

# Питання теоретичні

Фелікс Штейнбук

## ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНИЙ МЕТОД АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ: СУПЕРЕЧЛИВА АПОЛОГІЯ

У статті у процесі розгляду таких теоретичних понять, як рід, жанр і творчий метод, репрезентуються та обґрунтовуються засади, можливості й перспективи застосування в сучасному літературознавстві так званого тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів і на цій основі робиться спроба сформулювати оригінальні визначення зазначених термінів.

Ключові слова: тілесність, мімесис, тілесно-міметичний метод, рід, жанр, реалізм, модернізм, постмодернізм.

*Felix Shteinbuk. Body mimetism method for analyzing the literary texts : A contradictory apology*

Upon giving some consideration to such theoretical notions as “mode of fiction”, “genre” and “writer’s method”, the author of the article takes up the questions of kernel and further prospects of the so-called body mimetism method for analyzing the verbal works of art, and therefore tries to substantiate the legitimacy of its application to the modern literary texts. The introduction of body mimetism method allows the author to formulate new definitions of the above-mentioned terms on an unconventional basis.

Key words: bodiness, mimesis, body mimetism method, mode of fictiongenre, realism, modernism, postmodernism.

Мішель де Серто в одній зі своїх праць запропонував розгорнуту метафору авторських стратегій та читачьких тактик: письменники, на його думку, чимось подібні до селян, що будують свої хати, риють колодязі, копають городи, огорожують тинами свої володіння-території тощо; читачі ж натомість у чомусь схожі на кочівників-браконьєрів, які рухаються землями, що їм не належать, а проте живляться плодами з цих земель [див.: 7, 478]. Домальовуючи цю картину, зауважимо, що професійного читача, тобто літературознавця, відповідно до такої образної парадигми варто було б ідентифікувати як загарбника, котрий комфортно, ніби в себе вдома, розташовується на терені будь-якої чужої оселі та починає владарювати над тією територією, що його чимось привабила. До того ж встановлює свої правила й закони в оселі, що йому не належить.

І далі: цей своєрідний “орднунг” залежить від того, звідки прийшов “загарбник” і якою метою надихається його експансіоністська політика. Інакше кажучи, якщо загарбника цікавлять особливості доби, в якій хазяйнує дідич, то тоді він розглядатиме побачене відповідно до історичного та культурного за своєю суттю навколишнього стану речей. Якщо загарбнику залежить на стосунках господаря маєтку з сусідами, то предметом його рефлексій ставатиме соціальна детермінація господаря. Якщо загарбника цікавлять внутрішні стосунки господаря з його рідними та близькими, то в такому випадку він вдаватиметься до психологічних розвідок, відшукуючи внутрішні причини слів та вчинків господаря. Якщо загарбник зацікавлений власне у змісті слів та вчинків господаря, то він намагатиметься розтлумачити цей зміст, зокрема, “по-перше, послідовно утримуючись від будь-яких суджень [про життя цього маєтку]”, а “по-друге, забороняючи собі редукувати сенс [цього життя] до його задуму” [8, 348], тобто застосовуватиме герменевтичний підхід. Якщо ж загарбник не віритиме нічому з того, що бачить, то тоді він спробує витлумачити побачене так, як

вважає за потрібне, а потім ствердить, що отриманий результат, далєбі, відносний і також може бути підданий подібному аналізу, а отже, ітиметься про **деконструкцію**.

Зрештою, перелік можливих загарбницьких, тобто дослідницьких, стратегій можна продовжувати і далі, однак для того, аби завершити цю доволі промовисту метафору, зазначимо засади, на які спираємося особисто ми самі як “загарбники”, тобто як дослідники. Отож нас не так цікавить перше, або друге, або четверте, як той маєток, в якому нам доводиться тимчасово перебувати. При цьому ми виходимо зі свідомості того, що це якесь дивне господарство, оскільки воно хоч певною мірою і схоже на справжній маєток, утім очевидний і його умовний статус. А тому наше завдання полягатиме у спробах відшукати причини, через які, по-перше, хазяїну господарства вдалося відтворити якщо й не реальний світ, то принаймні певні сенси, що їх можна виявити у цьому, м’яко кажучи, своєрідному маєтку, і, по-друге, за таких обставин необхідно визначити причини, через які ми здатні зрозуміти навіть такі змісти, які в безпосередній спосіб не корелюють із реальною дійсністю, а проте можуть бути нами сприйнятї та певним чином розтлумачені.

Отже, ми можемо висунути припущення, відповідно до якого, попри відмінні культурно-історичні обставини, попри інколи радикально протилежний штиб стосунків із сусїдами чи з рїдними та навіть попри принципову неможливість отримати бодай хоча б якийсь відносно *абсолютний* висновок щодо змісту життя того чи того маєтку, тобто змісту художнього тексту, останньому нічого не заважає *бути й функціонувати* як маєток, тобто як текст, та приносити якщо й не матеріальне, то принаймні естетичне задоволення всім охочим, зокрема й “загарбникам”, тобто дослідникам літератури. Але для цього необхідно мати у своїй основі якісь надзвичайно глибокі, позачасові, либонь, універсальні підвалини, які ми схильні вбачати в тілесному підґрунті буття людини, що за посередництвом мімезису трансформується в різноманїтні, зокрема абстрактно-мистецькі, форми та репрезентації.

Цю проблему можна сформулювати й інакше, наприклад, так, як це робить С. Зєнкін, якого цікавить те, “як відбувається мімезис тіла текстом, яким чином література “сканує” існуючу поза нею континуальну реальність?” [14, 43]. Ми спробували відповісти на це питання у своїй монографії [див.: 26], однак розгляд засад тілесного міметизму в нїй стосувався лише теоретичного обґрунтування того, “як відбувається мімезис тіла текстом”. До того ж об’єктом дослідження нами було обрано відносно вузький корпус текстів, що належать до постмодерністського дискурсу, а тому за окреслених обставин було б, певно, не зовсім коректно твердити про універсальність отриманих результатів. Утім опертя саме на це теоретичне дослідження дозволяє нам пролонгувати його висновки у практичну площину, себто вести розмову про *тілесно-міметичний метод* дослідження художніх творів — про метод, який амбітно зазіхає на визнання його універсальності.

Вихідні положення, які ми визнали щонайменше прийнятними з погляду їхньої логічної вірогідності й від яких ми відштовхуємося у своїх міркуваннях, такі:

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

— тіло становить межу й водночас місце переходу реального в ідеальне й навпаки;

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

— духовний (художній) досвід становить передусім трансформоване відповідно до нових умов тілесне буття в усїй повноті останнього й виступає 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 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 ньому внаслідок дії механізму мімесису, що трансформує (переводить) тілесне буття в цей духовний (художній) досвід.*

Очевидні переваги сформульованого вище методу аналізу художніх творів полягають для нас передусім у тому, що дозволяють розглядати об'єкт дослідження в 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 межах засад інших методів, стосується експліцитних стосовно твору корелятивів – таких, наприклад, як соціальні, історичні, культурні тощо, у контексті тілесно-міметичного методу ґрунтується на імпліцитних та за своєю суттю універсальних, бо дотичних і до тілесного буття автора, і до тілесного буття реципієнта, корелятивів – таких, наприклад, як сон, пам'ять, погляд, голос, дотик, біль тощо.

Звичайно, навіть із наведеного щойно переліку тілесних корелятивів можна дійти висновку щодо кількох суперечностей, які важко не помітити навіть неозброєним оком. По-перше, говорячи про цілісність, ми, попри цю декларацію, подаємо список – до того ж неповний список – окремих аспектів, з яких складається тіло. А по-друге, ці аспекти не, сказати б, цілком валентні один щодо одного. Так, сон і пам'ять належать нібито до внутрішніх тілесних феноменів, натомість погляд, голос та дотик даються знаки, либонь, у зовнішніх виявах, а що вже стосується такого органічного феномену, як біль, то останній узагалі не надається визначенню через протиставлення внутрішнього та зовнішнього.

Однак парадокс полягає в тому, що всі ці суперечності постають лише тоді, коли тіло мислиться як щось штучне та механічне. Тобто, якщо розуміння тіла ґрунтується на підвалинах картезіанства, то наслідки будуть саме такими – безглуздими, бо вони в засаді елімінують тіло як таке за межі дослідницько-гуманітарного дискурсу. Зрештою, власне це здебільшого й відбувалося впродовж останніх кількох століть, попри не такі вже й поодинокі спроби бодай хоча б якогось альтернативного способу філософського, культурологічного або літературознавчого осмислення тіла [див., напр.: 4; 5; 6, 33-203; 9, т. 3, с. 363-364; 10, 170-176; 15, 127-245; 16, 25; 18; 23; 25, 395, 408; 27; 28 та ін.]. Останнє десятиліття стало переломним у цьому сенсі і для вітчизняної науки, оскільки до розгляду означеної проблематики долучилися й українські філософи та літературознавці [див., напр.: 1; 11; 12; 13; 17, 595-609 та ін.].

Отже, у редукованому вигляді нова дослідницька парадигма може бути репрезентована так: художній твір продукується тілесним буттям, “мутованим” [17, 608], за висловом С. Павличко, або міметованим, за нашою версією, у форми художнього дискурсу. Натомість, оскільки тіло становить засадничо неподільний об'єкт, то, попри виокремлення його частин, ми щоразу все одно матимемо справу з певною тілесною цілісністю. Адже ані пам'ять, ані сон, ані погляд, ані дотик, ані будь-що з усіх наявних тілесних феноменів не можуть існувати й не існують самі по собі – бодай хоча б навіть автономно від тієї цілісності, яку ми називаємо тілом. Звісно, тілесний досвід набувається в окремих випадках за посередництвом тих чи тих тілесних здібностей. Але, з одного боку, аби ці здібності можна було застосувати, необхідна діяльність усього тіла, а з другого боку, досвід, який здобувається за посередництва тієї чи тієї тілесної здібності, неодмінно стає надбанням усього тіла.

Так, наприклад, погляд – наслідок зорової діяльності, яку забезпечує око, один із органів людського тіла. Проте, з одного боку, погляд був би просто неможливим, якби не його взаємозв'язок із тілом, а з другого боку, погляд, либонь, втратив би своє значення, якби досвід, отримуваний ним, не призначався для функціонування всього 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 ідеться про подібну в основному взаємозумовленість та взаємозв'язок усіх частин з усіма іншими частинами та з усім тілом у цілому.

А отже, будь-який продукт діяльності людини — це не що інше, як наслідок процесу тілесно-духовного чи духовно-тілесного продукування, позаяк духовність становить не щось трансцендентне стосовно тілесного, а лише специфічну складову всього, сказати б, тілесного комплексу — складову, яка так само, як погляд чи дотик, неможлива без тіла — це з одного боку, а з другого — це складова, яка 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 відповідатимуть тілесній природі людини навіть тоді, коли храми будуються під землею, бо власне храм — не хід до нього — обов'язково буде придатним для функціонування людського тіла, а не тіла, наприклад, ящірки.

Якщо продовжувати мислити в 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'ємної складової тілесного полягає у трансформованні, або ж — у мутації, чи в мімезисі, тілесного досвіду. Інакше кажучи, як око виконує певні функції, необхідні для діяльності тіла чи принаймні притаманні самому оку, так само інтелектуально-чуттєва сфера й виконує відповідні функції, і функціонує відповідно до своїх можливостей. Або ще інакше: людське око “покликано” забезпечувати можливість орієнтації тіла у просторі, але в 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. Інтелектуально-чуттєва сфера так само “покликана” для того, аби забезпечувати успішне виживання людської популяції, але й думкам та відчуттям навряд чи хтось може заборонити виходити за межі відповідних для них прагматичних завдань.

Урешті-решт із примітивних халуп постають храми, а невибагливий глечик для води поступово трансформується (мутує, міметує!) у Священний Грааль, тобто йдеться про те, що духовна сфера, наділена певним потенціалом так само, як і будь-яка частина тіла, також схильна до динамічної та перманентної реалізації своїх можливостей. Зрозуміло, що реалізуються ці можливості не завжди й не однаковою мірою, але й 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 із полюванням, апогеєм якого стає влучний постріл (гол!!!) мисливця в серце жертви. У це важко повірити, але це саме так.

Подібно — тільки з урахуванням, ясна річ, відповідної специфіки — розвиваються й духовні здібності. Історія культури накопичила чимало прикладів, які доводять слушність такого порівняння. Адже мистецтво як продукт духовної діяльності завжди розглядалося в контексті генезису своїх форм та виявів. Тільки чомусь цю сферу, всупереч її очевидному зв'язку із тілесним буттям, здебільшого протиставляли цій нібито сірій та нищій тілесній буденності. Але чи так має тривати і далі? Нам видається, що ні, і тому ми пропонуємо той метод дослідження результатів духовної і, зокрема, художньої діяльності, який, по-перше, дозволяє не протиставляти частини цілого, а інтегрувати в єдиній дослідницькій парадигмі те, що, за великим рахунком, ніколи й не існувало відокремлено. А по-друге, ми ризикуємо наполягати на своїй пропозиції тому, що цей метод забезпечує

можливість бачити те, що за іншої перспективи побачити просто неможливо, і відповідати на ті запитання, на які в рамках традиційних підходів відповісти у принципі неможливо.

Перед тим, як перейти власне до прикладів застосування тілесно-міметичного методу аналізу літературних творів, зазначимо ще таке: ми, безумовно, свідомі того, що наші роздуми також цілком вірогідно можуть ґрунтуватися на окресленій вище, тобто картезіанській у засаді, філософії, а тому й далекі від думки, відповідно до якої метод, що ми намагаємося утвердити, — це єдиний істинний метод, застосування якого вже не залишає жодних таємниць. Проте не можемо опиратися і спокусі щодо його використання та верифікації, оскільки ефективність і вірогідність застосування тілесно-міметичного методу не викликає в нас серйозних застережень та сумнівів.

Отже, зміст будь-якого літературного твору становить розповідь — у якнайширшому сенсі цього слова — про людину. Це — аксіома, сказати б, трюїзм, який через свою очевидність не потребує жодних доказів. Однак із цього місця й починаються всі проблеми. Перша з них стосується питання про те, чому ця розповідь подається у формах, які належать до щонайменше трьох різновидів, тобто чому ця розповідь репрезентується в родових формах епосу, лірики та драми? Як відомо, проблема поділу літератури на роди ані за часів античності, ані в новітні часи так і не знайшла свого остаточного розв'язання передусім через неможливість знайти несуперечливі підвалини, на яких можна було б побудувати відповідну родову типологію. Причини цієї “невдачі” ми схильні вбачати в тому, що в усіх випадках основу для таких теоретичних конструкцій шукали в “мовленнєвій організації літературних творів” [24, 295]. А це означає, що йшлося не про “ґрунт”, а про певний “продукт”, який мав би все ж таки поставати на певному, на нашу думку, на тілесному ґрунті, втрачаючи первісність та набуваючи внаслідок трансформації (мутації, мімезису) онтологічно суперечливого характеру.

Натомість, за нашою версією, якщо покласти в основу диференціації літератури на роди не мовленнєву діяльність, яка становить не що інше, як один із результатів тілесного буття, а власне останнє — тілесне буття, то можна стверджувати, що родовий поділ літератури ґрунтується на трьох можливих способах кореляції людини за допомогою здатності до мови із собі подібними. За такої перспективи лірика відповідатиме кореляції людської істоти з самою собою як із подібним собі, але Іншим; епос — як з іншими, але подібними собі; драма — як з Іншими, які так само корелюють з іншими Іншими на рівних з ними правах. Що ж до міжродових утворень, то вони постають вже на тому рівні, де відбувається абстрагування від цих первісних форм та реалізується наявний потенціал, але така можливість здійснюється через варіювання того, що виникло на первісному ґрунті.

Те ж саме відбувається й у межах літературних родів, на основі яких народжуються, розвиваються, а подекуди й відмирають (до речі, на відміну від родів, які не відмирають і, ми переконані, не відірнуть!) численні жанрові утворення. Поставання цих утворень зумовлюється, по-перше, об'єктивною первісною необхідністю кореляції тілесного буття людських істот, які в інший спосіб, засадничо, існувати й не можуть, по-друге, реалізацією відповідного потенціалу, притаманного, зокрема, ще й саме таким формам кореляції між людськими істотами, і, по-третє, диференціацією та конкретизацією загальної кореляційної мети. Так виникають, наприклад, дифірабм, епітафія та епіграма, з одного боку, або трагедія й комедія — з другого і т. д.

Щобільше, надзвичайно прикметне те, що відбувається з жанрами приблизно в останні два століття. Так, на думку М. Бахтіна, виявляється, що, коли роман набуває чинності та легітимності у “великій літературі”, усі інші жанри досить різко видозмінюються, “у більшому чи меншому ступеню “романізуються” [2, 452]. Водночас В. Халієв (зрештою, не він один!) вважає, що “цей жанр і сьогодні залишається загадкою” [24, 324], а втім, саме цей дослідник трохи

згодом цілком слушно, зокрема, наголошує на тому факті, відповідно до якого “роману як жанру притаманна схильність до *синтетичності* (підкреслення наше. – *Ф. Ш.*), що суттєво відрізняє його від тих жанрів, які йому передували і мали “спеціалізований” характер та діяли на певних локальних “ділянках” художнього осягнення світу” [24, 330].

Звісно ж бо, оскільки на тому витку розвитку цивілізації, на якому остаточно формується жанр роману, людина ніби знову повертається до прадавньої *синкретичності* мистецтва. Щоправда, тоді йшлося про інший зміст тілесного буття, яке спочатку вимагало спільного, колективного задоволення потреб тілесного існування. Пізніше суспільний, тобто складніший, спосіб організації життя людини змусив її вдатися до чіткої структуризації корелятивних зв'язків, що набули ієрархізованого як за вертикальним, так і за горизонтальним векторами статусу. І, нарешті, коли наприкінці XVIII – на початку XIX ст. ці структури почали руйнуватися, надійшов час Нової доби, суть якої полягала вже не в колективному чи суспільно детермінованому, а в індивідуальному способі задоволення тілесних потреб особистості. Роман як жанр над жанрами, власне, вповні відповідає тому надзавданню, яке на нього покладається або яке стає предметом його аспірацій, адже, з одного боку, він якнайефективніше здатен актуалізувати засобами художньої репрезентації цілісний світ особистості, а з другого боку, жанр роману, безперечно, спроможний органічно поєднати цей світ із надзвичайно складним зовнішнім всесвітом, в якому, своєю чергою, поєднуються і природа, і суспільство.

Наведені вище міркування та аргументація щодо проблеми роду та жанру дозволяє дещо інакше підійти і до проблеми художніх напрямів та течій або, за іншими визначеннями, до проблеми творчого методу, чи стилю [див.: 24, 371-372], чи парадигм художності [див.: 21, 92-103]. Отже, ми звикли до того, що, наприклад, на зміну класицизму приходить романтизм, на зміну романтизму – реалізм, на зміну реалізму – модернізм і т. д. Утім, вибудувавши таку нібито чітку схему, ми старанно обходимо факти, які в цю схему аж ніяк не вписуються. Ідеться, скажімо, про ті численні факти, коли твори, написані різними митцями чи не того ж самого місяця, за поетикальними критеріями належать до відмінних творчих методів.

Так, наприклад, свою класицистичну комедію “Горе з розуму” О. Грибоєдов закінчив того року (1824), коли О. Пушкін ще писав свої романтичні твори, але вже почав працювати над реалістичним романом “Евгеній Онєгін”, проте вперше ці твори вийшли друком одночасно – 1833 року. І якщо цей аргумент можна заперечити, пославшись на своєрідність розвитку російської літератури, то що тоді можна сказати про ситуацію, коли реаліста Г. Флобера притягли до кримінальної відповідальності майже водночас з романтиком або ж, як його ще називають, з “попередником символізму” [20, 298] Ш. Бодлером – першого, відповідно, за його роман “Пані Боварі” 1856 року, а другого – за його поетичну збірку “Квіти зла” 1857 року?! Що можна в цьому контексті сказати про Е. Золя, який за кілька років свого творчого становлення пройшов шлях від романтика – через апологетику імпресіонізму – через реалістичні уподобання – аж до створення та втілення особистої концепції власного творчого методу, який отримав назву натуралізм?! І все це за три, фактично, роки – від збірки романтичних творів “Казки Нінон”, що вийшли друком 1864 року, до передмови до другого видання роману “Тереза Ракен” (1867 року), в якій Золя вперше виклав у систематизованому вигляді основні теоретичні засади т. зв. “експериментального роману”, або натуралістичного методу [докладніше про це див., напр.: 19, 289-291].

Далі – більше! XX століття взагалі переплутало все можливе й неможливе, а тому вчені досі сперечаються про те, чи модернізм є частиною авангардизму, чи – навпаки, і в який момент розвитку модернізму починає зароджуватися постмодернізм – в апогеї цього розвитку, тобто в 1930-ті роки у творчості Д.Джойса, чи в добу занепаду модернізму, тобто вже в післявоєнний період.

Однак і без цієї, безумовно, цікавої та складної проблеми, очевидно й те, що аналізовану схему навряд чи можна вважати стрункою та функціональною хоча б тому, що на вулицях чи не одного міста — Санкт-Петербурга впродовж приблизно двадцяти років на зламі ХІХ — ХХ століть поруч співіснували кілька десятків поетів, кожен із яких мав усі підстави та можливості створити за прикладом Золя свій власний творчий метод. Але, “на щастя” для нас, літературознавців, на такий амбітний крок наважився лише М.Гумільов, та ще брати Бурлюки разом із В.Маяковським... Хоча був ще й М.Клюєв зі своєю т. зв. селянською поезією, і С. Єсенін зі своїми млявими спробами утвердити на слов’янському ґрунті англомовний імажизм, а ще ж були і В.Шершеневич, і Б.Пастернак, і навіть С.Чорний, а не тільки А.Бєлий!

Отже, митці живуть поруч, в одну й ту саму епоху, належать до однієї й тієї ж культури, мають одну й ту саму суспільну та літературну історію, є громадянами одного й того ж соціуму і що там ще? А проте пишуть вони настільки відмінно, що навіть у рамки такого глобального та всеохопного поняття, як модернізм, все одно не вміщуються. Тобто, навіть якщо сприймати літературний процес усе ж таки за традиційно усталеними дефініціями, то й тоді виникає необхідність шукати інші аргументи для того, аби обґрунтувати наукову вірогідність та доречність творчих методів, або художніх напрямків, або парадигм художності.

Цікаво, що в останньому випадку один із авторів новітнього підручника — В.Тюпа — іде саме таким шляхом, пропонуючи не лише новий термін, себто “парадигми художності”, а й удаючись до оригінальної аргументації. Зокрема, на думку вченого, “наявність художності в тексті не може залежати від когось одного, і водночас вона залежить від усіх його адресатів, тобто від інтерсуб’єктивного стану художньої свідомості певної людської спільноти” [21, 92]. І ми б навіть погодилися з цими міркуваннями, тим більше що вони, вочевидь, дотичні до нашої тези про кореляцію тілесного буття людських істот. Однак проблема полягає в тому, що і В. Тюпа зупиняється на півдорозі, стверджуючи: “Література є життям людської свідомості в семіотичних формах художнього письма” [ 21, 93]. На нашу думку, література — один із виявів тілесного буття, яке складається не тільки зі здатності тіла рухатися у просторі або отримувати візуальну інформацію про навколишнє середовище, а й наділено свідомістю як ще однією, сказати б, ексклюзивною здатністю, що найуспішніше забезпечує можливості виживання та існування людської істоти, зокрема й в умовах соціально організованих форм. Крім цього, саме соціальні форми існування людини й зумовлюють розвиток цієї здатності, оскільки за інших обставин така необхідність мінімізується.

Так, наприклад, примітивні, найпростіші, первісні форми художності, репрезентовані у фольклорі, з’являються лише за часів виникнення найдавніших, себто первісних, суспільних форм, тому що до цього моменту, тобто для тваринного способу існування, така потреба для людської істоти була просто надлишковою. Або інший приклад: за часів Середньовіччя, коли, з одного боку, відбувалося становлення нових соціальних структур та відносин або кореляцій, адекватних цим структурам, а з другого боку, домінували релігійні догмати, які, по суті, заперечували тілесне буття людських істот, літературний спосіб репрезентації цього буття ніби згортається, сходить нанівець, перестає бути актуальним. Авжеж, тілесне буття, в якому фактично відміняється тіло й надається перевага лише одній із його складових, що без цього тіла не існує й не може існувати, неодмінно повинно було елімінувати літературу на маргінесі буття, надавши перевагу менш “вибагливим” формам репрезентації, які не вимагали повноцінного (так і хочеться сказати повнокровного!), а не виморочного змісту. Натомість там, на маргінесі, де опинилася література, теж не відбулося без “втрат”, оскільки домінантним у карнавальній культурі [3] виявилася теж лише частина того буття — буття тілесного, яке в основі, є неподільним.

За такої перспективи *художній напрям*, або творчий метод, або парадигми художності, *можна інтерпретувати як спосіб літературної репрезентації*

*окремих складових тілесного буття, залежної від їхнього доміантно-рецесивного співвідношення та функціонування в умовах різноманітних типів суспільних структур. Інакше кажучи, романтизм, який багатьма дослідниками визначається як вияв “художньої культури антинормативності” або, “за словом В’ячеслава Іванова, “усамітненої” свідомості” [21, 98], можна цілком виправдано віднести до такого способу репрезентації тілесного буття, для якого 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 відповідали актуальним на той момент вимогам щодо саме такого типу тілесної кореляції.*

Натомість, оскільки реалізм, що аж ніяк “не схильний до звеличування та ідеалізації героя, який відчужується від реальності, відкидає світ та зневажливо суперечить йому”, – отже, оскільки реалізм ставить перед собою за мету критику “відлюдного характеру його [романтизму] свідомості”, то “дійсність усвідомлюється письменниками-реалістами як така, що владно вимагає від людини відповідальної причетності до” цієї дійсності [24, 363]. А тому *реалізм може бути визначений як такий 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 й водночас відповідали на той момент актуальним вимогам щодо саме такого типу тілесної кореляції, виникає потреба у формуванні нових суспільних структур, які покликані унормувати тілесне буття на засадах організації колективної, соціально детермінованої спільноти.*

Отже, якщо прийняти ці, можливо, надто розлогі визначення літературних напрямів, то тоді передусім знімається протиріччя, що стосується співіснування в межах фактично одного часу і простору різних напрямів, які суперечать один одному та навіть заперечують один одного. Та оскільки ми говоримо лише про відмінні способи репрезентації тілесного буття, то можливість їхнього співіснування вже не викликає жодних сумнівів, бо кожен із цих способів до певного моменту виявляється цілком ефективним. Щобільше, ця ефективність і справді залежить переважно від тілесного буття, адже за певний час романтичний спосіб починає реалізовуватися в неоромантичних формах, реалістичний – у постреалістичних формах, а перший і другий, окрім того, цілком гармонійно поєднуються в соцреалістичних формах. Адже соціалістичний реалізм в обраній нами перспективі може бути потрактований як спроба поєднати “усамітнену” свідомість” романтизму із колективною свідомістю реалізму, внаслідок чого постає своєрідна *усамітнена колективна свідомість*, для якої, за словами одного з письменників-соцреалістів М.Островського, найпрекраснішим у світі стає боротьба за визволення всього людства.

Щоправда, до цього слід також додати, що у випадку з цією “усамітненою колективною свідомістю” не обійшлося й без “підступного” впливу модерністської поетики. Звичайно, модернізм як явище надзвичайно складне [17, 31] та багатопланове важко надається на однозначну та вичерпну дефініцію. Однак більшість дослідників погоджуються з тезою про те, що модерністське мистецтво, або ця “парадигма некласичної художності” [21, 101], визначає, зрештою, відповідно до своєї номінації, пошуки нових шляхів, які зумовлюються тотальною, за Гегелем, “суб’єктивацією” [9, т. 2, 313-319; т. 3, 351] художньої творчості. Інакше кажучи, модернізм буде свою естетику на протиставленні як з естетикою романтизму, так і реалізму. Утім, по-перше, така стратегія аж ніяк не передбачає цілковитої відсутності будь-яких зв’язків із тим, що заперечується, а по-друге, модернізм і не може постати на порожньому місці – навпаки, він може виникнути тільки на певному ґрунті, оскільки, якщо ми правильно розуміємо твердження Гегеля щодо суб’єктивації мистецтва, то тоді це передусім має означати



абстрагування від кореляції тілесного буття, заглиблених у соціальні структури. Або: модернізм — це такий спосіб репрезентації тілесного буття, який або, щонайменше, намагається послабити соціальний чинник, або й узагалі знехтувати соціальними зв'язками суб'єкту.

Вірогідність саме такого тлумачення модернізму доволі легко можна довести як за допомогою екстра-літературних, так і власне літературних аргументів. До перших можна зарахувати, наприклад, той факт, за яким розквіт модерністського мистецтва припадає на період між двома світовими війнами [17, 31]. На наш погляд, це не випадково, оскільки суть Першої світової війни передусім полягає в тому, що ця неабияка подія виразно унаочнила глобальну цивілізаційну кризу. А суть цієї кризи ми схильні вбачати як у тому, що соціальні структури в особі держави абсолютно дискредитували себе через свідоме, байдуже та безглузде вбивство своїх громадян у шансах всесвітньо-військового протистояння, так і в тому, що громадяни цих держав фактично погодилися на безглузде вбивство подібних до себе інших громадян.

Натомість літературні аргументи, які можуть свідчити на нашу користь, наприклад, такі: художні твори, що повсюдно визнаються як класика модернізму, виявляють стійку й очевидну тенденцію щодо змалювання образів людей, які наполегливо намагаються відірватися від укоріненості в суспільні відносини. Такій меті слугують засади т.зв. нового міфологізму, що реалізуються в романі Д.Джойса “Улісс”; слугує цій меті і застосування можливостей меніппеї, поетикальна парадигма якої ефектно та ефективно використовується в романі “Майстер і Маргарита” М.Булгакова; дотичною до реалізації цієї мети стає і стратегія, що спрямовується на “всеосяжну інтерпретацію дійсності” (Ф. Кафка) в більшості творів Ф.Кафки та що особливо виразно дається взнаки в його новелі “Перевтілення” тощо.

Зрештою, цей перелік можна було б продовжувати до безкінечності, але цілком достатньо згадати в такому контексті своєрідні фінальні акорди щодо розвитку модернізму, які пролунали у творах французьких письменників та отримали в історії літератури більш ніж промовисті назви — “антироман” та “антидрама”, або “театр абсурду”, оскільки в рамках поетики останніх спроба остаточно позбутися соціальної детермінації вже не викликає жодних сумнівів. Водночас очевидно й те, що процес позбування пороку соціальності, зумовлений крахом суспільних інститутів, відчайдушними та трагічними спробами зберегти які стало запровадження в окремих країнах тоталітарних режимів, посилював асоціальну сторону тілесного буття, і саме тому тілесна проблематика в модерністському дискурсі набула чи не стрижневого статусу.

Усі ці роздуми дозволяють нам дійти висновку, відповідно до якого *модернізм можна визначити як такий спосіб репрезентації тілесного буття, що йому притаманна домінація фізіологічного начала на протизвагу началу свідомому, коли через тотальну руйнацію тих соціальних структур, що до певного часу зумовлювали адекватний цим структурам характер тілесної кореляції між людськими істотами й водночас відповідали на той момент актуальним вимогам щодо саме такого типу тілесної кореляції, виникає необхідність узагалі позбутися вкоріненості в суспільні структури як такі, які більше не відповідають потребам тілесного буття.*

Або дуже коротко: *модернізм — це процес актуального розставання з одним із способів — із соціальним способом — тілесної кореляції між людськими істотами.* І в цьому сенсі модернізм не міг не вплинути й на соціалістичний реалізм, тому що в останньому випадку йшлося також про розставання. Але, на відміну від модернізму, ішлося, по-перше, про розставання не в теперішньому, а в майбутньому, а по-друге, розставання з соціальним передбачалося парадоксально — засобами обожнених і тоталізованих соціальних структур, що за умов їхнього функціонування вже не залишали місця для тілесного буття в усій його повноті, заради чого, власне, ці соціальні структури нібито й функціонували.

За такої перспективи ми не можемо погодитися з твердженням, відповідно до

якого мистецтво модернізму “було засадничо неміметичним” [17, 30], оскільки і справді йдеться не про мімезис щодо соціальних структур. Але це зовсім не означає, що міметизм як онтологічна властивість мистецьких починань втрачає свою актуальність — навпаки, механізм мімезису *модернізується*, усе більше та виразніше концентруючись на тілесному бутті людських істот за тих умов, за яких вони позбуваються можливості реалізувати певні свої потреби через тотальну ворожість і небезпечність для цього буття будь-яких соціальних інститутів. Наприклад, герой Кафки Грегор Замза, що перетворився на велетенську комаху, чи не найкраще та чи не найвиразніше ілюструє той окреслений стан речей, коли тілесне буття людської істоти стає нібито “річчю в собі”, продовжуючи, попри це, за інерцією все ж таки певний час співвідносити себе також і з соціальними зв'язками, однак поступово остаточно позбуваючись їх.

Цікавим у такому контексті видається ставлення деяких дослідників до проблеми постмодернізму. Наприклад, за окремими їхніми твердженнями, “постмодернізм, будучи періодом найглибшої кризи усамітненої свідомості <...> нової парадигми художності, як здається, не висунув” [21, 103]. Щоправда, у зв'язку з такими твердженнями в нас виникають питання про те, на яких тоді підставах ми можемо використовувати поняття “постмодернізм” і, щонайголовніше, чому за відсутності “нової парадигми художності” література все одно збагатилася *новими* творчими здобутками, починаючи — звісна річ, умовно! — з романів У.Еко та П.Зюскінда та закінчуючи романами В.Пелєвіна та Ю.Андруховича!

Отже нам, своєю чергою, видається, що заперечення очевидного — це наслідок перебування в полоні певних стереотипів, які зумовлюються сповіданням відповідних теоретичних засад. Натомість метод, який пропонуємо ми, дозволяє принаймні, не нехтувати реально існуючою художньою реальністю, а до того ж цей метод уможливорює пояснення того, що інколи справді важко пояснити, якщо керуватися традиційними теоретичними уявленнями.

Тобто відповідно до засад тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів *постмодернізм можна визначити як такий спосіб репрезентації тілесного буття, що йому притаманна домінація фізіологічного начала на противагу началу свідомому, коли через неактуальність будь-яких соціальних структур виникає необхідність узагалі обмежитися лише асоціальними або, точніше, позасоціальними потребами щодо кореляції тілесного буття між людськими істотами.*

Отже, оскільки подібний спосіб теоретизування виявляє свою очевидну, як на нас, ефективність, то можемо висловити припущення, що є усі підстави сподіватися на подібний результат і при застосуванні пропонованого методу до аналізу та тлумачення інших звичних термінів і понять теорії літератури. Однак зрозуміло й інше: у межах однієї статті репрезентувати можливості цього методу практично неможливо<sup>1</sup>. Утім і розгляд окремих літературознавчих аспектів на окресленому ґрунті засвідчує, що цей метод “працює”. Попри все, за його допомогою можна принаймні припинити протиставлення того, що немає жодної потреби протиставляти, бо йдеться про неподільну цілісність. А про те, що актуальність такої стратегії якнайбільше на часі, можна перекоонатися, звернувшись до нової книжки одного з патріархів вітчизняного літературознавства В.Федорова з промовистою назвою “Мир как слово”. Адже за такої назви ми повинні були аж ніяк не безпідставно сподіватися на перспективу подолання традиційної антиномії між тілом та свідомістю, але, попри твердження щодо людини як “онтологічно суверенного суб'єкту, хоча і співвіднесеного із тілесною істотою” [22, 7], автор цитованого видання все ж таки наполягає на тому, що “тілесна людина (тваринна істота) “внутрішнього світу” мати не може” [22, 6]. Натомість змістом попереднього тексту ми намагалися довести прямо протилежну думку, та за будь-яких, навіть найкращих, сподівань у нас не викликає сумнівів необхідність подальших досліджень та дискусій з цієї проблематики.

<sup>1</sup> Автор готує до друку навчальний посібник з робочою назвою “Тілесність – Мімезис – Аналіз”.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К., 2003.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
4. Бёме Я. Аврора, или Утренняя звезда в восхождении. – М., 1990.
5. Бёме Я. Истинная психология, или Сорок вопросов о душе. – СПб., 1999.
6. Булгаков С. Философия имени. – М., 1997.
7. Венедиктова Т. Актуальная метафорика чтения (попытка описания) // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 5 (87). – С. 469-478.
8. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем. Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М., 1988.
9. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. / Под. ред. Мих. Лившица. – М., 1971.
10. Гумбольдт В. Язык и философия языка / Сост. А. В. Гулыги и Г. В. Рамишвили. – М., 1985.
11. Гундорова Т. Femina Melancholica: Стаття і культура в ґендерній утопії Ольги Кобилянської. – К., 2002.
12. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. – К., 1999.
13. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К., 2003
14. Зенкин С. Философская иллюзия и её будущность // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 47. – С. 37-58.
15. Лосев А. Имя: Сочинения и переводы / Сост. А. А. Тахо-Годи. – СПб., 1997.
16. Лотман Ю. Ян Мукаржовский – теоретик искусства // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994.
17. Павличко С. Теорія літератури. – К., 2002.
18. Подорога В. Феноменология тела. – М., 1995.
19. Потапова З. Натурализм: [Французская литература второй половины XIX в.]. Эмиль Золя // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М., 1983. – Т. 7. – 1991.
20. Пронкевич О. Зарубіжна література: Підруч. для 10 кл. загальноосвіт. навч. закладів. – 4 вид., перероб. і доп. – К., 2003.
21. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Тамарченко. – М., 2004. – Т. 1: Тамарченко Н., Тюпа В., Бройтман С. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика.
22. Фёдоров В. Мир как слово. – Донецк, 2008.
23. Флоренский П. Имена // Малое собрание сочинений: Вып. 1 / Подгот. текста: игумен Андроник (Трубачёв) и С. Кравец. – М., 1993.
24. Хализев В. Теория литературы. – М., 2000.
25. Шпет Г. Сочинения / Предисл. Е. Пастернак. – М., 1989.
26. Штейнбук Ф. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: Монографія. – К., 2007.
27. Энттейн М. Философия тела / Тело свободы. Г. Тульчинский. – СПб., 2006.
28. Ямпольский М. Демон и Лабиринт // Новое литературное обозрение / Научное приложение. – Вып. VII. – М., 1996.

м. Ялта



## Олександр Волковинський

### АРХІТЕКТОНІЧНЕ ОЗДОБЛЕННЯ ОФІТСЬКИХ МОТИВІВ У ПОЕТИЧНОМУ ТЕКСТІ

У статті розглядаються основні архітектонічні засоби, задіяні в поетичному тексті з метою посилення офітських мотивів. Досліджується специфіка взаємин між предметно-формальними елементами літературного твору та його смисловим наповненням. Аргументується положення про те, що між архітектонічними засобами та мотивами офітського спрямування встановлюються характерні зв'язки взаємовідповідності

Ключові слова: алітерація, анаграма, анадиплосис, архітектоніка, кільце, офіти, епітет.