

ЛІТЕРАТУРА

1. Драгоманов М. “Чудацькі думки про українську національну справу”. – Львів, 1913.
2. Драгоманов М. “Три листи до редакції “Друга”. Перший лист до редакції “Друга”” // Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К., 1970. – Т. 1.
3. Ефремов С. В поисках новой красоты // *Киевская старина*. – 1902. – Жовт.
4. Євшан М. Михайло Драгоманов // Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
5. Євшан М. Леся Українка // Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
6. Євшан М. “Suprema Lex” (Слово про культуру українського слова) // *Українська хата*. – К., 1914. – № 3-4.
7. Євшан М. Поезія безсилля // *Українська хата*. – К., 1910. – № 2.
8. Євшан М. Проблеми творчості // *Українська хата*. – К., 1910. – № 6.
9. Кміть Ю. Фрідріх Ніцше // ЛНВ., 1901. – Річ. IV. – Т. XV.
10. Коцюбинський М. Лист до М. Мочульського від 30 листопада 1905 р. // Твори: У 4 т. – К., 1985. – Т. 4. – С. 188.
11. Коцюбинський М. Лист до Панаса Мирного від 10 лютого 1904 р. // Твори: У 4 т. – К., 1985. – Т. 4.
12. Леся Українка. Лист до О.П. Косач (матері) від 14 січня 1903 р. // Збір. тв.: У 10 т. – К., 1965. – Т. 10.
13. Мірчук І. Історія української культури // Віктор Петров, Дмитро Чижевський, Микола Глобенко. “Українська література”. Іван Мірчук. “Історія української культури”. – Мюнхен-Львів, 1994.
14. Рудницький М. “Молода Муза” // *Діло*. – 16 лют. – Львів, 1933.
15. Сріблянський М. // *Українська хата*. – 1909. – Кн. 1.
16. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Збір. тв.: У 50-т. – К., 1981. – Т. 31.
17. Франко І. На склоні віку. Розмова вночі перед новим роком 1901 р. // *Українська драматургія другої половини XIX – початку XX ст.* – К., 1990.



Дмитро Дроздовський

ТІЛО І ТЕКСТ: ПОБІЖНІ МІРКУВАННЯ ПРО ТЕОРЕТИЧНУ КОНЦЕПЦІЮ ТІЛЕСНО- МІМЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ ФЕЛІКСА ШТЕЙНБУКА

У статті зроблено спробу осмислити нову теоретичну модель Ф. Штейнбука, визначити центральні критерії та основні доміанти концепції дослідника, що дає можливість по-новому осмислити історико-літературний процес, враховуючи недоліки попередніх класифікаційних систем.

Ключові слова: тілесно-міметичний аналіз, світова література, теорія літератури, класифікація культурно-історичних типів художнього мислення.

Dmytro Drozdovskiy. Body and text: Some comments on the method of corporal-mimetic analysis developed by Felix Shteinbuk

This article deals with the new theoretical model developed by F. Shteinbuk; thus, it defines the basic criteria and the principal dominants of this scholarly concept. The latter provides prospects of reinterpretation of literary process from the historical viewpoint, allowing for drawbacks of the previous systematic approaches.

Key words: corporal-mimetic analysis, world literature, theory of literature, classification of cultural and historical types of artistic consciousness.

Упродовж останніх десятиліть у світовому літературознавстві утвердилася думка про те, що в науці про літературу вже нібито апріорно неможливо сказати нічого нового, натомість можливо впроваджувати хіба що нові класифікації за старими критеріями. Американське літературознавство, скажімо, протягом 1990-х років відчуло значну втому від теорії, про що свідчать майже всі сучасні літературознавчі альманахи у США. Рік тому мені до рук потрапив альманах пам'яті Нормана Мейлера, що видає Товариство дослідників творчості цього американського письменника (під керівництвом проф.

Ф. Сініори), і з першої до останньої статті в цьому альманахові – жодного слова теорії: Мейлера прочитано в історичному контексті, через його особисту історію, “феноменологію життя”, взаємодію з іншими людьми (письменниками, політиками тощо). Натомість немає теоретичного прочитання творчості з метою визначення художньо-стильових і філософсько-світоглядних доміант.

На останньому літературознавчому конгресі дослідників зарубіжної літератури, що в листопаді 2008 року відбувся в Лімі, я мав можливість почути виступ американського професора з Єльського університету Анібаля Гонсалеса, який зазначив, що сучасне американське літературознавство – це або культурологічні студії (culture studies), або новий історизм (new historicism). Естетичний підхід до літератури, представником якого є вчитель професора А. Гонсалеса Гаролд Блум, уже не в мейнстримові американського літературознавства, хоча Блум щосили прагне захистити останню цитадель, на його думку, розуміння літератури як естетичного феномену – його кафедру англійської літератури в Єльському університеті.

Водночас у світовій літературі на зміну постмодерним творам приходять “література факту”, тобто нова генерація текстів, орієнтованих на відображення дійсності в її складних перетинах (проблема мультикультуралізму, взаємодія Заходу і Сходу, проблема тероризму та її відображення в літературі тощо). Українське літературознавство, безперечно, ще не мало часу пересититися світовою теорією, щоб увійти у фазу *втоми від теорії*, яку кілька десятиліть тому вже проголосили французькі постструктуралісти. Зрештою, це природний процес, коли національна наука має перейняти досвід зарубіжних колег, аби з часом дійти власних висновків і запровадити свій шлях розвитку. За останні роки з’являються переклади теоретичних праць із постколоніалізму (Г. Чакраворті Співак, Е. Томпсон, Е. Саїда та ін.), антології польської теоретичної думки (у перекладі С. Яковенка), побачила світ монографія О. Пронкевича про особливості нарративних стратегій в іспанській літературі доби модернізму тощо. Але навіть ці праці постають на основі розробленої теоретичної матриці; теорія переноситься на інший ґрунт, інший матеріал для аналізу. Натомість стаття Фелікса Штейнбука, опублікована торік у 12 числі журналу “Слово і Час”, порушує проблему запровадження в українському літературознавстві нової теорії – *тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів*. Ідеться про нову теоретико-літературознавчу парадигму, у межах якої відбувається осягнення культурно-історичних типів мислення.

Коли в літературознавстві з’являються нові теоретичні розробки, завжди хочеться радіти появі нового феномену, адже *нова теорія* сьогодні – явище рідкісне. Ф. Штейнбук, аналізуючи західні та російські теоретичні джерела, випрацював теоретичну модель аналізу історико-літературного процесу.

У цій статті дозволю собі зупинитися на центральних моментах теоретичної концепції Штейнбука, зазначивши як гранично точні, так і дискусійні моменти. Передовсім нова теорія тілесно-міметичного аналізу вкладається у прокрустове ложе розвитку філософії тілесності, активно представленої у світовому (зокрема у французькій гуманітаристиці) культурологічному доробку (з українських праць насамперед варто назвати “Метафізику тілесності” О. Гомілко). Автор концепції порушує складне теоретичне питання, яке впливає з незадовільного стану наявного погляду на систематизацію літературного процесу. Передовсім поставлено питання про причину того факту, що в одному часі і в одній культурній парадигмі можуть працювати письменники, які на рівні стратегії художньої творчості належать до різного світогляду, різних культурно-історичних моделей інтерпретації дійсності. Безперечно,

ця проблема неодноразово поставала в історії літератури: як упорядкувати те, що вже минуло, але так, щоб вибудувати оптично-цілісний погляд, щоб літературний процес поставав не як хаотична фрагментарність, а як система, пов'язана з розвитком людської свідомості, зміною ментальних проєкцій. Як відомо, однією з центральних у літературознавстві постає проблема “меж” літературних (культурно-історичних) епох. Епоха Ренесансу не закінчилася в один день, середньовічна свідомість не обірвалася одномоментно, антична філософія не була нівельована ані за один день, ані за одне століття. Що ж тоді відбувається на пограниччі? Зрештою, чому в одному часі в одній культурі можуть перебувати митці, творчі інтенції яких тримаються різних доміант? Ф. Штейнбук зауважує: “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” [1, 62].

Ф.Штейнбук пропонує застосувати для “районування” історико-літературної даності тілесно-міметичний метод, який полягає в “апології тіла”, що має доміантний характер для визначення сутності літературного методу (парадигм художності автора). Сам цей метод у своїй філософській основі концептуально цілісний, оскільки як погляд є “продуктом” не лише роботи людського ока, а й складних психосоматичних, біофізичних, нейронних процесів; так і відображення тіла в літературі має складний характер. Зі статті, опублікованої в журналі “Слово і Час”, можна дійти висновку, що в розподілі культурологічних епох важить те, яка площа “тілесності” перемагає: або *фізіологічний* бік, або *свідомісний*. Парадигми художності сходяться на одній із двох запропонованих доміант. Саме цей вибір і визначає сутність художньої стратегії.

Подібний теоретичний підхід цілком правильно відображає кантіанську парадигму інтерпретації дійсності, зрештою, ця теорія має своє підґрунтя й у феноменологічному підході. Кант писав про те, що наше сприйняття дійсності відбувається за моделлю: природа – органи чуття – здоровий глузд (розсудок) – розум (у Канта – морально забарвлений). Філософія Канта здійснила “коперніканський переворот” у розвитку філософії, адже попередники Канта – Г'юм та інші – зазнали поразки в потрактуванні зв'язку між загальною ідеєю та конкретною даністю.

Розподіл художньої (духовної) орієнтації між свідомістю та фізіологією в концепції Ф.Штейнбука набуває центрального характеру. Так, дослідник береться за аналіз художньої системи романтизму, реалізму, модернізму та постмодернізму. У романтизмі домінує свідомість, у реалізмі – фізіологія, у модернізмі – свідомість, у постмодернізмі – фізіологія.

У статті, уміщеній у журналі “Слові і Час”, Ф. Штейнбук наводить визначення з позиції тілесно-міметичного методу найвизначніших культурно-історичних епох, зокрема: “...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” [1, 63].

Говорячи про модернізм, Ф. Штейнбук зазначає: “Модернізм можна визначити як такий 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 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” [1, 64]. Безперечно, модерністський твір у своїй парадигмі завжди позначений розривом героя і його реальності з соціальними структурами, пошкодженою комунікацією тощо. Але в такому разі, якщо і справді пристати на цю позицію, як витлумачити ті модерністські твори, що все ж таки постають інтелектуальними здобутками свого часу, навіть попри відкриття уваги до тілесності, як, скажімо, в Д.Г. Лоуренса? Зв’язок леді Чаттерлі та єгеря не обмежується фізіологічною пристрастю, сексуальний потяг насправді не перетворює цю героїню на таку собі березневу кішку. А що робити, скажімо, з романом “Суть справи” Г. Гріна? Романи модерністів часто не хронологічні, майже завжди вони експериментують із репрезентацією часу, накладають один вимір часу на другий або розміщують один вимір часу поряд з іншим – пропускаючи середній вимір часу між ними (наприклад, романи С. Беккета “Watt” або “Murphy”). Вони або сконцентровані на пам’яті (як роман М. Пруста), або пробують зловити, ніби в рефлексії, плин часу (як романи В.Вулф і Д.Джойса).

У 1890 році американський письменник Генрі Джеймс, брат філософа і психолога Вільяма Джеймса, який увів у психологію концепт *потому свідомості* (що пізніше ввійшов в естетику Вірджинії Вулф і Джеймса Джойса), показав новий напрям у модерному романі. У своєму “пізньому стилі”, який характеризує романи “The Wings of the Dove”, “The Ambassadors” і “The Golden Bowl”, Г. Джеймс зблизився з пізнішими модерністами. Тонкощі Джеймсових нюансів вплинули на всіх пізніших письменників, котрих критика назвала модерністами. Наприклад, він став моделлю для Форд Мадокс Форда, Стівена Крейна, Вірджинії Вулф і Джозефа Конрада. Д. Конрад експериментував у своїй творчості з астрономічним часом і тривалістю, з опросторенням часу, з часовими змінами в наративах. Але його творчість не можна визначити “як такий спосіб репрезентації тілесного буття, що йому притаманна домінація фізіологічного начала на противагу началу свідомому”. Усе це змушує внести дискусійні елементи в теоретичну концепцію Ф. Штейнбука.

Щодо окреслення наступної магістральної ери – постмодерної – Ф. Штейнбук пропонує таке твердження: “...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” [1, 65]. До цієї дефініції одразу виникає запитання: а чи всі твори постмодернізму можна визначити як ті, яким “притаманна домінація фізіологічного начала на противагу началу свідомому”? Безперечно, ця теза спрацьовує, коли ми маємо на увазі твори Пелєвіна, Буковскі, але значно важче її обґрунтувати, скажімо, якщо взяти до уваги збірку новел Джона Фаулза “Вежа з чорного дерева”.

Дозволю припустити, що перша з них феноменологічна, друга – редуccionістська. Феноменологічна матриця в цьому тексті присутня як на естетично-образному, так і на ідейно-тематичному рівнях. Феноменологія в художній інтенції Дж. Фаулза – це проголошення культу тілесності, важливості персонального життєвого досвіду, увага до чуттєвої даності. Редуccionізм, на протипагу до цього, постає інтелектуально вихолощеною системою, що ґрунтується на уявлюваному сприйнятті реальності, позбавленої чуттєвих виявів, у якому інтелект (розумова інстанція) перетворює все на форму схеми, спрощеної конструкції, в якій немає чуттєвої вітальності. Можна пригадати фрагмент дискусії в маєткy Чаттерлі з роману “Коханець леді Чаттерлі” Д.Г. Лоуренса, в якому інтелект постає тим, що абстрагує та “вихолоджує”, на протипагу до життєвої матерії. Протистояння між енергією життя (чуттєвості, нового сенсуалізму) та енергією розуму знаходить розкриття і в цьому творі, зокрема, своєю чергою воно може бути зведено до архетипної опозиції між життям і смертю. Розум постає силою деструкції людини, яка, зрештою, втрачає реальність, природну даність під ногами. Тіло уособлює енергію життя. Цікаво, що між молодими жінками, які перебувають у будинку Генрі Бреслі, та Девідом встановлюється особливий тип зв'язку лише після спільного купання в озері, після того, як герої опинилися без одягу. Це тілесне єднання відображає філософію тілесності у “Вежі з чорного дерева” Дж. Фаулза і продовжує традицію входження тілесності в художній текст, яку на якісно інший вимір в англійську літературу увів Д.Г. Лоуренс.

Редуccionізм, із погляду Г. Бреслі, постає небезпечним явищем, адже бажання зобразити світ у формі схеми, у його “геометричному” вияві віщує небезпеку й катастрофу знищення людства, яке для Бреслі втілюється в поєднанні тілесного та розумового (інтелектуального). З одного боку, світ як геометрична форма (фігура) – це результат феноменологічної редуccionії, в якій ми відмовляємося пізнати даність у всій повноті, бо ця повнота передбачає апелювання до *Всесвітнього часопростору*, який не може бути схематизований людиною. Як відомо, пізнання у феноменології базується на конструюванні реальності того, що навколо нас, у нашій свідомості. Ми пізнаємо світ шляхом перенесення його в нашу уяву. З другого боку, пізнання реальності відбувається за допомогою нашого індивідуального досвіду, внаслідок якого в кожного, хто сприймає реальність, витворюється своя картинка. Якщо власного досвіду немає, а свідомість зображено як усереднено взяту, то виникає загроза деперсоналізації особистості й перетворення її на складову маси. Бреслі виступає проти примітивізації, розквіт якої вбачає в новому мистецтві. Атмосфера будинку митця, описаний інтер'єр, мотивація поведінки, мовленнєвий дискурс тощо вказує на інакшість його світогляду порівняно зі світоглядом Д. Вільямса.

Схема для Бреслі постає чимось небезпечним. Якщо взяти до уваги суспільно-культурологічний контекст цього твору, то маємо час НТР, коли науковці прагнули знайти нові формули до таємниці людського буття. Часто ці експерименти були доволі небезпечні, зокрема ж пов'язані з атомом. Атом постає найменшою неподільною частиною Всесвіту, його схемою. Кубістичні малюнки у філософії світосприйняття Бреслі – це також небезпечна гра з художнім “атомом”, спроба долучитися до того, що заборонене з погляду людського пізнання, бо інколи людина не може пізнати атом чуттєво, власним досвідом – лише негативні результати атомного вибуху можуть бути відчутні. Але модель атома здатен спроектувати наш інтелект (розумова діяльність), і тому здається, що для Бреслі в цьому і криється небезпека нової епістемології мистецької практики. Вона девальвує базові естетичні цінності людини, нівелюючи саму людську особистість. Пізнання світу в його схематичному

вияві – це наслідок роботи розуму, що не передбачає апелювання до чуттєвої сфери.

Світ Г. Бреслі – це світ, на перший погляд, аж занадто акцентованої суттєвості та тілесності. Але саме так Дж. Фаулзу вдалося висловити ідею про природність людини, яка конструює свій світ. “Мистецтво для мистецтва”, теза, екстрапольована в період модернізму, властива і для художньої психології Бреслі. Він витворив власний світ, до якого часто неможливо проникнути. Контакт між ним і Вільямсом встановлюється не одразу, навпаки, усе починається з дискусії, яка виявляє якщо не антагоністичні, то полярні погляди на природу мистецтва. Але саме після цієї розмови Бреслі починає шукати шляхи для порозуміння і примирення, а наприкінці твору Вільямс сам відчуває, що його світосприйняття змінилося: важко сказати, що в будинку Генрі він знайшов те, чого шукав, скоріше, лише намітився шлях, до якого внутрішньо він був готовий. І це відчуття йде не лише з його розуму, а постає іманентною ознакою його духу, свідомості, яка не зводиться до поняття “розуму”, “інтелекту”. Девід прибуває в будинок Генрі, щоб завершити свою біографію цього митця. Мета Вільямса початково зводиться до пізнання, сфери когнітивного. Натомість зустріч із Генрі відбувається в маєтку, віддаленому від цивілізації. Природність постає основним концептом того світу, в який потрапляє Девід. Здається, що Дж. Фаулз утілює концепцію неможливості пізнати людину, бо людина – це її світ, а світ постає одиницею нескінченності. У цьому постмодерному творі відбувається акцентування на ролі власного чуттєвого життєвого досвіду, і лише в такому разі інтелект постає не небезпекою й запорукою катастрофи, а силою, яка може бути використана для творіння.

Також постає запитання про те, як бути з творами, що виходять із парадигми постмодернізму, наприклад, “Море-океан” А. Барікко. Ще одна проблема полягає у визначеності термінологічних меж *фізіологічного* та *розумового*, якщо в голістичній парадигмі організм розглядається в емерджентній взаємодії, адже фізіологічні вияви тіла неможливі без мозкової діяльності. Водночас інтелектуальна робота також неможлива без нейрогуморальної регуляції. У такому разі постає питання про правомірність визначення домінанти в кожній культурно-історичній епосі, як це наразі пропонує Ф. Штейнбук.

Але, попри все, хочеться вірити, що цей метод буде розвинутий уже конкретними прикладами бодай центральних текстів кожної доби, а з часом до нього додасться й осмислення периферійних явищ у світовому літературному процесі. Наразі ж ця концепція видається обґрунтованою і цілісною, принаймні визначено основні домінанти, на яких сформовано теоретичну базу. Час дасть можливість пропустити через цей апарат якомога більше творів зі світової та української літератури, що, можливо, внесе суттєві корективи на мапі культурно-історичних епох, течій і стилів розвитку світової літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія // *Слово і Час*. – 2008. – № 12.