний ресурс] / А. В. Домащенко. – Режим доступу : http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008/Domaschenko.

85. Дончик – 2008: Дончик В. Боротьба нового і старого чи витіснення національного? (Постмодернізм – український варіант сьогодні й завтра) / В. Дончик, Д. Дроздовський, П. Іванишин // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 16–34.

86. Дорошко – 2004: Дорошко Л. „Слово, сказане самим буттям" (Природа слова Василя Стефаника) / Л. Дорошко // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 36–41.

87. Дробот – 1999: Дробот І. „Темний континент" Валер'яна Підмогильного / І. Дробот // Літературознавчі студії / Національний університет „Києво-Могилянська академія". – К. : Видавництво КП ВД „Педагогіка", 1999. – Вип. 2. – С. 40–46.

88. Дробот – 2002: Дробот І. В. Новелістика Василя Стефаника : проблема модернізації наративу / І. В. Дробот // Літературознавчі студії / Національний університет „Києво-Могилянська академія”. – К. : Stylos, 2002. – Вип. 8. – С. 10–15.

89. Евола – 1996: Эвола Ю. Метафизика пола / Ю. Эвола ; [пер. с фр. В. И. Русинова ; предисл. С. Ю. Ключникова]. – М. : Беловодье, 1996. – 444 с.

90. Євшан – 1998: Євшан М. Василь Стефаник // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 213–216.

91. Єфремов: Єфремов С. Іван Левицький Нечуй [Електронний ресурс] / С. Єфремов. – Режим доступу : http://www.utoronto.ca/elul/Nechui/Iefremov.html.

92. Жарких: Жарких М. Помилкові погляди Оксани Забужко на Лесю Українку [Електронний ресурс] / М. Жарких. – Режим доступу : http://www.myslenedrevo.com.ua/studies/lesja/crit/oz.html.

93. Жеребкін – 2008: Жеребкин С. „Могут ли угнетенные…?”, или Украинский постколониальный феминизм между Ж.-П. Сартром и Ф. Фаноном / С. Жеребкин // Гендерные исследования. – 2008. – № 17. – С. 149–169.

94. Забужко – 2004: Забужко О. Польові дослідження з українського сексу : [роман]. – [Видання сьоме]. – К. : Факт. – 176 с.

95. Затонський – 1996: Затонский Д. Постмодернизм : гипотезы возникновения [Електронний ресурс] / Д. Затонский // Иностранная литература. – 1996. – № 2. – Режим доступу : http://www.postmod.narod.ru/epoch.htm.

96. Захарчук – 1998: Захарчук І. В. Культурологічно-естетичні функції малої прози Григора Тютюнника (Семантика та динаміка проекцій) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / І. В. Захарчук. – К., 1998. – 16 с.

97. Зборовська – 2003: Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : [посібник] / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.

98. Зборовська – 2006: Зборовська Н. В. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія] / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. – (Монограф).

99. Зборовська: Зборовська Н. „Наша Пані” Леся Українка у тлумаченні Оксани Забужко (Інтелектуальні парадокси культури) [Електронний ресурс] / Н. Зборовська. – Режим доступу : http://slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=145&Itemid=34.

100. Зєнкін – 2007: Зенкин С. Умозрение и словесность : Заметки (не совсем) о теории, 15 / С. Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 85. – С. 388–396.

101. Зінченко… – 2002: Зинченко В. Г. Методы изучения литературы. Системный подход : [учебное пособие] / Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. – М. : Флінта ; Наука, 2002. – 200 с.

102. Золотоносов – 2008: Золотоносов М. Н. Слово и Тело : [сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации культурного текста] / М. Н. Золотоносов. – СПб. : Ладомир, 2008. – 864 с. – (Русская потаённая литература).

103. Зорін – 2010: Зорин А. Лидия Гинзбург : Опыт „примирения с дейтвительностью” / А. Зорин // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 1 (101). – С. 32–51.

104. Іздрик – 2002: Іздрик. Воццек & Воццекургия / Іздрик. – Львів : Кальварія, 2002. – 204 с.

105. Ільїн – 2001: Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П.Ильин. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 386 с.

106. Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 1) – 2003: Історія української літератури XIX ст. (70–90-ті роки) : Підручник : [у 2 кн.] / [О. Д. Гнідан, Л. С. Дем’янівська, С. С. Кіраль та ін. ; за ред. О. Д. Гнідан]. – К. : Вища шк., 2003. – Кн. 1. – 575 с.

107. Історія… (70–90-ті роки) (Кн. 2) – 2003: Історія української літератури XIX ст. (70–90-ті роки) : Підручник : [у 2 кн.] / [О. Д. Гнідан, Л. С. Дем’янівська, С. С. Кіраль та ін. ; за ред. О. Д. Гнідан]. – К. : Вища шк., 2003. – Кн. 2. – 439 с.

108. Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 1) – 2005: Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. проф. О. Д. Гнідан]. – К. : Либідь, 2005. – Кн. 1. – 624 с.

109. Історія… Кінець XIX – початок XX ст. (Кн. 2) – 2006: Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. проф. О. Д. Гнідан]. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – 496 с.

110. Історія… XIX ст. (Кн. 1) – 2005: Історія української літератури XIX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. акад. М. Г. Жулинського]. – К. : Либідь, 2005. – Кн. 1. – 656 с.

111. Історія… XIX ст. (Кн. 2) – 2006: Історія української літератури XIX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. акад. М. Г. Жулинського]. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – 712 с.

112. Історія… XX ст. (Кн. 1) – 1998: Історія української літератури XX ст. : [у 2 кн.] : [Кн. 1 : Перша половина XX ст. Підручник] / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 464 с.

113. Історія… ХХ ст. (Кн. 2) – 1998: Історія української літератури ХХ ст. : [у 2 кн.] : [Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Підручник] / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.

114. Кайуа – 1972: Caillois R. Le Mythe et 1'homme / Roger Caillois. – Paris : Gallimard, 1972. – 189 p.

115. Кайуа – 2003: Кайуа Р. Чары и проблемы снов : Онейрический образ. Образ претерпевающий и завораживающий / Р. Кайуа ; [пер. с фр. С. Зенкина] // Иностранная литература. – № 12. – С. 127–150.

116. Каліграфія: Каллиграфия [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ec-dejavu.ru/c/Calligraphy.html.

117. Калініченко – 2001: Калініченко О. В. Новели В. Підмогильного: жанрово-стильова своєрідність : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література" / О. В. Калініченко. – Харків, 2001. – 20 с.

118. Каллер – 2006: Каллер Д. Теория литературы : краткое введение / Джонатан Каллер ; [пер. с англ. А. Георгиева]. – М. : Апрель: АСТ, 2006. – 158, [2] с. : илл.

119. Каплун – 2010: Каплун. Л. Безцензурний Григір Тютюнник : Замість рецензії [Електронний ресурс] / Л. Каплун. – Режим доступу : http://litakcent.com/2010/04/01/bezcenzurnyj-hryhir-tjutjunnyk.html.

120. Капрійські сюжети – 2003: Капрійські сюжети : „Італійська" проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2003. – 496 с. – (Літ. проект. „Текст + контекст". Знакові літ. доробки та навколо них).

121. Кир'янчук – 2007: Кир'янчук Б. Герменевтичні підходи до вивчення творчості Василя Стефаника / Б. Кир'янчук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : [збірник наукових праць] / [ред. кол. Я. О. Поліщук та ін.]. – Рівне : РДГУ, 2007. – Вип. XVII. – С. 128–135.

122. Кіркеґор – 1964: Kierkegaard S. Repetition : [an essay in experimental psychology] / Søren Kierkegaard ; [translated with introduction and notes by Walter Lowrie]. – New York : Harper & Row, 1964. – 144 p.

123. Клеман – 1975: Clement C. Miroirs du sujet / Par Catherine Clément. – Paris : Union générale d'éditions, 1975. – 316 p.

124. Кобилянська – 1994: Кобилянська О. Людина. Царівна : [повісті] / О. Кобилянська ; [передм. Н. Г. Білоцерківець]. – К. : Котигорошко, 1994. – 360 с. – (Серія „Шкільна бібліотека").

125. Кожев – 1980: Kojeve A. Introduction to the reading of Hegel // By Alexandre Kojève. Lectures on the phenomenology of spirit / Assembled by Raymond Queneau ; [edited by Allan Bloom ; translated

from the French by James H. Nichols, Jr.]. – Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1980. – 287 p.

126. Кон – 1990: Кон И. С. Введение в сексологию / И. С. Кон. – М. : Медицина, 1988. – 319 с.

127. Корженко – 2007: Корженко Н. В. „Я (Романтика)" М. Хвильового: уполоненість „реготу зла" / Н. В. Корженко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Карабіна. – 2007. – № 765. – С. 132–137. – (Серія Філологія, вип. 50).

128. Косіков – 1976: Косиков Г. К. О принципах повествования в романе / Г. К. Косиков // Литературные направления и стили : [сборник]. – М. : Издательство МГУ, 1976. – С. 65–76.

129. Костюк – 1984: Костюк Г. Микола Хвильовий. Життя, доба, творчість / Г. Костюк // Хвильовий М. Твори : [у 5 т.] / М. Хвильовий / [упоряд., ред. і вступ. стаття Г. Костюка]. – [2-е вид.]. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Об'єднання українських письменників „Слово" ; Українське видавництво „Смолоскип" ім. В. Симоненка, 1984. – С. 15–106.

130. Коцарев – 2008: Коцарев О. „Москалиця" – міцна проза і піар-класика не для гурманів [Електронний ресурс] / О. Коцарев. – Режим доступу : http://litakcent.com/2008/10/11/oleh-kocarev-moskalycja-%E2%80%94-micna-proza-i-piar-klasyka-ne-dlja-hurmaniv.html.

131. Коцюбинська – 1992: Коцюбинська М. „Безлично голі образки" і біле світло абсолюту // Слово і час. – 1992. – № 5. – С. 49–57.

132. Коцюбинський – 1961: Коцюбинський М. Вибрані твори / М. Коцюбинський. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – 656 с.

133. Кравченко – 1999: Кравченко Н. Арабеска Миколи Хвильового: текст у тексті / Н. Кравченко // Літературознавчі студії / Національний університет „Києво-Могилянська академія". – К. : Видавництво КП ВД „Педагогіка", 1999. – Вип. 2. – С. 55–60.

134. Кралюк – 2009: Кралюк П. Юрій Андрухович : „Часом так хочеться бодай по краплі видавити із себе Отечество – а не вдається" [Електронний ресурс] / П. Кралюк. – Режим доступу : http://litakcent.com/2009/12/17/jurij-andruhovych-chasom-tak-hochetsja-bodaj-po-krapli-vydavyty-iz-sebe-otechestvo-%E2%80%93-a-ne-vdajetsja.html.

135. Крилов: Крылов К. Новая Жюстина [Електронний ресурс] / К. Крылов. – Режим доступу : http://traditio.ru/wiki/Константин_Крылов:Новая_Жюстина.

136. Крістева – 2003: Кристева Ю. Силы ужаса : Эссе об отвращении / Ю. Кристева ; [пер. с фр. А. Костиковой]. – Харьков : Ф-Пресс, ХЦГИ ; СПб. : Алетейя, 2003. – 256 с.

137. Ксьондзик: Ксьондзик Н. Д'Артаньян із села Чаплі [Електронний ресурс] / Н. Ксьондзик. – Режим доступу : http://artvertep.dp.ua/news/8577.html.

138. Кузовкіна: Кузовкіна Л. Відкритий урок з української літератури в 11 класі за темою „Філософський смисл новели Олеся Гончара „За мить щастя" [Електронний ресурс] / Л. Кузовкіна. – Режим доступу : http://www.uroki.net/docukr/docukr15.htm.

139. Кузьма: Кузьма Е. Постмодернізм [Електронний ресурс] / Е. Кузьма. – Режим доступу : http://krejda.ukrwest.net/print.php?part=1&newsid=63.

140. Куліш – 2006: Куліш П. Орися (Ідилія) / П. Куліш // Українська література XIX століття : хрестоматія : [навч. посіб.] / [упоряд. Н. М. Гаєвська]. – К. : Либідь, 2006. – С. 264–268.

141. Купріян – 2008: Купріян О. Відкривати чи не відкривати „Таємницю"? Ось у чім питання… [Електронний ресурс] / О. Купріян. – Режим доступу : http://litakcent.com/2008/02/22/olha-kuprijan-vidkryvaty-chy-ne-vidkryvaty-tajemnycju-os-u-chim-pytannja%E2%80%A6.html.

142. Курбатов – 2006: Курбатов С. „Кленові листки" Василя Стефаника [Електронний ресурс] / С. Курбатов // Дзеркало тижня. – № 46 (625). – 2–8 грудня 2006. – Режим доступу : http://www.dt.ua/3000/3150/55217/.

143. Лакан – 1966: Lacan J. Ecrits I / Jacques Lacan. – Paris : Éditions du Seuil, 1966. – 924 p. : ill.

144. Лакан – 1977: Lacan J. Écrits : a selection / Jacques Lacan ; [translated from the French by Alan Sheridan]. – New York : Norton, 1977. – 338 p. : ill.

145. Лакан – 1990: Lacan J. Le Seminaire de Jacques Lacan / Livre XI. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse / Jacques Lacan. – Paris : Seuil, 1990. – 416 p.

146. Ласло-Куцюк – 2002: Ласло-Куцюк М. „Вікно до великого світу" Юрія Яновського / М. Ласло-Куцюк // Патетичний фрегат : Роман Юрія Яновського „Майстер корабля" як літературна містифікація / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2002. – С. 311–330. – (Літ. проект „Текст + контекст". Знакові літ. доробки та навколо них).

147. Левайн – 1985: Levin D. M. The body's recollection of being : phenomenological psychology and the deconstruction of nihilism / David Michael Levin. – London ; Boston : Routledge & Kegan Paul, 1985. – 390 p.

148. Лосєв – 1990: Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Из ранних произведений / А. Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – С. 9–192.

149. Лохіна – 2000: Лохіна Є. „Між двох сил” : утопічний простір Володимира Винниченка / Є. Лохіна // Літературознавчі студії / Національний університет „Києво-Могилянська академія”. – К. : Stylos, 2000. – Вип. 4. – 97 с.

150. Лучук – 1997: Лучук Т. Дикі думи Am Tscheremusch, або Чужомовний Федькович [Електронний ресурс] / Т. Лучук // Ї. – 1997. – № 9. – Режим доступу : http://www.ji.lviv.ua/n9texts/luchuk-t.htm.

151. Малахов – 1991: Малахов В. С. Философская герменевтика Г. Г. Гадамера / В. С. Малахов // Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамера ; [перевод М. П. Стафецкой]. – М. : Искусство, 1991. – С. 324–363.

152. Маньковська – 1995: Маньковская Н. Б. „Париж со змеями” (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская. – М. : ИФРАН, 1995. – 220 с.

153. Марен – 1993: Marin L. Des pouvoirs de l’image : gloses / Louis Marin. – Paris : Editions du Seuil, 1993. – 265 p.

154. Марко – 2008: Марко В. П. Новели Олеся Гончара „Модри камень” і „За мить щастя” : Концептуальні коди [Електронний ресурс] / В. П. Марко. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Tkht/2008_8/9.html.

155. Марков: Марков Д. Ф., Тимофеев Л. И. Социалистический реализм [Електронний ресурс] / Д. Ф. Марков, Л. И. Тимофеев. – Режим доступу : http://bse.sci-lib.com/article104892.html.

156. Матіос – 2008: Матіос М. Москалиця ; Мама Маріса – дружина Христофора Колумба / М. Матіос. – Львів : ЛА „Піраміда”, 2008. – 64+48 с. : іл.

157. Меженко – 1926: Меженко Ю. Іван Семенович Нечуй-Левицький : [літературний нарис] / Ю. Меженко // Нечуй-Левицький І. С. Твори [Електронний ресурс] / І. С. Нечуй-Левицький ; за редакцією і з критичною розвідкою Юрія Меженка. – Харків : Державне видавництво України, 1926. – С. 5–18. – (Бібліотека українських класиків). – Режим доступу : http://www.utoronto.ca/elul/Nechui/Mezhenko.html.

158. Мельник – 2002: Мельник Я. Деякі аспекти акцентуаційного підходу до аналізу творів Василя Стефаника [Електронний ресурс] / Я. Мельник // Науковий вісник Чернівецького університету. – Вип. 140. – Чернівці : Рута, 2002. – С. 181–196. – (Слов’янська філологія). – Режим доступу : http://mesogaia-sarmatia.narod.ru/mesogaia/melnyk.htm.

159. Мельник – 2003: Мельник В. Суворий аналітик доби Валер'ян Підмогильний / В. Мельник // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валерян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій / [упоряд. О. Галета]. – К. : Факт, 2003. – С. 341–352. – (Літ. проект „Текст + контекст". Знакові літ. доробки та навколо них).

160. Мельничук – 2004: Мельничук Б. Серце, що вмістило Буковину й світ / Б. Мельничук // Українознавство. – 2004. – № 1–2. – С. 342–346.

161. Мерло-Понті – 1992: Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М. : Искусство, 1992. – 389 с.

162. Мерло-Понті – 1996: Мерло-Понти М. О феноменологии языка / М. Мерло-Понти // Мерло-Понти М. В защиту философии : [сборник] / М. Мерло-Понти ; [пер. с фр., послесл. и примеч. И. С. Вдовиной]. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1996. – 248 с. – (Французская философия XX века.)

163. Микуш – 1990: Микуш С. Жанрові модифікації новел В.Стефаника / С. Микуш // Українське літературознавство. – Львів, 1990. – Вип. 55. – С. 27–34.

164. Мирний – 1958: Мирний П. Вибрані твори / П. Мирний. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1958. – 341 с.

165. Мінєралов – 1999: Минералов Ю. И. Теория художественной словесности : [поэтика и индивидуальность] / Ю. И. Минералов. – М. : ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

166. Мінковський – 1958: Minkowski E. Findings in a Case of Schizophrenic Depression / Edward Minkowski // Existence. A New Dimension in Psychiatry and Psychology / Ed. by Rollo May, Ernest Angel and Henri F. Ellenberger. – New York : Simon and Schuster, 1958. – 368 p.

167. Мовчан – 1989: Мовчан Р. Валеріан Підмогильний // Письменники Радянської України. 20-30 роки : [нариси творчості] / Р. Мовчан ; упоряд. С. А. Крижанівський. – К., 1989. – С. 305–328.

168. Монахова – 2003: Монахова Н. „Невеличка драма" Валер'яна Підмогильного : парадокси тілесності / Н. Монахова // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій / [упоряд. О. Галета]. – К. : Факт, 2003. – С. 383–390. – (Літ. проект „Текст + контекст". Знакові літ. доробки та навколо них).

169. Моренець – 1999: Моренець Н. Ірраціональне начало в драмах В. Винниченка (Конфлікт натури і соціуму) / Н. Моренець // Літературознавчі студії / Національний університет „Києво-Могилянська академія". – К. : Видавництво КП ВД „Педагогіка", 1999. – Вип. 2. – 110 с.

170. Мосс – 1996: Мосс М. Общества, обмен, личность : [труды по социальной антропологии] / [пер. с франц., послесл. и

комментарии А. Б. Гофмана] / М. Мосс. – М. : Наука; Главная редакция восточной литературы, 1996. – 360 с.

171. Наєнко – 2003: Наєнко М. Дмитро Чижевський і його „Історія української літератури” / М. Наєнко // Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2003. – С. 5–20. – (Альма-матер).

172. Наєнко – 2004: Наєнко М. Юрій Яновський / М. Наєнко // Срібний птах : [хрестоматія з української літератури для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл.] / [упоряд. Г. Ф. Семенюк, М. П. Ткачук, А. Б. Гуляк]. – К. : Освіта, 2004. – Част. І. – С. 291–295.

173. Нансі – 1993: Nancy J.-L. The birth to presence / Jean-Luc Nancy ; translated by Brian Holmes & others / Jean-Luc Nancy. – Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1993. – 423 p.

174. Насмінчук – 2009: Насмінчук І. Стильове розмаїття прози Марії Матіос : [монографія] / І. Насмінчук. – Кам’янець-Подільський, 2009. – 180 с.

175. Наукові праці – 2008: Наукові праці : Науково-методичний журнал. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. – Т. 101. – Вип. 88. – 96 с. – (Філологія. Літературознавство).

176. Нечуй-Левицький – 1966: Нечуй-Левицький І. С. Афонський пройдисвіт / І. С. Нечуй-Левицький. – К. : Наукова думка, 1966. – (Зібрання творів : у 10 т. / І. С. Нечуй-Левицький ; т. 5).

177. Нечуй-Левицький – 1998: Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для Слов’янщини (Сьогочасне літературне прямування) / І. Нечуй-Левицький // Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позвах з Московщиною. Культурологічні трактати [Електронний ресурс] / І. Нечуй-Левицький; упорядкування Михайла Чорнописького. – Львів : Каменяр, 1998. – С. 64–126. – Режим доступу : http://www.utoronto.ca/elul/Nechui/Ukrainstvo/ukrainstvo06.Nepotribnist-2.html.

178. Новакович: Новакович Р. Гончарний круг [Електронний ресурс] / Р. Новакович. – Режим доступу : http://format.ua/index.php?go=Articles&in=3&id=78.

179. Огурцов – 2006: Огурцов А. П. Постмодернизм в контексте новых вызовов науки и образования [Електронний ресурс] / А. П. Огурцов // Вестник Самарской гуманитарной академии. – 2006. – № 1 (4). – С. 3–27. – Режим доступу : http://www.phil63.ru/postmodernizm-v-kontekste-novykh-vyzovov.

180. Ожегов – 1983: Ожегов С. И. Словарь русского языка : [ок. 57 000 слов] / С. И. Ожегов ; [под ред. докт. филол. наук, проф. Н. Ю. Шведовой]. – [14-е изд., стереотип.]. – М. : Рус. яз., 1983. – 816 с.

181. Павличко – 2002: Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; [упорядн. В. Агеєва, Б. Кравченко ; передм. М. Зубрицької]. – К. : Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 679 с.

182. Павличко: Павличко Дм. Україна та Світовий Конгрес Українців (Виступ Голови УВКР Д. В. Павличка у Нью-Йорку) [Електронний ресурс] / Дм. Павличко. – Режим доступу : http://www.uvkr.com.ua/ua/analytics/vystup_pavlychka_u_new_york.html.

183. Панченко – 2002 (2): Панченко В. „Книга легка і життєжадібна…” / В. Панченко // Патетичний фрегат : Роман Юрія Яновського „Майстер корабля” як літературна містифікація / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2002. – С. 287–300. – (Літ. проект „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

184. Панченко – 2002: Панченко В. „Занадто я рано родився…” (Роман В. Винниченка „Хочу!” на тлі „відродження нації”/ В. Панченко // Дзеркало : Драматична поема Лесі Українки „Оргія” і роман Володимира Винниченка „Хочу!” / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2002. – С. 309–318. – (Літ. проект. „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

185. Панченко – 2003: Панченко В. Капрі : експерименти та експериментатори / В. Панченко // Капрійські сюжети : „Італійська” проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2003. – С. 187–221. – (Літ. проект. „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

186. Панченко – 2004: Панченко В. „…І думав я не тільки те, що написав у книжках” (Перечитуючи молодого Юрія Яновського) / В. Панченко // Срібний птах : [хрестоматія з української літератури для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл.] / [упоряд. Г. Ф. Семенюк, М. П. Ткачук, А. Б. Гуляк]. – К. : Освіта, 2004. – Част. І. – С. 287–291.

187. Папуша (2): Папуша І. В. Наративні моделі українського реалізму (Панас Мирний і топос проституції) [Електронний ресурс] / І. В. Папуша. – Режим доступу : http://papusha.at.ua/publ/1-1-0-2.

188. Папуша: Папуша І. Іван Франко і Зигмунд Фройд : аналогії та інтерпретації [Електронний ресурс] / І. Папуша. – Режим доступу : http://papusha.at.ua/publ/1-1-0-27.

189. Пахаренко – 2002: Пахаренко В. Українська поетика / В. Пахаренко. – [2-е вид., доп.]. – Черкаси : Відлуння-плюс, 2002. – 320 с.

190. Пахльовська – 2003 (2): Українська культура у вимірі „пост”: Посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм [Електронний

ресурс] / О. Пахльовська // Сучасність. – 2003. – Ч. 10. – Режим доступу : http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=2050.

191. Пахльовська – 2003: Пахльовська О. Українсько-італійські літературні зв'язки XIV – XX ст. / О. Пахльовська // Капрійські сюжети : „Італійська" проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2003. – 15–27 с. – (Літ. проект. „Текст + контекст". Знакові літ. доробки та навколо них).

192. Перніола – 1989: Perniola M. Between Clothing and Nudity / Mario Perniola // Fragments for a History of the Human Body, Part Two / Ed. by M. Feherwith, R. Naddaff, N. Tazi. – New York : Urzone, 1989. – P. 237–265.

193. Піаже – 1983: Пиаже Ж. Психогенез знаний и его эпистемологическое значение / Ж. Пиаже // Пиаже Ж. Семиотика / Ж. Пиаже ; [составление, вступительная статья и общая редакция Ю. С. Степанова ; перевод с франц. Н. В. Уфимцевой]. – М. : Радуга, 1983. – С. 90–101.

194. Підмогильний – 1927: Підмогильний В. Передмова / В. Підмогильний // Нечуй-Левицький І. Вибрані твори [Електронний ресурс] / І. Нечуй-Левицький. – К. : Час, 1927. – 2-е вид. – Том 2. – Режим доступу : http://www.utoronto.ca/elul/Nechui/Pidmo-nech.html.

195. Підмогильний – 2003: Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості) / В. Підмогильний // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / [упоряд. О. Галета]. – К. : Факт. – С. 391–406. – (Літ. проект. „Текст + контекст". Знакові літ. доробки та навколо них).

196. Підмогильний – 2004: Підмогильний В. Історія пані Їв'ги / В. Підмогильний // Срібний птах : [хрестоматія з української літератури для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл.] / [упоряд. Г. Ф. Семенюк, М. П. Ткачук, А. Б. Гуляк]. – К. : Освіта, 2004. – Част. І. – С. 175–179.

197. Піхманець – 2004: Піхманець Р. Внутрішня динаміка художніх структур Василя Стефаника / Р. Піхманець // Вісник Львівського університету. – 2004. – Вип. 35. – С. 266–280. – (Серія філологічна).

198. Платон – 1957: Платон. Государство / Платон // Аристотель. Об искусстве поэзии. (Поэтика) / Аристотель. – М. : Художественная литература, 1957. – 734 с.

199. Погребенник – 2004: Погребенник В. Діалог „Роман Рахманний – Іван Франко" : транспозиції, ремінісценції, актуалізація / Володимир Погребенник // Слово і час. – 2004. – № 1. – С. 24–34.

200. Подорога – 1993: К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. А. Подорогой // Логос. – 1993. – № 4. – С. 139–150.

201. Подорога – 1993: Подорога В. Метафизика ландшафта / В. Подорога. – М. : Наука, 1993. – 388 с.

202. Подорога – 1995: Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 340 с.

203. Подорога – 1999: Подорога В. А. Словарь аналитической антропологии / В. А. Подорога // Логос. – 1999. – № 2. – Режим доступу до журн. : http://lib.proc.ru/koi/FILOSOF/PODOROGA_W/s_antropo.txt.

204. Подорога – 2006: Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы : [в 2 т.] / В. Подорога. – М. : Культурная революция, 2006. – Т. 1. – 2006. – 688 с.

205. Поліщук – 2002: Полищук Т. Четыре брода любви (Вспоминаем Михаила Стельмаха) [Електронний ресурс] / Т. Полищук // День. – 29.05.2002 . – № 94. – Режим доступу : http://stelmakh.com.ua/golovna.html.

206. Постмодернізм… – 2001: Постмодернизм. Энциклопедия ; [сост. и научн. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко]. – Мн. : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).

207. Постмодернізм… – 2004: Постмодернизм в славянских литературах / Колл. труд ; под ред. Г. Я. Ильина, Н. Н. Стариковой (отв. редактор), И. Е. Адельгейм. – М. : Логос, 2004. – 407 с.

208. Потебня – 1989: Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня // Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 624 с. – (Из истории отечественной философской мысли).

209. Прігов – 2002: Пригов Дм. А им казалось : В Москву! В Москву! : О прозе Сорокина / Дм. Пригов // Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : [учеб. пособие] / И. С. Скоропанова. – [4-е изд., испр.]. – М. : Флинта ; Наука, 2002. – С. 277–281.

210. Протасова: Протасова Г. В. Ніцшеанський дискурс у прозі Валер'яна Підмогильного [Електронний ресурс] / Г. В. Протасова. – Режим доступу : http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008/Protasova.

211. Ранк – 1993: Rank O. The Trauma of Birth / Otto Rank. – New York : Dover, 1993. – 289 p.

212. Рєзвих – 2003: Резвых П. Якоб Бёме : язык тела и тело языка / П. Резвых // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 63. – С. 258–271.

213. Рікер – 1991: Ricoeur P. The Hermeneutical Function of Distancration // Ricoeur P. From text to action / Paul Ricoeur ; translated

by Kathleen Blamey and John B. Thompson. – Evanston, Ill : Northwestern University Press, 1991. – 346 p.

214. Рікер – 2002: Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикёр ; [пер. с фр. и вступит, ст. И. Вдовиной]. – М. : КАНОН-пресс-Ц ; Кучково поле, 2002. – 624 с. – (Серия „Канон философии”).

215. Розанов – 1990: Розанов В. Люди лунного света. Метафизика христианства / В. Розанов // Розанов В. Сочинения: [в 2 т.] / В. Розанов. – М. : Политиздат, 1990. – . – Т. 2. – С. 97–143.

216. Романчук: Романчук Л. Валер’ян Підмогильний як передтечія екзистенціалізму [Електронний ресурс] / Любов Романчук. – Режим доступу : http://roman-chuk.narod.ru/1/Pidmogilnij.htm.

217. Сантарканжелі – 1974: Santarcangeli P. Le livre des labyrinthes / Paolo Santarcangeli. – Paris : Gallimard, 1974. – 568 p.

218. Сартр – 1972: Sartre J.-P. L’Etre ef Neant / Jean-Paul Sartre. – Paris : Gallimard, 1972. – 648 p.

219. Сверстюк – 2008: Сверстюк Є. „Я розшукав оригінальну публікацію таємного виступу Сталіна проти Довженка” [Електронний ресурс] / Є. Сверстюк // Дзеркало тижня. – 16-22 лютого 2008. – № 6 (685). – Режим доступу : http://www.dt.ua/3000/3760/62060/.

220. Святовець: Святовець В. Ф. „Кожен характер, кожна подробиця здаються новими і промовляють в душу” (Григір Тютюнник про особливості деталізації у творах) [Електронний ресурс] / В. Ф. Святовець. – Режим доступу : http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1042.

221. Семків – 2008: Семків Р. Постмодернізм : кінець терміну [Електронний ресурс] / Р. Семків. – Режим доступу : http://litakcent.com/2008/03/14/rostyslav-semkiv-postmodernizm-kinec-terminu.html.

222. Сент-Бев – 1987: Сент-Бёв Ш. О. Шатобриан в оценке одного из близких друзей в 1803 г. / Ш. О. Сент-Бёв // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе / [сост., общ. ред. и вступит. статья Г. К. Косиков]. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 37–48.

223. Символіка жаби: Символика жаби [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://moy-bereg.ru/simvolika-zhivotnyih/simvolika-zhaba.html.

224. Символіка змія: Символика змея [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://moy-bereg.ru/simvolika-zhivotnyih/simvolika-zmeya.html.

225. Ситниченко – 1996: Ситниченко Л. А. Першоджерела комунікативної філософії : [навч. посібник для студ. гуманіт. спец.

вузів] / Людмила Анатоліївна Сотниченко ; [Міжнародний Фонд „Відродження”. Програма „Трансформація гуманітарної освіти в Україні”]. – К. : Либідь, 1996. – 170, [3] с.

226. Скоропанова – 2002: Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : [учеб. пособие] / И. С. Скоропанова. – [4-е изд., испр.]. – М. : Флинта ; Наука, 2002. – 608 с.

227. Славінський: Славінський М. „Мало – бачити. Мало – розуміти. Треба любити” [Електронний ресурс] / М. Славінський. – Режим доступу : http://www.viche.info/journal/416/.

228. Словник – 1986: Словарь иностранных слов. – [13-е изд., стереотип.]. – М. : Рус. яз., 1986. – 608 с.

229. Словник – 1987: Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

230. Словник… – 1988: Словарь иностранных слов. – [16-е изд., испр.]. – М. : Рус. яз. – 624 с.

231. Слотердайк – 2002: Слотердайк П. Критика цинічного розуму / П. Слотердайк ; [пер. з нім. А. Богачова]. – К. : Тандем, 2002. – 544 с.

232. Смолич – 1985: Смолич Ю. К. Твори : [у 8 т.] / Ю. К. Смолич / [упоряд. О. Смолич ; приміт. А. Ковтуненко]. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 6. – 446 с.

233. Соловій – 2003: Соловій Г. Р. До питання теоретичного осмислення концепції читача у соцреалізмі / Г. Р. Соловій // Наукові записки Національного університету „Києво-Могилянська академія”. – 2003. – Том 21. – С. 30–35. – (Філологічні науки).

234. Соловій: Соловій Г. Еротичний дискурс українського модернізму [Електронний ресурс] / Г. Соловій. – Режим доступу : http://www.ekpu.lublin.pl/naukidni/solovij/solovij.html.

235. Сохметова – 2004: Сохметова К. Іздрик і „станіславський феномен” (Інтерв’ю з письменником) [Електронний ресурс] / К. Сохметова. – Режим доступу : http://www.politikhall.com/?page=filing&a_id=226.

236. Срібний птах – 2004: Срібний птах : [хрестоматія з української літератури для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл.] / [упоряд. Г. Ф. Семенюк, М. П. Ткачук, А. Б. Гуляк]. – К. : Освіта, 2004. – Част. І. – 512 с.

237. Старинкевич – 2002: Старинкевич Л. Юрій Яновський – Майстер Корабля / Л. Старинкевич // Патетичний фрегат : Роман Юрія Яновського „Майстер корабля” як літературна містифікація /

[упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2002. – С. 273–276. – (Літ. проект „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

238. Старікова – 2004: Старикова Н. Н. Постмодернизм в славянских литературах (Из опыта комплексного исследования) / Н. Н. Старикова // Славянский вестник. – М. : МАКС Пресс, 2004. – Вып. 2. – С. 539–548.

239. Старовойт – 2009: Старовойт І. М. Котигорошко : Про дитинство в автобіографічній прозі Григора Тютюнника / І. М. Старовойт // Наукові записки Національного університету „Києво-Могилянська академія”. – 2009. – Т. 98. – С. 59–64. – (Філологічні науки).

240. Стельмах – 1969: Стельмах М. Вибрані твори / М. Стельмах. – К. : Дніпро, 1969. – 736 с. – (Шкільна бібліотека).

241. Стефаник – 1972: Стефаник В. Твори / В. Стефаник ; [вступн. стаття, упорядн. текст. та прим. канд. філолог. наук Людмили Дем’янівської]. – К. : Молодь, 1972. – 240 с. – (Шкільна бібліотека).

242. Сурова: Сурова Ю. О. Человек в модернистской культуре [Електронний ресурс] / Ю. О. Сурова. – Режим доступу : http://www.gumfak.ru/zarub_html/zarub_vtorogo1000/zaruba6.shtml.

243. Сурова: Сурова Ю. О. Человек в модернистской культуре [Електронний ресурс] / Ю. О. Сурова. – Режим доступу : http://www.gumfak.ru/zarub_html/zarub_vtorogo1000/zaruba6.shtml.

244. Табачникова – 1996: Табачникова С. В. Мишель Фуко: историк настоящего / С. В. Табачникова // Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко ; [пер. с франц.]. – М. : Касталь, 1996. – С. 396–443.

245. Тамурчі – 2009: Тамурчи Н. Безумие как область свободы / Н. Тамурчи. – Новое литературное обозрение. – 2009. – № 6 (100). – С. 442–458.

246. Тарнавський – 2004: Тарнавський М. Між розумом та ірреальністю : Проза Валер’яна Підмогильного ; [пер. з англ. В. Триліс]. – К. : Університетське видавництво „Пульсари”, 2004. – 232 с. – Парад. тит. арк. англ.

247. Теорія… – 2004: Теория литературы : [учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений] : [в 2 т.] / Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательский центр „Академия”, 2004. – Т. 1. – 2004. – 512 с.

248. Тихолоз – 2002: Тихолоз Б. Іван Франко – філософ : (До характеристики стилю та еволюції мислення) / Богдан Тихолоз // Сучасність. – 2002. – № 12. – С. 107–119.

249. Тіло… – 2005: Тело в русской культуре : [сборник статей] / [сост. Г. Кабаков и Ф. Конт]. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 400 с. : илл. – (Серия „Научная библиотека”).

250. Ткаченко: Ткаченко А. О. Укрліт і етнопедагогіка [Електронний ресурс] / А. О. Ткаченко. – Режим доступу : http://www.bdpu.org/scientific_published/apsf_20_2009/tkachenko.pdf.

251. Тримбач – 2003: Тримбач С. „Мовчить собор…” (Олесеві Гончару виповнилося б 85) [Електронний ресурс] / С. Тримач // Дзеркало тижня. – 2003. – № 12 (437). – 29 березня – 4 квітня. – Режим доступу : http://www.dt.ua/3000/3760/38080/.

252. Трубіна – 1996: Трубина Е. Г. К вопросу об автономном индивиде и децентрированном субъекте [Електронний ресурс] / Е. Г. Трубина // Социемы. – 1996. – № 5. – Режим доступу : http://www2.usu.ru/philosophy/soc_phil/rus/texts/sociemy/5/trubina.html.

253. Тютюнник – 1978: Тютюнник Г. Коріння : [оповідання ; повість] / Г. Тютюнник. – К. : Дніпро, 1978. – 296 с.

254. Уваров – 2001: Уваров М. С. Русский коммунизм как постмодернизм / М. С. Уваров // Отчуждение человека в перспективе глобализации мира : [сб. статей] / [под ред. Маркова Б. В., Солонина Ю. Н., Парцвания В. В.]. – СПб. : Петрополис, 2001. – Вып. 1. – С. 274–300.

255. Узунколєва – 2009: Узунколєва А. В. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / А. В. Узунколєва. – Кіровоград, 2009. – 20 с.

256. Українка – 2008: Українка Л. Усі твори в одному томі / Леся Українка ; [передм. М. І. Литвинця]. – К. : Ірпінь : ВТФ „Перун”, 2008. – 1376 с. – (Поет. поличка „Перуна”).

257. Українська література – 2005: Українська література, 11 кл. : [підруч. для загальноосвіт. навч. закл.] / [Р. В. Мовчан, Ю. І. Ковалів, В. Ф. Погребенник, В. Є. Панченко] ; за загал. ред. Р. В. Мовчан. – К. : Ірпінь ; ВТФ „Перун”, 2005. – 496 с.

258. Ульяненко – 2003: Ульяненко О. Сталінка ; Дофін Сатани : [романи] / О. Ульяненко. – Харків : Фоліо. – 382 с. – (Література).

259. Усі українські письменники – 2007: Усі українські письменники / [упорядники Ю. І. Хізова, В. В. Щоголева]. – Харків : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2007. – 384 с.

260. Федькович – 2006: Федькович Ю. Сафат Зінич / Ю. Федькович // Українська література XIX століття : хрестоматія : [навч. посіб.] / [упоряд. Н. М. Гаєвська]. – К. : Либідь, 2006. – С. 437–438.

261. Флоренський – 1990: Флоренский П. А. У водоразделов мысли : [в 2 т.] / П. А. Флоренский. – М. : Правда, 1990. – (Из истории отечественной философской мысли). – Т. 2. – 1990. – 447 с.

262. Флоренський – 1993: Флоренский П. Иконостас / П. Флоренський. – СПб. : Мифрил : Русская книга, 1993. – 458 с.

263. Франко – 1973: Франко І. Schönschreiben // Франко І. Вибрані твори : [у 3 т.] / І. Франко. – К. : Дніпро, 1973. – Т. 2. – 1973. – С. 122–127.

264. Фрейденберг – 1999: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Восточная литература, 1999. – 800 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

265. Фройд – 1965: Freud S. The interpretation of dreams / Sigmund Freud ; [translated from the German and edited by James Strachey]. – New York : Avon Books, 1965. – 736 p.

266. Фройд – 1998: Фройд З. Вступ до психоаналізу / З. Фройд ; [пер. з нім. П. Таращук]. – К. : Основи, 1998. – 709 с.

267. Фронтізі-Дюкру – 1975: Frontisi-Ducroux F. Obdale : mythologie de 1'artisan en Grece ancienne. – Paris : Maspero, 1975. – 493 p.

268. Фуко – 1994: Foucault M. Dits et écrits : 1954–1988 / Michel Foucault ; [édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. – Paris : Editions Gallimard, 1994. – V. 1. – 1994. – 624 p.

269. Фуко – 1996: Фуко М. Что такое автор? / М. Фуко // Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко ; [пер. с франц. С. Табачниковой]. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.

270. Халізєв – 2000: Хализев В. Е. Теория литературы / Хализев В. Е. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.

271. Хамітов – 2004: Хамітов Н. Родова бівалентність людського буття : феномени чоловічого та жіночого / Н. Хамітов // Філософія : Світ людини. Курс лекцій : [навч. посібник] / [В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін.]. – К. : Либідь, 2004. – С. 263–280.

272. Харчук – 2008: Харчук Р. Настовбурчені думки [Електронний ресурс] / Р. Харчук. – Режим доступу : http://litakcent.com/2008/06/23/roksana-harchuk-nastovburcheni-dumky.html.

273. Хвильовий – 1984: Хвильовий М. Твори : [у 5 т.] / М. Хвильовий / [упоряд., ред. і вступ. стаття Г. Костюка]. – [2-е вид.]. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Об'єднання українських

письменників „Слово” ; Українське видавництво „Смолоскип” ім. В. Симоненка, 1984. – Т. 1. – 1984. – 438 с.

274. Холландер – 1980: Hollander A. Seeing Through Clothes / Anne Hollander. – New York : Avon, 1980. – 504 p. : ill. p.

275. Черненко – 1989: Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. – Мюнхен : Сучасність, 1989. – 280 с.

276. Чижевський – 2003: Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2003. – 568 с. – (Альма-матер).

277. Чопик – 2001: Чопик Р. Крик оголеної душі : Штрихи до творчої сильветки В. Стефаника / Р. Чопик // Усе для школи : Українська література. 10 клас. – К. : АртЕк, 2001. – С. 12–16.

278. Чопик – 2002: Чопик Р. Ессе Homo : Добра звістка від Івана Франка / Ростислав Чопик. – Львів : ЛВ ІЛ НАНУ, 2002. – 232 с.

279. Чопик – 2004: Чопик Р. Вовчок [Електронний ресурс] / Р. Чопик. // Ї. – 2004. – № 33. – Режим доступу : http://www.ji-magazine.lviv.ua/ji-junior/N33-1/chopyk.htm.

280. Чубаров – 2006: Чубаров И. Валерий Подорога. Мимесис / Игорь Чубаров // Критическая Маса. – 2006. – № 3. – С. 167–174.

281. Шапір – 1995: Шапир М. И. Эстетический опыт XX века : авангард и постмодернизм / М. И. Шапир // Philologica. – 1995. – Т. 2. – № 3/4. – С. 136–143.

282. Шевчук – 2003: Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер’яна Підмогильного / В. Шевчук // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валер’ян Підмогильний : тексти та конфлікт інтерпретацій / [упоряд. О. Галета]. – К. : Факт, 2003. – С. 353–366. – (Літ. проект „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

283. Шелер – 1973: Scheller M. Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values / Max Scheller. – Evanston : Northwestern University Press, 1973. – 569 c.

284. Шеремета: Шеремета Н. Григір Тютюнник – скарб української літератури [Електронний ресурс] / Н. Шеремета. – Режим доступу : http://library-ua.at.ua/publ/statti/statti_pro_grigora_tjutjunnika/grigir_tjutjunnik_skarb_ukrajinskoji_literaturi/5-1-0-1.

285. Шилдер – 1950: Schilder P. The image and appearance of the human body ; studies in the constructive energies of the psyche / Paul Schilder. – New York : International University Press, 1950. – 353 p. : illus.

286. Шпет – 1989: Шпет Г. Г. Сочинения / Г. Г. Шпет ; [предисл. Е. В. Пастернак]. – М. : Правда, 1989. – 608 с. – (Серия : Из истории отечественной философской мысли.).

287. Штейнбук – 2002: Штейнбук Ф. М. Жанрова своєрідність і внутрішня єдність „Кінармії" І. Е. Бабеля : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.02 / Штейнбук Фелікс Маратович. – Ялта, 2002. – 210 с.

288. Штейнбук – 2007: Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с.

289. Штейнбук – 2009: Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.

290. Шульга – 2008: Шульга Д. „Москалиця" vs. „Мама Маріца" : поразка у грі на своєму полі [Електронний ресурс] / Д. Шульга. – Режим доступу : http://www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2008/12/081202_review_shulga_matios_sp.shtml.

291. Ямпольський – 1993: Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М. : РИК „Культура", 1993. – 464 с.

292. Ямпольський – 1996: Ямпольский М. Демон и Лабиринт / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1996. – Вып. VII. – 336 с.

293. Ямпольський – 1998: Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса) / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1998. – Вып. XI. – 384 с.

294. Ямпольський – 2004: Ямпольский М. Королева и гильотина (Письмо, очищение, телесность) / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65. – С. 93–130.

295. Яновський – 2004: Яновський Ю. Подвійне коло / Ю. Яновський // Срібний птах : [хрестоматія з української літератури для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл.] / [упоряд. Г. Ф. Семенюк, М. П. Ткачук, А. Б. Гуляк]. – К. : Освіта, 2004. – Част. І. – С. 264–271.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Агеєва, Віра, 229
Адлер, Альфред, 67
Адорно, Теодор, 26, 290
Андрухович, Юрій, 207, 284
Антонич, Богдан-Ігор, 315
Антонов, Валерій, 261
Арендт, Ханна, 96
Арєф'єва, Ольга, 142
Аристотель, 235, 373
Ауербах, Еріх, 24

Бабель, Ісаак, 174, 232
Байрон, Джордж, 83
Бальзак, Оноре, 174
Барт, Джон, 313
Барт, Ролан, 17, 263
Батай, Жорж, 30, 119
Бахтін, Михайло, 13, 63, 272
Беккет, Семюель, 27, 202
Беме, Якоб, 9, 179
Бенвеніст Еміль, 2020
Беньямін, Вальтер, 26
Берг, Альбан, 27
Берґсон, Анрі, 188, 254
Бєрдяев, Микола, 10
Білецький, Олександр, 232
Бінсванґер, Людвіг, 319
Блум, Гаролд, 256
Бодлер, Шарль, 27, 300, 316
Бодріяр, Жан, 244
Борхес, Хорхе Луїс, 16, 174
Бретон, Станіслас, 168
Бродський, Йосип, 313
Брюховецька, Лариса, 267
Бубер, Мартін, 180
Будьонний, Семен, 232
Булгаков, Михайло, 65, 202
Булгаков, Сергій, 326
Буряк, Борис, 248

Валері, Поль, 168
Ватченко, Олексій, 257
Вейдле, Володимир, 286
Вернан, Жан-П'єр, 289
Вернер, Хайнц, 29
Виготський, Лев, 67
Винниченко, Володимир, 64
Вовчок, Марко, 91

Гажа, Тетяна, 238
Гайдеґґер, Мартін, 10, 42
Галич, Олександр, 149
Гваттарі, Фелікс, 10, 299
Геґель, Ґеорг, 9, 196
Геніс, Олександр, 202
Глібчук, Уляна, 324, 331
Гоголь, Микола, 192
Голинко-Вольфсон, Дмитро, 148
Голобородько, Ярослав, 305, 318, 322
Гомер, 83, 84, 207
Гомілко, Ольга, 261
Гончар, Олесь, 226, 256
Горбаль, Кость, 101
Горький, Максим, 225
Греймас, Альґірдас, 49, 301
Грицак, Ярослав, 133
Гройс, Борис, 244
Гундорова, Тамара, 152, 156, 240, 256, 280, 284, 313
Гусак, Надія, 180
Гюго, Віктор, 251
Ґабермас, Юрґен, 39, 202
Ґадамер, Ганс-Ґеорґ, 63, 71, 235
Ґеорге, Стефан, 316
Ґюнтер, Ганс, 244

Дельоз, Жиль, 31, 299
Дем'янівська, Людмила, 172
Джойс, Джеймс, 65, 202, 300

Джугастрянська, Юлія, 324
Дзюба, Іван, 238
Дільтей, Вільгельм, 71
Добренко, Євгеній, 244
Дос Пассос, Джон, 232
Достоєвський, Федір, 34, 260
Дробот, Ірина, 211

Евола, Юліус, 261
Еко, Умберто, 313

Єфремов, Сергій, 112, 158
Єшкілєв, Володимир, 305

Женетт, Жерар, 70
Жирар, Рене, 33

Забужко, Оксана, 152, 304
Затонський, Дмитро, 282
Золя, Еміль, 300

Йонеско, Ежен, 202

Іздрик, 314
Ірванець, Олександр, 284

Кайуа, Роже, 26, 31, 187, 307, 319
Калініченко, Ольга, 215
Камю, Альбер, 212
Канетті, Еліас, 34
Карпа, Ірена, 281
Кафка, Франц, 202
Квітка-Основ'яненко, Григорій, 101
Кіркеґор, Серен, 18, 196
Клеман, Катрін, 290
Кобилянський, Антін, 101
Кожев, Олександр, 196
Конрад, Джозеф, 232
Коперник, Миколай, 202
Кортасар, Хуліо, 313
Косіков, Георгій, 104
Костюк, Григорій, 196
Котляревський, Іван, 82
Коцарев, Олег, 323
Коцюбинська, Михайлина, 173
Коцюбинський, Михайло, 64, 201, 218, 247
Кравченко, Надія, 191, 198
Крістева, Юлія, 10, 12, 27
Ксьондзик, Наталя, 211
Кузовкіна, Ліна, 257
Куліш, Пантелеймон, 83, 101, 218, 281, 336
Кундера, Мілан, 313

Лакан, Жак, 10, 12, 42
Ласло-Куцюк, Магдалина, 232, 234
Лебон, Ґюстав, 34
Левайн, Девід, 197
Леві-Брюль, Люсьєн, 34
Леві-Стросс, Клод, 34
Ледантек, Фелікс, 32
Лондон, Джек, 232
Лоренц, Конрад, 10, 34
Лосєв, Олексій, 10, 11, 260
Лотман, Юрій, 70
Лоуренс, Герберт, 300
Лохіна, Єлизавета, 182

Ман Поль де, 43, 168
Манн, Томас, 201
Маньковська, Надія, 298
Марен, Луї, 309
Марко, Василь, 258, 264
Маркс, Карл, 72
Матезіус, Вілем, 69
Матіос, Марія, 336
Маяковський, Володимир, 173, 202
Меженко, Юрій, 113
Мельник, Володимир, 212
Мельник, Ярослав, 173
Меріме, Проспер, 174
Мерло-Понті, Моріс, 11, 311

Микитенко, Олег, 239
Мирний, Панас, 159, 247
Міллер, Генрі, 300, 313
Мінєралов, Юрій, 24
Мінковський, Ежен, 320
Мовчан, Раїса, 228
Монахова, Наталія, 211
Мопассан, Гі де, 174, 248
Морачевський, Вацлав, 171
Мороз, Лариса, 265, 269
Мосс, Марсель, 329
Мукаржовський, Ян, 69

Набоков, Володимир, 148
Наєнко, Михайло, 68, 228
Нансі, Жан-Люк, 30
Неборак, Віктор, 284
Нейбауер, Ернст, 101
Нечуй-Левицький, Іван, 247
Ніцше, Фрідріх, 72, 151, 157, 165, 377

О. Генрі, 174

Павич, Мілорад, 313
Павличко, Дмитро, 239
Павличко, Соломія, 61, 147, 150, 151, 158, 161, 171, 189, 199, 201, 215, 231, 278
Павлишин, Марко, 305, 308
Панч, Петро, 203
Панченко, Володимир, 181, 232
Папуша, Ігор, 122, 139
Пастернак, Борис, 226
Пахаренко, Василь, 172
Пахльовська, Оксана, 162, 278
Пензо, Іта, 228
Піаже, Жан, 10, 308
Підмогильний, Валер'ян, 111, 227
Піхманець, Роман, 173, 177
Платон, 24
Погребенник, Володимир, 133
Подорога, Валерій, 10, 17, 27, 32, 34, 148, 165, 270, 311, 327, 329, 330, 331
Поппер, Карл, 10
Потебня, Олександр, 67, 288
Прігов, Дмитро, 298
Протасова, Ганна, 211
Пруст, Марсель, 202
Пушкін, Олександр, 82

Райх, Вільгельм, 33
Ранк, Отто, 321
Рембо, Артюр, 316
Рікер, Поль, 16, 72
Рільке, Райнер Марія, 321
Роб-Гріє, Ален, 313
Розанов, Василь, 261
Роллан, Ромен, 232

Сантарканжелі, Паоло, 166
Сартр, Жан-Поль, 212, 311
Сверстюк, Євген, 239, 241
Селівановський, Олексій, 234
Семків, Ростислав, 282
Сент-Бев, Шарль Оґюстен де, 63, 65, 70
Серафимович, Олександр, 232
Скоропанова, Ірина, 39, 298
Слотердайк, Петер, 51,
Смолич, Юрій, 227
Софокл, 260
Сталін, Йосип, 227, 230, 245
Стефанівська, Лідія, 305, 312
Стругацький, Аркадій, 241
Стругацький, Борис, 241
Сурова, Юлія, 149, 203

Тамурчі, Наталія, 193, 195
Танячкевич, Данило, 101
Таран, Людмила, 152
Тард, Ґабріель, 34

Тен, Іпполіт, 65
Тихолоз, Богдан, 133
Ткаченко, Анатолій, 172
Тодоров, Цвєтан, 70
Тракль, Ґеорг, 316
Тримбач, Сергій, 257
Тростянецький, Андрій, 234
Тютюнник, Григір, 174

Уваров, Михайло, 282
Узунколєва, Аліна, 191
Українка, Леся, 64, 68, 151, 162, 171, 187, 286
Ульяненко, Олесь, 304, 314

Фадєєв, Олександр, 232
Флоренський, Павло, 287, 307
Фолкнер, Вільям, 202
Франко, Іван, 102, 227
Фрейденберг, Ольга, 26
Фройд, Зиґмунд, 10, 11, 33, 67, 72, 139, 260, 307
Фронтізі-Дюкру, Франсуаза, 166
Фуентес, Карлос, 313
Фуко, Мішель, 41, 263, 307, 319

Халізєв, Валентин, 63, 301, 315
Хармс, Даниїл, 16
Харчук, Роксана, 281
Холландер, Анн, 217

Чехов, Антон, 240
Чижевський, Дмитро, 68, 82, 91, 107, 134, 162
Чопик, Ростислав, 91, 93, 199
Чубаров, Ігор, 36, 148

Шевченко, Тарас, 82, 101, 134, 227, 230, 267
Шекспір, Вільям, 100, 260
Шелер, Макс, 10, 263, 320
Шерех (Шевельов), Юрій, 83
Шилдер, Пауль, 216
Шкловський, Віктор, 69
Шлейєрмахер, Фрідріх, 71
Шонберг, Арнольд, 27
Шпет, Ґустав, 71, 72
Шпільгаґен, Фрідріх, 157
Шульга, Дмитро, 324

Юнґ, Карл, 67

Якобсон, Роман, 69
Ямпольський, Михайло, 10, 14, 28, 40, 96, 138, 166, 176, 184, 235, 290, 310, 318

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Аберація 259
Абсурд 36, 41, 279
Автореференція 16
Аксіологія 171, 257, 258
Акцентуація 173, 215
Алюзія 154, 241, 253, 267
Амбівалентний 28, 96, 155, 167, 175, 192, 230, 263, 297
Аналогія 9, 131
Антропологізація 261
Антропологія 12, 32, 58, 129
Антропоморфний алфавіт 17
Апокаліпсис 203, 304
Асимволізм 17
Асиміляція 319
Атемпоральність 126
Афект 19, 33, 35

Бажання 33, 42, 52, 57, 60, 85, 299, 311
Біль 51, 96, 273, 305, 309
Біографічний метод 63, 65
Буття-до-смерті 330

Вагінальна символіка 141
Витіснення 28
Відраза 12, 28, 52, 251, 298
Візуальність 46, 184, 196, 244, 261, 270
Він 48, 57, 60, 180
Вогонь 168
Вона 48, 57, 60, 180

Гендерна роль 128, 130, 158
Герой 35, 44, 104, 125, 153, 182, 207, 234, 264
Гетерогенний 27, 28
Гіперболізм 195
Гіперреальність 280
Голод 51, 57
Голодомор 239, 265
Голос 12, 44, 57, 72, 129, 142, 262, 270, 286, 289, 290, 296
Гомосексуалізм 301
Гомотипія 40, 287
Гуманізація 49, 274, 302
Гумор 113, 241

Деградація 297
Деідеологізація 280
Деконструкція 70, 280, 298
Деперсоналізація 319
Десимволізація 44, 142, 289
Детериторіалізація 299
Детермінація 21, 87, 125, 132, 203, 213, 262, 280
Деформація 15, 47, 57, 296
Децентрація 280
Дзеркало 25, 43, 96, 126, 129, 309, 311, 317
Дивергенція 315
Дискретний роман 236
Дискурсивна структура 9
Дисоціація 307, 320
Дистанціювання 16, 30, 138
Диференціація 16, 44, 191, 201, 257, 260, 310, 320, 336
Дифузне тіло 19
Діаграматичний міметизм 28
Діалектика 11
Діалог 44, 49, 57, 271
Діалогічність 72
Дотик 51, 57, 61, 188, 292
Духовно-соматична єдність 26

Екзистенціалізм 180, 212
Екзистенція 177, 196, 286, 297
Екзогенний 308, 309
Еклектика 280
Експозиція 106, 126, 271, 318
Експресіонізм 135, 172, 199
Екстаз 179
Екстеріоризація 211
Екстралітературний 143, 180, 220, 235, 251, 270, 286, 336
Ексцес 19

Ендогенний 308, 309
Епатаж 48, 57, 102, 122, 195, 280, 292, 294, 300, 332
Епігенез 50
Епігенетичні правила 50
Епігонство 25, 49, 57
Епістемологія 49–52, 57, 142, 279, 308, 332
Епопея 86, 177, 263
Ерзац-об'єкти 34
Еротичність 57, 85, 141, 259, 261
Естетизація 244
Есхатологія 173
Етнографічний реалізм 161
Етологія 32

Жанр 85, 102, 114, 177, 195, 233, 236, 241
Жахливе 27, 297
Жест 20, 27, 29, 57, 263
Життя 11, 24, 31, 41, 57, 64, 106, 119, 141, 162, 164, 170, 174, 181, 193, 196, 215, 244, 254, 263, 285, 302, 320, 330
Жіноче начало 86, 89, 194, 261

Запах 29, 57, 191, 288
Звернений мімезис 35, 36
Звукосенс 286
Зооморфний 131, 252
Зоровий мімезис 26

Ідейно-художній зміст 81, 159, 191, 212, 272, 305, 321, 329
Ідентифікація 25, 30, 42, 43, 81, 98, 106, 240, 241, 260, 274, 279
Ідеологія 5, 59, 83, 153, 172, 189, 227, 239, 256, 274, 305, 324, 336
Ідея 35, 162, 195, 288, 317
Ідилія 83–87, 89, 96, 281
Ізоморфність 20
Іманентний 35, 43, 67, 182, 278, 305, 315
Імітація 25, 29, 217, 244, 245
Імморалізм 280
Імпліцитний 19, 56, 194, 203, 251, 258, 291
Імпресіонізм 135, 161
Інверсійно-гендерний зміст 130
Інверсія 45, 84, 86, 130
Індивідуалізм 158, 237, 312
Інтелектуальність 305
Інтеріоризація 320
Інтернаціоналізм 227
Інтерпретація 8, 28, 47, 51, 58, 66, 72, 123, 139, 161, 197, 206, 305, 308, 319, 333, 336
Інтертекстуальність 14, 51, 57, 280
Інтуїція 57, 60, 72
Інфантилізм 161
Інцест 302, 325, 327
Інший 13, 20, 28, 44, 57, 106, 270, 309, 310, 311, 315
Іронія 48, 57, 114, 250, 280, 292, 315–317, 321, 332
Історіософія 134

Каліграфія 135, 142, 192
Каріокінез 287
Катарсис 26, 258, 301, 325, 331
Квазіметафора 298
Квазіписьмо 17
Кіномистецтво 232
Кітч 240, 244, 256
Класицизм 24, 123, 300
Когнітивна модель 51
Колабораціонізм 227
Колажність 280, 282
Колективне несвідоме 298
Колізія 51, 64, 66, 103, 115, 143, 153, 182, 199, 213, 229, 256, 302, 316, 327
Коло 57, 235, 254, 306, 308
Комізм 30, 239, 272, 315
Композитна фігурація 19

Композиція 174, 183, 234, 254, 259, 302, 309
Конкордизм180, 181
Консервативно-патріархальний326
Конфлікт 36, 66, 91, 98, 151, 183, 195, 211, 216, 278, 301
Концепції мережевої каузальності 50
Культурно-історичний метод 65
Культурософія 152

Лабіринт 15, 41, 57, 166, 197, 263, 306, 308
Легенда 84–88, 194, 264
Лінгвістичне тіло 19, 20, 21
Літературна критика 225, 324
Логос 57, 290
Любов 41, 48, 57, 93, 106, 156, 172, 226, 260, 292, 314, 327

Мазохізм 93, 140, 141
Маскулінність 57
Метамова 14
Метаморфоза 167, 182, 185, 208, 247, 260
Метафізика 261
Метафора 12, 14, 67, 140, 168, 176, 204, 298, 318
Метод 18, 55–56, 63–74
Мімезис 15, 24–37, 39–40
Місце 12, 15, 42, 176, 213, 310
Міфологізація 190, 245
Множинність 19, 31, 280, 288
Мова 13, 16, 20, 36, 43–44, 82, 113, 252, 261, 263, 314
Модернізм 10, 135, 147–152, 187, 201–203, 209, 220–221
Монада 34, 35
Монструозність 47, 57, 60, 115–120, 136, 195, 251–253, 298
Монтаж 234
Моралізація дискурсу 325
Мотив 42, 44, 51, 59, 84, 87, 116, 118, 126, 130, 140, 157, 167, 176, 193, 260, 266, 289, 301, 318

Наративний 9, 35, 47, 103. 122, 159, 250, 314
Наративно-композиційний 194
Наратор 95
Нарація 235
Народницька традиція 247, 255
Нарцисизм 152, 161
Натуралізм 135, 194, 233, 300
Національний характер 113
Національно-літературний канон 134
Національно-патріотична ідеологія 83
Негативна естетика 27
Негативний мімезис 26–28, 43
Некласична естетика 10
Неоромантизм 135, 161, 187
Неофройдизм 67
Новела 81, 84, 171, 174–178, 192–198, 199, 232–236, 316
Нонселекція 280

Олфактори 191, 196
Ономатопея 286
Онтологія 40–42, 57, 94, 103, 108, 129, 140, 152, 176, 185, 195, 205, 218, 235, 254, 287, 292, 302, 307, 331
Оповідання 83, 103, 113, 124, 135, 159, 180, 203, 212, 238
Опосередкована голосова стратегія 45
Остракізм 160, 227

Пам’ять 14, 15, 32, 41, 57, 168, 254, 263, 285
Панорамний роман 234
Парафраз 25, 173, 264

Пародія 280
Патологічний міметизм 28
Пафос 89, 115, 117, 163, 194, 205, 206, 231, 243, 248, 315
Передрозуміння 72
Передтекст 84, 86
Перипетії 64, 96, 154, 230, 240, 316, 327
Персонаж 29, 86, 130, 211
Персоніфікація 86, 167, 249
Письмо 13, 29, 57, 60, 136, 139, 142, 176, 229, 263,
Плюралізм 39, 280
Повернення 41, 57, 73, 106, 177, 235, 302, 306
Погляд 45–47, 48, 57, 59, 61, 184–185, 191, 207–208, 261, 270, 318
Погляд на інших 47
Погляд на себе 43, 47
Подвійний мімезис 35
Подвоєння 25, 30–31, 41, 306, 310
Подієво-змістовий континуум 130
Подія 16, 57
Поетика 35, 51, 92, 94,98, 108, 113, 118, 123, 135, 136, 144, 147–148, 149, 152, 160, 164, 165, 187, 201, 209, 273
Позиція позазнаходження 108
Порівняльно-історичний метод 66
Постмодернізм 10, 40, 51, 279–282, 284, 304, 314, 323
Постнародник 278
Пост-реалізм 331
Пост-рустикальний 324
Постструктуралізм 70
Посттоталітарний 284
Проекція 9, 19, 47, 206, 310
Простір 15, 27, 57, 60, 97, 166, 180, 197, 212, 263, 289
Психастенія 31
Психоаналіз 10, 12, 32, 33, 112, 140, 159, 290, 298
Психоаналітичний метод 67
Психологізм 149
Психологічний підхід 64, 67–69, 73, 124, 308
Психоміметичний 27, 29
Психопротезування 27
Психосоматичний 12, 166

Реалізм 68, 91, 122, 135, 160, 187, 199, 201, 279, 295, 332
Реверсія 262, 307
Революція 190, 213, 226, 229
Редукція 34, 46, 296
Реконструкція 309
Релятивізм 179
Репрезентація 30, 39, 44, 51, 53, 60, 90, 108, 124, 159, 188, 194, 218, 235, 251, 286, 306, 309, 311, 330
Ретардація 184, 185
Ретериторіалізація 57, 299
Референт 166, 280
Рефлексія 10, 51, 87, 108, 132, 149, 212, 257, 261, 280, 285, 305
Рефрен 196
Реципієнт 56, 89, 272
Ризома 57, 299
Риторика 152
Роздвоєння 44, 45, 320
Розуміння 15, 29, 55, 63, 71, 76, 89, 98, 142, 149, 196, 261, 299, 309, 336
Роман 35, 81, 122, 152, 227, 232, 234, 284, 288, 292, 299, 304, 314
Романтизм 63, 83, 123, 135, 160, 193, 209, 332
Русифікація 227
Рустикальний 324

Садизм 140, 141, 231
Самодеструкція 298, 299, 302
Самоідентифікація 95, 96, 97, 128, 197, 316
Сатира 113–120

Свобода 41, 57, 75, 94, 97, 100, 125, 179, 193, 264, 286
Сексуальність 57, 152, 326
Семіозис 15
Сенс 21, 35, 40, 43, 55, 57, 63, 72, 76, 88, 107, 114, 122, 130, 137, 142, 153, 165, 169, 175, 181, 185, 195, 204, 215, 220, 229, 235, 263, 270, 280, 307, 314, 317, 336
Серце 40–41, 53, 57, 86–88, 195, 238–245, 287, 306, 326
Символізація 44, 142, 261, 289
Симулякр 26, 57, 217, 244, 246, 280
Синоптичний роман 234
Сліпий погляд 47, 57
Словотворчість 251
Смак 29, 191, 196, 240, 266
Смерть 13, 20, 34, 41, 42, 57, 66, 106, 139–142, 166–170, 174, 176, 189, 215, 218, 259, 263–264, 290, 292, 302, 307, 316, 318, 320–321, 326, 329–330
Смерть Автора 70
Сміх 15, 30, 168, 272, 290, 315
Сміховий міметизм 28, 29, 138
Сон 57, 176, 183, 187, 305–309, 318–321
Соціалістичний реалізм 7, 81, 225–255
Соціологічний метод 66–67, 69, 73, 98, 123, 124, 135, 172, 213, 266
Ставлення до власного тіла 42, 295
Ставлення до іншого 42
Ставлення до світу 42
Стазис 15
Становлення 9, 31, 35, 37, 43, 57, 59–60, 99, 108, 149, 164, 168, 182, 188, 194, 196, 248, 262, 321, 336
Стилістика 173, 205, 211, 291
Стратегія безпосереднього монологу 45
Стратегія деформованого голосу 45
Страх 27, 32, 34, 52, 68, 136, 140, 176, 229–230, 272, 285, 292, 329
Структуралізм 69–70
Сублімація 290
Сюжет 46, 49, 62, 66, 84, 103, 115, 144, 153, 174, 183, 194, 213, 234, 241, 256, 269, 295, 301, 314, 316, 317, 326, 327

Танець 165–167, 169
Театр абсурду 27
Текст 5, 9, 15, 16, 28, 29, 35, 39, 40, 43, 46, 51, 52, 63, 69–72, 76, 81, 88, 108, 119, 136, 164, 176, 187, 193, 195, 209, 238, 245, 248, 251, 263, 270, 272, 280, 285, 294, 305, 308, 309, 314, 321, 325
Текстовий міметизм 28
Текстові стратегії 40, 41, 42, 44–52, 106, 119, 144, 177, 186, 235, 286, 301, 306, 326
Телеологічний 72, 307
Темпоральність 42, 106, 107, 240, 307, 318, 320
Ти 57, 180
Тілесне буття 11, 39, 53, 56, 57, 60, 62, 73, 74, 76, 89, 90, 99, 157, 164, 169, 170, 192, 196, 218, 219, 221, 251, 302, 304, 305, 328, 336
Тілесний міметизм 8, 14, 36, 39–54, 76, 138, 148, 298, 315
Тілесний образ 19
Тілесні кореляти 14, 39, 40, 44, 45, 50, 52, 53, 54, 61, 106, 192, 194, 262, 305

Тілесність 8–23, 27, 28, 29, 31, 34, 35, 36, 39, 40, 42, 43, 47, 49, 50, 55, 57, 59, 76, 148, 149, 170, 180, 192, 195, 261, 290, 296, 297, 298, 300, 332
Тілесно-міметичний метод 6, 8, 55–75, 76, 81, 84, 89, 98, 100, 106, 113, 115, 120,124, 135, 143, 144, 148, 150, 153, 180, 183, 191, 198, 206, 212, 220, 227, 251, 267, 274, 283, 285, 295, 314, 325, 331333, 336
Тіло 9–13, 15, 17–20, 24, 29–31, 51, 57, 61, 76, 106, 113, 139, 152, 166, 167, 168, 254, 260, 261, 263, 285, 286, 287, 289, 290, 292, 310, 319, 320, 327
Тональність 211, 248, 253
Топографія 40
Топос 122–123
Тотальна кореляція 44
Травматичний комплекс 320
Трансгресія 57, 166, 290
Трансценденція 49, 61, 165

Універсальний міметизм 28
Утілеснення 326
Утопія 152

Фалічна символіка 141, 243
Фантазм 26, 34, 298
Фемінізм 151, 152, 157, 281
Феноменологія 18, 40, 45–49, 50, 52, 57–60, 332
Фетиш 34
Філософізація 40, 149
Філософія імені 11, 260
Філософія історії 32
Філософія тілесності 9–10, 12, 14, 15, 17, 21, 24, 28
Фольклор 192, 274
Формальний метод 69
Фрагментарне тіло 19
Фрагментарність 177–178, 280
Фройдизм 12, 67, 69, 243

Хронологічний 176, 231, 307, 318
Художні засоби 35, 132, 159, 219, 226, 233, 243, 262, 272

Цикл 135, 174, 177

Час 16, 18, 21, 35, 95, 104, 106, 166, 168, 176, 182, 189, 197, 212, 243, 254, 267, 300, 307, 312, 318, 320
Чоловіче начало 86

Я-Інший 310

ПОНЯТТЄВИЙ СЛОВНИК

Автор – це тілесно зумовлений дискурсивний феномен, який має здатність застосовувати механізм мімезису для продукування мистецьких форм.

Бачити – це можливість доторкнутися до видимого (за Р. Декартом).

Вічне – це не час, а форма для будь-якого різновиду часу, або чисте буття часу, яке у жодному моменті не співвідноситься зі способом людського переживання часу (за В. Подорогою).

Ґаптична функція сприйняття – це спосіб, завдяки якому наше тіло вписує себе у світ, при цьому не змінюючи ані себе, ані світ (за В. Подорогою).

Герой – це персоніфікований образний репрезентант, який постає як результат функціонування механізму мімезису, що його (цей механізм) призводить у дію автор.

Голос – це ідеологема сенсу, голос є ідентичним свідомості; мати голос означає мати свідомість (за В. Подорогою).

Гомологія (гр. homologia – „відповідність”) – це подібність органів за планом будови та походженням у різних рослин і тварин; гомологічні органи можуть бути неоднаковими за зовнішнім виглядом, а також виконувати різні функції; наприклад, крило птаха і крило кажана є гомологічними як передні кінцівки класу хребетних.

Гомотипія (гр. homos „рівний”, „однаковий”; „взаємний”, „загальний” + гр. typos „зразок”, „форма”) – це схожість між симетричними органами, наприклад, між правою і лівою рукою.

Границя – це не об’єкт, що дорівнює фізичному образу риски, яку залишили на рівній поверхні, це не межа і не поріг, а передусім екзістенціально ціннісний вимір, що оперізує живий організм, подібно до вітальної аури (за В. Подорогою).

Гротескно-карнавальне тіло – це не заборонене тіло низу, а, навпроти, це тіло норми, щоправда, піднесене до певного щабля образу світової тілесності, який застигнув у гротескно-карнавальному каноні (за В. Подорогою).

Дзеркальний образ – це образ ніщо, розриву, пустоти (за В. Подорогою).

Дискурс художній – це тотальний художній простір, який забезпечує можливість продуктивної кореляції та взаємодії тілесного буття та різноманітних способів його художньої репрезентації.

Діалог – це первинна форма спілкування, без якої людина взагалі не могла б існувати як істота соціальна; діалог – це і повідомлення (комунікація), і обмін, і дарунок; діалог – це єдина

культурно-жанрова об'єктивна форма розуміння стосунків з Іншим (за В. Подорогою).

Екстаз – це пристрасть буття до не-буття (за В. Подорогою).

„**Жанр** становить форму існування елементів топіки, стилю й вірша, які склалися у процесі історичного розвитку. Границі жанрів завжди плинні, а ієрархія їхніх більш чи менш визначальних ознак є змінною та рухливою" (за С. Авєринцевим та ін.).

Жанри репрезентують тілесно-індивідуальний кшталт тих різновидів суспільно-тілесної кореляції людини, які (різновиди) онтологічно притаманні останній.

Жанрова форма – це те, що ми знаходимо або чим обмежуємо поле окремого висловлювання, аби зрозуміти його структуру, інтенції, соціальний контекст, активність чи пасивність чужого слова у ньому тощо (за В. Подорогою).

Жест – концентрований вираз поведінкової мотивації персонажу, що (вираз) супроводжує вчинок (за В. Подорогою).

Життя – це пристрасть буття до Небуття (за В. Подорогою).

Ідея – це той художній детермінант, що постає на тілесно-буттєвому підґрунті і визначає зміст дискурсивної репрезентації цього буття у конкретному художньому творі.

Композиція – це інша, діалектично зумовлена сторона сюжету, який, своєю чергою, попри об'єктивне протиставлення композиції, також становить її інший діалектичний зміст.

Композиція – це рух у часі та просторі, що їх організовано або як ландшафт, або як лабіринт.

Композиція художнього твору – це дискурсивне становлення через механізми мімезису тілесного досвіду, пов'язаного як з онтологічними засадами буття суб'єкту зокрема, так і з онтологією буття взагалі.

Література – це специфічний (словесний) спосіб репрезентації буття тіла, що наділено свідомістю як ще однією ексклюзивною здатністю, яка найбільш успішно забезпечує можливості людської істоти щодо її виживання та існування, у тому числі й в умовах соціально організованих форм.

Любов – це взаємно зворотний вияв плоті партнерів (за В. Подорогою).

Метод (від. гр. через лат. methodus – „рухатися + шлях") – це спосіб просування у певному напрямку через необхідність досягнення відповідної мети.

Метод літературознавчий – це певний спосіб розгляду художнього твору, мета якого (способу) полягає у досягненні розуміння як поетикального, так і герменевтичного змісту

аналізованого твору, тобто розуміння того, яким чином досягається той чи інший художній ефект (за Д. Каллером).

Мімезис – це (від грец. mimesis – „наслідування”, „відтворення”) принцип, який становить основу творчої діяльності художника. Поняття мімезису є чи не найважливішим для розуміння природи і специфіки художньої виразності, форм відношення реального світу до світу художнього. Спеціальна розробка теорії мімезису належить Аристотелю, на думку якого природа художнього задоволення полягає у радості пізнання: вигляд знайомого явища актуалізує пов’язану з ним пам’ять, асоціації, співставлення і т. п. Аристотель наголошував на очевидній своєрідності художньої реальності порівняно з реальним світом, але при цьому сформулював проблему співвідношення правди та правдоподібності у мистецтві. Правдоподібність виникає у результаті вправного копіювання дійсності, усього того, що існує поза мистецтвом. Натомість правда у мистецтві, навпроти, становить щось інше, більш вище за правдоподібність; вона і уособлює, власне кажучи, особливий художній зміст, на вираження якого і спрямовані зусилля художника. Художник може поступитися точністю деталей, якщо завдяки цьому буде забезпечено більшу виразність твору. Своєю чергою, якщо прослідкувати історію функціонування поняття мімезису у європейській художній теорії і практиці, то виявиться, що розвиток художньої творчості рухався у напрямку пошуку більш опосередкованих зв’язків між оточуючим світом і тими сенсами, які намагався генерувати художник, освоюючи предметно-чуттєву фактуру цього світу. Утім, жоден тип художньої творчості не можна зрозуміти як певну позатемпоральну норму мистецтва, оскільки будь-які історичні художні прийоми та стилі, у яких даються взнаки різноманітні міметичні джерела, є тимчасовими. Постійним, проте, і абсолютним залишається тільки процес самопізнання людини, яка повсякчас прагне роздивитися себе у більш складній системі координат, зрозуміти і побачити себе зі сторони, внаслідок чого механізм мімезису продовжує залишатися актуальним, хоч і відрізняється від класичного мімезису за формальними ознаками. Таким чином, образ людини на рубежі XX – XXI ст. сприймається настільки складно, неоднозначно і суперечливо, що і мистецтво, попри звернення до вивчення внутрішнього життя людини, як правило, вже нездатне спертися на видимі реалії зовнішнього світу, і тому змушене сміливо розширювати обрії міметично адаптованих форм (за О. Кривцуном).

Мова твору, або **авторська мова**, – це мова, що формується завдяки дотриманню правил внутрішнього мімезису, який зумовлює зсередини динаміку форми твору, ніби йдеться про твір-монаду (за В. Подорогою).

Модернізм – це процес актуального розставання за посередництвом художньої творчості з соціальним способом тілесної кореляції між людськими істотами.

Модернізм – це такий художній спосіб репрезентації тілесного буття, що йому притаманна домінація фізіологічного начала на противагу началу свідомому, коли через тотальну руйнацію тих соціальних структур, що до певного часу зумовлювали адекватний цим структурам характер тілесної кореляції між людськими істотами і, разом з тим, відповідали на той момент актуальним вимогам щодо са́ме такого типу тілесної кореляції, виникає необхідність взагалі позбутися вкоріненості у суспільні структури як такі, які більше не відповідають потребам тілесного буття.

Монада (від. гр. monas (monados) одиниця, неділиме) – це 1) назва одиниці у давніх греків; 2) у філософії Ґ. Лейбніца – неділимі духовні первинні елементи, з яких нібито складається всесвіт, або первинні елементи світобудови (за В. Подорогою).

Монолог – це більш пізня та більш складна форма висловлювання (за В. Подорогою).

Мотив – це окремі елементи, з яких складається зміст безпосередньої реалізації у конкретному художньому творі дискурсивної репрезентації тілесно-буттєвого підґрунтя.

Письмо – це, зокрема, сюжетно-композиційна діалектична єдність, яка ефективно слугує розгортанню надзвичайно складного, багатозначного та суперечливого процесу становлення.

Плоть – це форма взаємовідношення між двома тілами, які бажають одне одного (любов), плоть – це не об’єкт, а відношення; плоть – це плотське бажання, позбавлене образу (за В. Подорогою).

Повторення – це форма вічності: те минається, що повторюється, те повторюється, що минається (за В. Подорогою).

Подія – це такий стан буття (світу), потрапляючи до якого, я стаю іншим собі (я виявляю себе як того, хто сприймає себе), і поки цей стан триває, то продовжується і моє особисте становлення в іншому, у тому, що сприймається (за В. Подорогою).

Постмодернізм – це художній спосіб репрезентації такого тілесного буття, якому притаманна домінація фізіологічного начала на противагу началу свідомому, коли через неактуальність будь-яких соціальних структур виникає необхідність взагалі обмежитися лише асоціальними, або, точніше, позасоціальними, потребами щодо кореляції тілесного буття між людськими істотами.

Психоміметичний потік – це, передусім, зціплення двох і більше персонажів завдяки можливостям кожного персонажу бути

іншим по відношенню до самого себе, тобто претендувати на заняття позиції, яка йому не належить (за В. Подорогою).

Реалізм – це такий художній спосіб репрезентації тілесного буття, для якого притаманна домінація фізіологічного начала на противагу началу свідомому, коли через тотальну руйнацію тих соціальних структур, що до певного часу зумовлювали адекватний цим структурам характер тілесної кореляції між людськими істотами і, разом з тим, відповідали на той момент актуальним вимогам щодо са́ме такого типу тілесної кореляції, виникає потреба у формуванні нових суспільних структур, які покликані унормувати тілесне буття на засадах організації колективної, соціально детермінованої спільноти.

Рід літературний – це категорія, необхідна, з одного боку, для визначення групи жанрів, наділених подібними і при цьому домінаційними структурними ознаками, а з іншого боку, необхідна для виокремлення основних та нібито „природних" можливостей словесно-художньої творчості і,отже, диференціації надзвичайно важливих „понадісторичних" інваріантів структури літературного твору (за Н. Тамарченком).

Рід літературний завжди репрезентується водночас і у конкретному художньому творі, і у конкретному жанрі, у якому цей твір написано.

Рід літературний становить незнищенну константу, на основі якої народжуються, розвиваються, а подекуди й відмирають численні жанрові утворення. Поставання цих утворень зумовлюється, по-перше, первісною об'єктивною необхідністю кореляції тілесного буття між людськими істотами, які в інший спосіб, в засаді, існувати й не можуть, по-друге, реалізацією відповідного потенціалу, притаманного, зокрема, ще й са́ме таким, а не іншим формам кореляції між людськими істотами, і, по-третє, диференціацією та конкретизацією загальної корелятивної мети.

Рід літературний, попри те, що його можна визначити як суцільний теоретичний конструкт, водночас становить таке поняття, яке не існує і не може існувати поза літературним твором і яке не може і не існує поза групою літературних жанрів.

Родовий поділ літератури ґрунтується на трьох можливих способах кореляції людини з самою собою, із собі подібними та зі світом, який її оточує. **Лірика** відповідає кореляції людської істоти з самою собою як з подібним собі, але як з Іншим; **епос** – як з Іншими, але подібними собі; **драма** – як з Іншими, які так само корелюють з іншими Іншими на рівних з ними правах.

„**Роман** розуміється не стільки як носій певних жанрових ознак, а як прецінь універсальне поетичне слово". Жанр роману у взаємозв'язку з естетикою „романтизму та реалізму особливо

гостро увиразнив проблему національної специфіки літератури” (за С. Авєринцевим та ін.).

Романтизм – це такий художній спосіб репрезентації тілесного буття, якому притаманна домінація свідомого начала на противагу началу фізіологічному в умовах, коли відбувається тотальна руйнація тих соціальних структур, що до певного часу зумовлювали адекватний характер тілесної кореляції між людськими істотами і, разом з тим, відповідали актуальним на той момент вимогам щодо са́ме такого типу тілесної кореляції.

Садизм – це будь-яка спроба перетворити тіло Іншого на об’єкт бажання (плоть-для-себе), тобто це задоволення сексуальних фантазій завдяки пануванню над цим тілом (за В. Подорогою).

Самогубство – це природний вихід, останній крок, який стверджує, що „моя смерть” вже сталася; той, хто накладає на себе руки, змушений зробити це остільки, оскільки він *вже* мертвий (за В. Подорогою).

Свідомість – це хвороба (за Ф. Достоєвським).

Сон – це шифр реального, який необхідно розгадати (за В. Подорогою).

Сюжет – це композиційно оформлене та поетикально зумовлене розгортання подій, пов’язане, з одного боку, з наративом, а, з іншого боку, зі змістовими корелятами, що репрезентують тілесне буття.

Сюжетно-композиційну діалектичну **єдність**, яка ефективно слугує розгортанню надзвичайно складного, багатозначного та суперечливого процесу становлення, можна, зокрема, визначити як письмо.

Текст – це динамічний дискурсивний, водночас звернений і до художнього твору, і до тілесного буття простір, що постає внаслідок дії механізму мімезису та забезпечує місце, адекватне і сприятливе для функціонування всіх, без винятку, поетикальних категорій.

Тема – це зміст безпосередньої реалізації у конкретному художньому творі дискурсивної репрезентації тілесно-буттєвого підґрунтя.

Тілесний міметизм – це поняття, яке визначає один зі способів репрезентації тілесного буття людини у художньому дискурсі за посередництвом механізму мімезису та через концептуалізовані у філософському контексті тілесні кореляти, які становлять основу для творення складної та динамічної образної системи художнього твору.

Тілесність – поняття некласичної філософії, конституйоване у контексті традиції, що долає трактування суб’єкту

як трансцендентального феномену і вводить у поле філософської проблематики (яка легітимізує у когнітивному відношенні) такі феномени, як сексуальність, афект, перверсії, смерть и т. ін. (Ф. Ніцше, Ф. Кіркеґор, Ф. Кафка тощо). Цю традицію переважно продовжує і постмодернізм, але, разом з тим, він радикально переосмислює дане поняття у плані його чи не тотальної семіотизації. Внаслідок цього тілесність і текстуальність набувають у стосунку одна до одної ізоморфний вимір та характер. Крім цього, у проекції постмодернізму буття суб'єкту – це не тільки буття у текстах, а й буття, що є текстуальним за своєю природою. При цьому, розвиваючи ідеї некласичної філософії щодо тілесності, постмодернізм переосмислює феномен інтенціональності свідомості як спрямованого назовні бажання, позаяк фіксація структурним психоаналізом вербальної артикульованості несвідомого (Ж. Лакан) змушує постмодернізм трактувати бажання як текст. Отже, вербально артикульоване бажання спрямоване на світ як на текстуальну реальність, що, своєю чергою, характеризується „бажанням-сказати" (Ж. Дерріда). Причому у контексті цього вербально артикульованого процесу заперечується не тільки дуалізм суб'єкту та об'єкту (зокрема через засадничу парадигмальну установку постмодернізму щодо відмови від презумпції бінаризму), а й дуалізм тіла і духу, що зумовлює поставання фундаменту для парадигматичної установки, яка одержала універсально прийняту назву „зрощення тіла з духом". Це означає, що тілесність розуміється як така, яка є семіотично артикульованою і текстуально орієнтованою. І, навпаки, текст набуває властивості тілесності. Таким чином, тілесність визначається постмодернізмом як сфера розгортання соціальних і дискурсивних кодів: „феноменологічне тіло" у М. Мерло-Понті, „соціальне тіло" у Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, „текстуальне тіло" у Р. Барта і т. ін. – і, як усі дискурсивні середовища, виявляється „місцем дисоціації Я". Отже, філософія постмодернізму рефлексивно осмислює себе як „філософію нової тілесності" (за М. Можейком).

Тілесно-міметичний метод – це метод аналізу тілесно-буттєвого підґрунтя художнього дискурсу.

Тривалість – це те, що відкриває досвід конечного, і вона міметує смерть, найдрібнішу та ледь помітну, що потрапляє в залежність від інтенсивності переживання, а проте цілком достатню за інтенсивністю дії, аби зупинити потік часу (за В. Подорогою).

Фокалізація – це спосіб концентрації тілесних чинників, які зумовлюють формально-змістовий характер конкретної оповідної стратегії.

Художній напрям (або творчий метод, або парадигми художності) – це художній спосіб літературної репрезентації окремих складників тілесного буття в залежності від домінуючо-рецесивного співвідношення та функціонування цих складників в умовах різноманітних типів суспільних структур.

Художній образ – це спосіб, що за його посередництвом та внаслідок дії механізму мімезису тілесне буття людини отримує змогу бути репрезентованим у художніх формах.

Художній твір – це усвідомлена і наочно-словесна актуалізація досвіду тілесного буття, що виявляє значущість передусім для вправності функціонування людини як тілесно зумовленого суб'єкту.

Час – це присутність-у-світі; це рухливий, а проте умовний знак, яким позначається перехід („поріг") від буття до небуття (за В. Подорогою).

Чума – це метафора міметичної кризи, яка виникає внаслідок надмірності насильства, що застосовується для її подолання (за В. Подорогою).

АЛГОРИТМ
ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ
АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ (ЕПІЧНИХ) ТВОРІВ

Екстралітературні чинники

1. Яскраві та визначальні особливості життєвої та творчої долі письменника.
2. Характеристика суспільно-історичної своєрідності доби.
3. Критична рецепція як аналізованого тексту, так творчості письменника в цілому.
4. Виокремлення невідповідностей між традиційним уявленням про творчість та конкретний текст письменника і тими ідейно-художніми ознаками, які цьому твору притаманні.

Тематика

1. Формулювання теми твору.
2. Тілесні кореляти, які пов'язані з темою твору.
3. Характер впливу наявних у тексті тілесних корелятів на зміст тематики твору.
4. Міра контроверсійності теми.
5. Вмотивованість теми.
6. Прийоми і засоби розкриття теми крізь призму тілесного міметизму.

Проблематика

1. Формулювання проблематики твору.
2. Визначення характеру проблематики, зумовленої:

а) онтологічно;

б) антропологічно;

в) феноменологічно;

г) епістемологічно;

д) философськи-синтетично.

3. Тематична основа проблематики.
4. Тілесно-міметична основа проблематики.
5. Особливості свідомого (суб'єктивного) і несвідомого (об'єктивного) ставлення автора до актуалізованої ним у тексті проблематики.
6. Зміст дискурсивного способу розв'язання проблем в аналізованому творі.

Система персонажів

1. Визначеність персонажів через тілесно зумовлену тематику.

2. Визначеність персонажів через тілесно зумовлену проблематику.

3. Характер взаємозв'язків та взаємовпливу між персонажами.

4. Особливості тілесно-міметичної репрезентації персонажів.

5. Засоби та прийоми тілесно-міметичної репрезентації персонажів.

Образ головного героя

1. Загальні відомості про головного героя.

2. Зв'язок образу головного героя з назвою та з епіграфом твору.

3. Значення імені головного героя або його (імені) відсутність.

4. Відсутність портрету головного героя або спосіб його (портрету) змалювання (від першої особи чи від третьої).

5. Спосіб мовлення головного героя (характер синтаксичних конструкцій; багатство словарного запасу, образність мовлення, вживання обсценної лексики; ритм мовлення та міра його емоційності).

6. Характер предметного світу, в якому функціонує головний герой, або відсутність опису цього світу.

7. Гендерно-статева приналежність і відповідна визначеність головного героя.

8. Місце та характер взаємодії головного героя з іншими персонажами твору.

9. Ставлення автора та інших персонажів до головного героя.

10. Зміст саморефлексії головного героя.

11. Міра інтенсивності щодо участі головного героя у зображених у творі подіях і конфліктах, а також причини його вмотивованості щодо цієї участі.

12. Визначеність образу головного героя через певні тілесні кореляти, а також через різноманітні варіанти комплексів цих корелятів:

а) сну;

б) пам'яті;

в) голосу;

г) погляду;

д) болю;

ж) голоду;

з) дотику тощо.

Система конфліктів

1. Актуальні для аналізованого твору конфлікти; конфлікти справжні і конфлікти позірні.

2. Основний і другорядні конфлікти, а також характер взаємодії між ними.

3. Взаємозв'язок основного конфлікту з екстралітературними чинниками.

4. Характер композиції конфлікту.

5. Зміст конфліктів твору у контексті тілесно зумовленої проблематики.

6. Вмотивованість чи штучність наявного у творі конфлікту.

Сюжет і його композиція

1. Фабульна основа твору і основа його сюжету.

2. Характеристика основних та супутніх сюжетних ліній, взаємозв'язку і взаємозумовленості між ними.

3. Елементи композиції: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка; їхня повнота, порушення традиційної послідовності, результативність як наслідок дії механізму мімезису, що функціонує на тілесному підґрунті.

4. Відповідність змісту сюжетно-композиційної єдності авторському задуму?

5. Зумовленість характеру персонажів твору змістом сюжетно-композиційної єдності.

6. Чи слугує зміст та характер сюжетно-композиційної єдності розкриттю проблематики твору?

7. Спосіб кореляції характеру сюжетно-композиційної єдності зі змістом тілесно-буттєвого підґрунтя; наслідки такої кореляції.

8. Який вплив на художній результат мають такі, осмислені у тілесно-міметичному контексті композиційні прийоми, як:

а) кільцева структура;

б) стратегія віддзеркалення початку і фіналу твору;

в) стратегія віддзеркалення всіх частин тексту;

г) стратегія віддзеркалення двох, трьох або й більше героїв;

д) стратегія „тотальної кореляції" на основі концепту Іншого тощо?

Хронотоп твору

Яким чином осмислена з погляду тілесного міметизму темпоральна організація художнього простору в тексті твору впливає на:

1) характер персонажів твору;

2) проблематику;

3) зміст сюжетно-композиційної єдності;

4) загальний дискурсивний результат авторської творчої наснаги?

Мова літературного твору – письмо

1. Письмо твору як монструозний симбіоз реальності та свідомості.

2. Письмо як спосіб репрезентації взаємодії між суб'єктом та об'єктом.

3. Письмо як сюжетно-композиційна діалектична єдність, що утворює унікальний дискурсивний простір, у якому розгортається надзвичайно складний, багатозначний та суперечливий процес становлення.

4. Форми та прийоми перетворення тіла на письмо і письма – на тіло.

5. Епістемологічна спрямованість письма.

6. Письмо у буттєво-темпоральному контексті.

7. Антиномічний характер взаємозв'язку і взаємозалежності між письмом і життям.

8. Характер письма і його вплив:

а) на родову приналежність твору;

б) на жанрову приналежність твору;

в) на наявність у творі родовидового чи жанрового синтезу;

г) на розкриття ідейно-художнього змісту твору.

Ідейно-художній зміст твору

1. Ідея твору.

2. Пафосні конотації ідеї твору.

3. Зумовленість ідеї твору:

а) онтологічним навантаженням;

б) антропологічною визначеністю;

в) феноменологічним змістом;

г) епістемологічною спрямованістю;

д) тілесно-міметичним підґрунтям.

4. Ідея як детермінант, що постає на тілесно-буттєвій основі і визначає зміст дискурсивної репрезентації цього буття.

Риси літературного напрямку у творі

1. Літературний напрямок як спосіб на літературну репрезентацію окремих складників тілесного буття, що залежить від їхнього домінуючо-рецесивного співвідношення та функціонування в умовах різноманітних типів суспільних структур.

2. Ознаки, що свідчать про приналежність до певного літературного напрямку.

3. Риси, які притаманні іншим літературним напрямкам.

4. Зумовленість ідейно-художнього змісту твору приналежністю останнього до певного літературного напрямку.

5. Зумовленість приналежності твору до певного літературного напрямку внаслідок специфіки тілесно-буттєвого підґрунтя, на якому розгортається художній дискурс.

ТЕМИ
КУРСОВИХ ТА ВИПУСКНИХ
КВАЛІФІКАЦІЙНИХ РОБІТ

Теми курсових робіт

1. Тілесно-міметичні засоби творення образів в оповіданні Пантелеймона Куліша „Гордовита пара”.
2. Тілесно-міметичний характер романтичного пафосу в оповіданні Юрія Федьковича „Три як рідні брати”.
3. Тілесно-міметичні засади творення комічного в оповіданнях Олекси Стороженка „Вчи лінивого не молотом, а голодом”, „Се така баба...” та ін.
4. Сновидна парадигма у повісті Івана Нечуя-Левицького „Микола Джеря”.
5. Корелят болю в оповіданні Панаса Мирного „Лихий попутав”.
6. Кореляти чоловічості і жіночості у романі Панаса Мирного „Повія”.
7. Антропологічно-тілесний вимір образів „нової людини” в повістях Бориса Грінченка „Сонячний промінь”, „На розпутті” тощо.
8. Тілесно-міметичний порівняльний аналіз оповідання Бориса Грінченка „Сама, зовсім сама” і новели В. Стефаника „Сама-саміська”.
9. Тілесно-міметичний зміст сатири в оповіданнях Івана Франка „Свинська конституція”, „Добрий заробок”, „Історія кожуха” та ін.
10. Тілесно-міметичний зміст дискурсу дитинства в оповіданнях Михайла Коцюбинського „Ялинка”, „Харитя”, „Маленький грішник” тощо.
11. Монструозно-онейричне підґрунтя новели Михайла Коцюбинського „Інтермеццо”.
12. Корелят голосу в оповіданні Ольги Кобилянської „Меланхолійний вальс”.
13. Корелят погляду в оповіданні Володимира Винниченка „Раб краси”.
14. Поетика символізації і десимволізації в оповіданні Леся Мартовича „Мужицька смерть”.
15. Онтологія життя і смерті у новелах Марка Черемшини „Село потерпає”, „Зрадник”, „Бодай їм путь пропала”, „Після бою”, „Перші стріли” тощо.
16. Корелят дотику в повісті Архипа Тесленка „Страчене життя”.

17. Голосова парадигма в оповіданнях Степана Васильченка „На хуторі”, „У панів”, „Талант” тощо.

18. Поетика монструозності у творчості Михайла Яцкова.

19. Тілесно-міметичний характер проблематики роману Андрія Головка „Бур’ян”.

20. Тілесно-міметичний порівняльний аналіз оповідання Володимира Винниченка „Федько-халамидник” і повісті Олександра Довженка „Зачарована Десна”.

21. Проблематика Іншого у романі Олеся Гончара „Собор”.

22. Онтологічний вимір кореляту свободи в історичному романі Павла Загребельного „Диво”.

23. Корелят пам’яті у романі Романа Іваничука „Шрами на скалі”.

24. Лабіринти коловороту життя у романі Юрка Покальчука „Озерний вітер”.

25. Топіка монструозного гумору у романі Василя Кожелянка „Дефіляда у Москві”.

26. Корелят голоду у романі Сергія Жадана „Депеш Мод”.

27. Корелят дзеркала у романі Євгенії Кононенко „Жертва забутого майстра”.

28. Тілесно-міметичний порівняльний аналіз трилогії Юрія Андруховича – романів „Рекреації”, „Московіада” та „Перверзія”.

29. Корелят сексуальності у романі Юрія Винничука „Весняні ігри в осінніх садах”.

30. Спроба діалогу у-топосі в романі Олександра Ірванця „Рівне/Ровно”.

Теми випускних кваліфікаційних робіт

1. Корелят монструозності у творах української літератури початку ХХ століття.

2. Проблематика погляду у творчості українських письменників другої половини ХІХ століття.

3. Тілесно-міметичне підґрунтя роману Пантелеймона Куліша „Чорна рада”.

4. Онтологічно-антропологічні основи стилю прозової творчості Юрія Федьковича.

5. Взаємодія корелятів голосу і погляду у повісті Івана Нечуя-Левицького „Кайдашева сім’я”.

6. Тілесно-міметична зумовленість сюжетно-композиційної єдності роману Панаса Мирного „Хіба ревуть воли, як ясла повні?”

7. Тілесно-міметичне підґрунтя ідейно-художнього змісту дилогії Бориса Грінченка „Серед темної ночі” та „Під тихими вербами”.

8. Трагічний пафос змісту повісті Івана Франка „Boa constrictor” у контексті тілесного міметизму.

9. Гендерно-статева зумовленість ідейно-художнього змісту роману Івана Франка „Перехресні стежки”.

10. Феноменологія кореляту жіночості в оповіданні Михайла Коцюбинського „Лялечка”.

11. Тілесно-міметичний характер почуттів у новелі Василя Стефаника „Камінний хрест”.

12. Тілесно-міметична зумовленість образного світу в повісті Ольги Кобилянської „Земля”.

13. Онтологічно-антропологічний вимір теми кохання в повісті Ольги Кобилянської „У неділю рано зілля копала...”.

14. Онтологічний характер гумору і сатири у творчості Леся Мартовича.

15. Кореляти чоловічості і жіночості у циклі новел Марка Черемшини „Парасочка”.

16. Тілесно-міметичний зміст наративної організації оповідань Осипа Маковея „Клопоти Савчихи”, „Стара мадьярка”, „Нові часи”, „Вуйко Дорко” та ін.

17. Онтологія сатири в оповіданні Степана Васильченка „Мужицька арихметика”.

18. „Утілеснення” дискурсу у творчості Миколи Хвильового.

19. Домінантний характер кореляту монструозності у сатиричній творчості Остапа Вишні.

20. Епістемологічні кореляти в історичному романі-епопеї Петра Панча „Гомоніла Україна”.

21. Візуалізація дискурсу у літературній спадщині Олександра Довженка.

22. Іронічний дискурс у романі Павла Загребельного „День для прийдешнього”.

23. Тілесно-міметичне підґрунтя історичного роману Павла Загребельного „Я, Богдан (Сповідь у славі)”.

24. Антропологія кореляту мислення у романі Євгена Пашковського „Щоденний жезл”.

25. Монструозне підґрунтя містичного дискурсу у романі Галини Пагутяк „Слуга з Добромиля”.

26. Містика еротичності та еротичність містики у романі Василя Шкляра „Кров кажана”.

27. Феноменологія статі у романі Наталки Сняданко „Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки”.

28. Феноменологія погляду у романі Любка Дереша „Архе”.

29. Поетикальний зміст епатажу у повісті Ірени Карпи „Bitches get everything”.

30. Філософія тілесного буття у романі Тараса Прохаська „НепрÓсті”.

ЗМІСТ

ВСТУП **5**

РОЗДІЛ 1
ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНИЙ МЕТОД
ТА ІНШІ МЕТОДИ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ **8**
1.1. ТІЛЕСНІСТЬ 8
1.2. МІМЕЗИС 24
1.3. ТІЛЕСНИЙ МІМЕТИЗМ 39
1.4. ЗМІСТ ТА ЗАСАДИ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ 55
ПІДСУМОК ДО РОЗДІЛУ 1 76
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 78

РОЗДІЛ 2
РОЗГЛЯД КЛАСИЧНИХ ТВОРІВ **81**
2.1. „ОРИСЯ” ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША 84
2.2. „ІНСТИТУТКА” МАРКА ВОВЧКА 91
2.3. „САФАТ ЗІНИЧ” ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА 100
2.4. „АФОНСЬКИЙ ПРОЙДИСВІТ” ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО 110
2.5. „П’ЯНИЦЯ” ПАНАСА МИРНОГО 122
2.6. „SCHÖNSCHREIBEN” ІВАНА ФРАНКА 133
ПІДСУМОК ДО РОЗДІЛУ 2 144
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 145

РОЗДІЛ 3
МОДЕРНІСТСЬКІ ТВОРИ В АНАЛІТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ **147**
3.1. „ЛЮДИНА” ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ 151
3.2. „ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ” МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО 161
3.3. „САМА-САМІСЬКА” ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА 171
3.4. „КРАСА І СИЛА” ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА 179
3.5. „АРАБЕСКИ” МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО 189
3.6. „В ЖИТАХ” ТА ІНШІ НОВЕЛИ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ 199
3.7. „ІСТОРІЯ ПАНІ ЇВГИ” ВАЛЕР’ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО 211
ПІДСУМОК ДО РОЗДІЛУ 3 220
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 222

РОЗДІЛ 4
СТУДІЙОВАННЯ ЛІТЕРАТУРИ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ 225
4.1. „ПОДВІЙНЕ КОЛО" ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО..... 228
4.2. „СЕРЦЕ КРАСУНІ" ЮРІЯ СМОЛИЧА..... 238
4.3. „ГУСИ-ЛЕБЕДІ ЛЕТЯТЬ…" МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА 247
4.4. „ЗА МИТЬ ЩАСТЯ" ОЛЕСЯ ГОНЧАРА..... 256
4.5. „ОДДАВАЛИ КАТРЮ" ГРИГОРА ТЮТЮННИКА..... 265
ПІДСУМОК ДО РОЗДІЛУ 4..... 274
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 276

РОЗДІЛ 5
АНАЛІЗ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ 278
5.1. „ПОЛЬОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ З УКРАЇНСЬКОГО СЕКСУ" ОКСАНИ ЗАБУЖКО... 284
5.2. „СТАЛІНКА" ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА 294
5.3. „ВОЦЦЕК" ІЗДРИКА..... 304
5.4. „ДВАНАДЦЯТЬ ОБРУЧІВ" ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА..... 313
5.5. „МАМА МАРІЦА – ДРУЖИНА ХРИСТОФОРА КОЛУМБА" МАРІЇ МАТІОС ... 323
ПІДСУМОК ДО РОЗДІЛУ 5..... 332
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 334

ПРИКІНЦЕВЕ СЛОВО 336
БІБЛІОГРАФІЯ..... 338
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК 363
ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК 367
ПОНЯТТЄВИЙ СЛОВНИК..... 373
АЛГОРИТМ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ
АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ (ЕПІЧНИХ) ТВОРІВ..... 381
ТЕМИ КУРСОВИХ ТА ВИПУСКНИХ КВАЛІФІКАЦІЙНИХ РОБІТ 385

Для нотаток

Для нотаток

Навчальне видання

Штейнбук Фелікс

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА
У КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ

Комп'ютерна верстка: Крікун Є. Ю.
Дизайн: Г. Максименко, І. Заргарян, О. Катранжі.
Зображення на обкладинці: графіка І. Заргарян „Світи".

Формат 60х84/16. Ум. друк. арк. 22,8. Наклад 300 пр. Зам. № 25.

ВИДАВНИЦТВО-ДРУКАРНЯ «АРІАЛ».
95034, м. Сімферополь, вул. Декабристів, 21, оф. 105,
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3562 від 28.08.2009 р.
E-mail: it.arial@yandex.ru

Віддруковано з оригінал-макету у друкарні ФОП Бражникової Н. А.
97513, смт Гвардійське, вул. Н-Садова, 22.
тел. (0652) 70-63-31, 050-648-89-34.
E-mail: braznikov@mail.ru