

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ



ТЕКСТОВІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В КОНТЕКСТІ АНТРОПОЛОГІЇ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ ГОЛОСУ

У сучасному літературознавстві дедалі більшої ваги набуває, за висловом А. Ю. Мережинської, так званий „дискурс тілесності” [2, с. 204-205]. Причин для цього щонайменше дві: по-перше, проблема людини, набувши пріоритету в ХХ столітті, залишається домінуючою і надалі, а по-друге, постмодерністська література вже за самим характером свого змісту та кшталтом організації своїх текстових стратегій просто змушує звертатися до таких аспектів, які ще донедавна залишалися поза увагою теоретиків літератури. Тому в нас немає сумнівів щодо розгляду питань, які стосуються аналізу творів сучасної літератури в антропологічному контексті. Та оскільки окреслена проблематика є надзвичайно широкою, а обсяг статті об’єктивно обмеженим, останньої полягає у з’ясуванні особливостей антропологічного характеру такої тілесно-міметичної категорії, як феномен голосу та наслідки використання даної категорії в текстових стратегіях сучасної літератури.

Отож, розглядаючи твори сучасної постмодерністської літератури з точки зору тілесного міметизму, практично неможливо ігнорувати результати новітніх досліджень, що є однаково дотичними як до антропології, так і до сфери гуманітарного знання. Зокрема, за Жаком Лаканом, слово взагалі можна розуміти як плід, що виходить назовні й майже подвоює собою тіло мовця. Коли звук виривається за межі тіла, то він починає виконувати функцію того, що Лакан назвав „об’єктом *a*”. „Об’єкт *a*” є чимось таким, що неможливо виразити, що не вписується в структуру, але разом з тим воно є і чимось таким, що визначає цю структуру. Це та частина тіла, що є відірваною від нього і що позначає пустоту, зяяння, навколо якого формується Несвідоме. Відділення „об’єкта *a*” від тіла завжди передбачає наявність тілесного отвору, тому цей об’єкт описується Лаканом і як дитина, що „випала” з тіла матері, і як екскременти, і навіть як дихання. „Голос та погляд, – зауважує з цього приводу Катрін Клеман, – є саме такими об’єктами, які випали, тим більше, що голос губиться, невловимий, і погляд віддзеркалюється без відбиття” [15, с. 131].

Відділення „об’єкта *a*” від тіла (Лакан називає його „первинним відділенням”) інспірує розщеплення суб’єкта, вводить у нього фікцію інтерсуб’єктивності. „Об’єкт *a*”, – пише Лакан, – є чимось, від чого, як від якогось органу, відділився суб’єкт заради того, аби конституюватися <...> Тому необхідно, аби він, по-перше, мав

здатність відділятися, а по-друге, аби він мав якесь відношення до відсутності” [20, с. 119]. У такій ситуації розщеплення суб’єкта і виникає потяг.

Лакан описує певну дугу, яка виходить у простір у тому місці тіла, де зяє пустота, потім огинає „об’єкт *a*” та повертається в тіло. Просторова схема Лакана демонструє, що потяг формується власне на краях отвору, який маркує пустоту, нестачу і який концентрується навколо „об’єкта *a*” як чогось такого, що втягується в цю пустоту, в це зяяння. Випадання голосу начебто вмикає в тілі певний механізм бажання, який одночасно і є механізмом поглинання, поїдання, що є спрямованим на „об’єкт, який випав”. „Цей об’єкт є нічим іншим, як присутністю зяяння, пустоти, котру займає, як вказує Фройд, будь-який об’єкт, чию сутність ми розуміємо через його визначення як втраченого „об’єкта *a*” [там само, с. 201].

Отож звук, який виходить з рота, утворює пустоту, нестачу, що в свою чергу вводить розщеплення або, як пише М. Ямпольський, „шиз” в суб’єкт. Рот стає зяянням, яке породжує звук, що „випадає”, і отвором, що намагається повернути його всередину, поглинути його [12, с. 204-2005].

Тому, певно й не випадково, що 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’єкт; вони можуть запліднити істеричку, ідентифікуватися з об’єктом *penis-neid*, репрезентувати потік сечі <...> або ескременти...” [19, с. 183]. Лакан майже дослівно повторює метафору слова за М. Бахтініним як виділення низу гротескного тіла, оскільки „виділення” голосу розщеплює суб’єкт.

У цьому контексті є надзвичайно показовим те, що діти, які страждають на аутизм і які намагаються розірвати усі зв’язки із ворожим світом та зберегти закапсульованою свою цілісність (не допустити „шиз”), чинять опір будь-якій мовленнєвій практиці. Бруно Беттельхайм, який вивчав поведінку таких дітей, відзначав, що його пацієнтка Марчіа „ставилася до кожного складу або до дуже коротких слів як до розділених сутностей, як до частин власного тіла, які вона намагалась утримати” [14, с. 186]. Ця ж пацієнтка ідентифікувала мовлення з ескрементами: „Реагуючи на бажання своєї матері випорожнюватися тоді і так, як цього хотіла її матір, дівчинка втратила будь-яке бажання говорити, а разом з цим вона втратила і будь-яке відчуття свого „Я” [там само, с. 218].

За спостереженням Беттельхайма, такі діти відрізнялись абсолютною інертністю рота, його фантазматичним вилученням з тіла, а також надзвичайно своєрідним спотворенням голосового тону, внаслідок чого „навіть тоді, коли вони будь-що говорили, вони говорили це якимось особливим голосом. Найчастіше це було схоже на голос, яким говорять глухі; це був той самий, позбавлений тональності голос, що нехтує вухом, голос людини, що не може чути саму себе. І справді, вони не хотіли знати того, що говорили самі, і не хотіли, аби їх чули інші. Все це надавало їхньому голосу більш ніж дивного звучання» [там само, с. 427].

Спотворення голосу робить його чужим, але воно ж, у свою чергу, вказує на роздвоєння та відчуження. Деформація голосу засвідчує зростаючу дисоціацію особистості, а також одночасно голос ілюзорно перестає належати тілу і „виділятися” з нього, він втрачає якості „об’єкта *a*” та ніби не створює вже тілесного зяяння, яке розщеплює суб’єкт. Голос продукується „чужим” ротом, і дитина ніби не чує цей голос, тим самим зберігаючи нарцисичну цілісність власного „Я”. Отже, аутичне мовлення може розумітися як, наприклад, мовлення вентрілока (черевомовця).

Разом з тим в літературних творах також не обходиться без спотвореного голосу, і ті функції, які він виконує, а також ті змісти, про які він свідчить, дуже нагадують те, про що пишуть психоаналітики. Принаймні той факт, що за

, сумнівів у нас не викликає. Так, наприклад, у романі Юрія Полякова „Замыслил я побег...” прийом використання спотвореного голосу виявляється цілком дієвим щодо позначення істинного характеру персонажів.

Вперше подібна ситуація виникає чи не на початку твору, коли головний герой Башмаков заходить до сусіднього із його будинком гастроному, в якому внаслідок суспільно-політичних трансформацій у країні багато що змінилося, і навіть „сохранившаяся с прежних времён грудастая продавщица уже не швыряла на весы обрубков колбасы и не орала привычное „не хочешь – не бери”, но писклявым <...> голоском разъясняла дотошным нищим пенсионеркам, чем бельгийский маргарин отличается от французского” [6, с. 17].

Автор пояснює зміну голосу сакраментальної радянської продавщиці „тайною ненавистью”, але нам здається, що першопричиною є не стільки ці почуття, скільки якраз те, що цей персонаж опиняється в незвичній для себе ситуації, яку вона не сприймає, не приймає і не може прийняти. А спотворений голос власне і зраджує істинний стан речей, побіжно, можливо, й виражаючи ті почуття, про які говориться в тексті.

Принаймні подальші епізоди підтверджують слухність запропонованої нами точки зору. Отож наступного разу деформований голос ми чуємо від Каті, дружини Башмакова, в ситуації тривіального сімейного скандалу, який ледь не закінчився розлученням. „Катя следила за действиями мужа с нарастающим ужасом, потом вдруг сорвалась с места <...> „Олег, ты меня извини, пожалуйста... – начала она каким-то не своим голосом <...> однако не выдержала и закончила уже по-своему, – Но ты, знаешь, тоже не прав!” [там само, с. 75].

Цим переходом від одного голосу до іншого справа не обмежилася, і в процесі з'ясування подружніх стосунків Катя ще кілька разів демонструє спроби за допомогою голосу вийти зі скрутного становища. Спочатку вона намагається хоч у якийсь спосіб відстояти свої права: „Это моя сумка! – начала Катя противным голосом”, але, розуміючи всю серйозність ситуації, „вдруг заговорила совсем по-другому: „Ну Тунеядыч! Ну подурачились и хватит...” [там само, с. 76]. Трішки згодом вона вже не могла стримувати сльози, „и голос её явственно напоминал теперь голос Зинаиды Ивановны (тобто тещі Башмакова): „Я больше никогда! Никогда...” [там само, с. 77]. А вже коли ситуація і справді стала виходити з-під контролю, „Катя опрометью бросилась к двери” і почала „истошно кри[чать] „Не пуцу-у-у!” [там само].

Врешті-решт, звукова, хоч і не тільки, стратегія все ж таки подіяла, і Башмаков, почувши від Каті „Я сама тварь!”, „словно очнулся и обнаружил перед собой вместо смердящей бородавчатой ведьмы ласковую, нежно заплаканную панночку” [там само, с. 80-81].

Прикладів реалізації даної стратегії в романі й справді чимало, але ми наведемо ще тільки два з них. Перший стосується епізоду, коли Олег Трудович, займаючись так званим „челночным” бізнесом, проходив разом зі своїми компаньйонами митний контроль. Їм не поталанило, і митники вилучили у них дорогоцінний крам, – йшлося про прилади нічного бачення, – які вони намагалися провезти до Польщі. І ось в цей момент суцільного жаху, одна із компаньйонка Башмакова, актриса за фахом, звернувшись до представників влади, „детским голоском попросила: „А можно посмотреть в стёклышко?” [там само, с. 294].

Натомість другий епізод є не менш цікавим, оскільки в ньому йдеться про те, як під час розмови сімейства Башмакових із майбутнім зятем їхньої єдиної доньки, молодий лейтенант на ім'я Костя на прохання Дар'ї сказати „что-нибудь по-китайски” влаштував ціле видовище: „глаза его сузились, губы резиново растянулись, и не своим, а совершенно иным, высоким переливчатым голосом лейтенант протренькал что-то очень красивое” [там само, с. 528]. Як пояснив Костя, він мовою оригіналу продекламував вірш класика китайської поезії Лі Бо.

Висновки з наведених прикладів можна зробити такі: мовлення стає виразною силою, яка має здатність майже фізично спотворювати тіла. З цього приводу Ніцше якось зауважив, що будь-яка комунікація є по своїй суті явищем психомоторним, оскільки „думки ніколи не передаються – передаються рухи, міметичні знаки, які ми потім підносимо до рівня думок” [21, с. 428]. Інакше кажучи, думка в її тілесному

вираженні, як вважав цей німецький філософ, є завжди сповненою енергією, а це означає, що вона є пов'язаною з діонісійським тілом, яке змінюється під впливом певних життєвих сил, через що можна говорити про тяжкий, навіть болючий процес зрощення тіла зі словом.

Розглядаючи проблематику голосу як реального елементу дискурсу, що постає на основі тілесного міметизму, не можна обминути й ще один аспект, який є цілком очевидним, іманентним, а отже, майже неодмінним супутником мовленнєвої діяльності – йдеться, зокрема, про діалог. До цього часу ми говорили про голос, а відтак про мовлення, абстрагуючись від його конкретного виявлення. Натомість голос людини, що виражає мовленнєві інтенції, завжди – навіть тоді, коли ми маємо справу начебто із монологом, – спрямовується на діалогічне спілкування. В усіх інших випадках важко говорити про антропологічний вимір голосу, адже звук, позбавлений діалогічної мотивації, не можна кваліфікувати як голос – це лише коливання, що виникає внаслідок дії фізичних законів.

Натомість мовлення як таке, а також його літературний варіант в основі своїй містять власне діалогічний потенціал. У цьому контексті є, безумовно, надзвичайно „значущим, – як зазначає В. Є. Халізов, – що в XIX – XX століттях література в цілому усвідомлюється письменниками та вченими як своєрідна форма співбесіди (розмови) автора із читачами” [10, с. 229]. У свою чергу, ще Р. Стівенсон писав про те, що „література в усіх своїх різновидах є нічим іншим, як тінню доброзичливої бесіди” [11, с. 240]. А О. Ухтомський висловлював глибоке переконання в тому, що першоосновою будь-якої літературної творчості є невтомне та ненаситне намагання знайти для себе співбесідника, оскільки феномен письменства виникає, на думку вченого, „з горя” – „через невдоволену потребу мати біля себе співрозмовника та друга” [9, с. 287].

Аналізовані нами романи так само, як і будь-які інші літературні твори, попри різноманітні текстові, в тому числі й наративні, стратегії, що використовуються їхніми авторами, тяжіють до діалогу навіть тоді, коли роман написано або у формі розгорнутого монологу („Польові дослідження з українського сексу” О. Забужко, „Андеграунд, или Герой нашего времени” В. Маканіна тощо), або тоді, коли за персонажів книг говорять чи то автор, чи то оповідач, чи то розповідач („Widmokrag” В. Кучока, „Бессмертие” М. Кундери і т. д.).

Однак за таких обставин виникає питання про те, що, власне, лежить в основі діалогу? Наприклад, для М. Бахтіна, як відомо, основу діалогу становить принципово змістова взаємодія двох голосів – внутрішнього голосу та голосу зовнішнього, тобто голосу, що йде з внутрішньо-потаємних глибин, самотнього голосу, в якому монологічно заповідається „я”, його присутність-у-світі, та іншого голосу, в якому ця самотність присутності піддається сумніву у діалогічний спосіб. Діалогічний мінімум – це співприсутність у події мовлення щонайменше двох голосів – свого та „чужого”, Я-голосу та голосу Іншого.

А відтак М. Бахтін пропонує нам „читати”, скажімо, Ф. Достоевського, виходячи з даної концепції двоголосся, та прислуховуватися до відтінків, слідкувати за зміщенням акцентів, розкладати авторське мовлення героїв до визначеної межі, тобто до того місця, де може найбільш ефективно здійснюватися діалогічний аналіз. І ось, як пише В. Подорога, ми досягаємо (разом з М. Бахтіним) фразової, точніше, мовленнєвої межі висловлювання, тобто межі, на якій висловлювання як одиниця смислу, що твориться безперервним зіткненням голосів, зникає, розпадаючись на ще дрібніші одиниці (крики, сипи, скрегіт, втрату свідомості, дзигчання, лементування, грюкіт, тряскіт, сміх, стогони) [5, с. 111].

Втім, М. Бахтіну дуже часто вдається сформулювати такі глибокі судження, що ці міркування інколи навіть випереджають його власну думку, зокрема, йдеться й про ті з них, які аж ніяк не вписуються в діалогічний контекст. Наведемо одне з них, що характеризує „людину з підпілля” і в якому вказується на те, що „інтерференція, перебіг голосів ніби проникають в його тіло, позбавляючи його самовдоволення та однозначності” [1, с. 44]. Однак необхідно зауважити, що

наслідком „інтерференції” та „перебою голосів” є, фактично, втрата здатності до виразного мовлення, здатності до артикульованого вираження, а відтак – порушення дикції і, врешті-решт, тілесний ступор.

Отож проблема, яка постає на межі діалогічного, може бути сформульована в рамках теми „голосу(ів) та тіла”. Чим же є внутрішній голос і що таке голос зовнішній? Та й чи існує голос, який може приходити ззовні?

У романі Войцеха Кучока „Widmokrąg” є епізод, що репрезентує ще одну, причому досить розповсюджену текстову стратегію, яку можна часто зустріти в багатьох літературних творах і яка у безпосередній спосіб пов’язана як з проблематикою голосу взагалі, так і з його діалогічним аспектом зокрема. Головний герой з першої частини роману потрапляє в дивну та принизливу ситуацію: його зухвало грабують серед білого дня. Він намагається хоча б власними рефлексіями знівелювати своє скрутне становище, і в той момент, коли „bas wewnętrzny <...> podpowiadał” („внутрішній бас <...> підказував”) йому відповідні сильні слова типу „wstrętny żebrak” („мерзотний жебрак”), „go kontrapunktował jakiś nieznany <...> dotąd, nieuświadomiony wewnętrzny fałszek, „ale jaki piękny żebrak”, а „bas: „swolocz uliczna, mydlek-renegat, ryzsztokowiec”, а fałset: „<...> twarde podbrzusze, mięśnie jak kaloryfer, jakie piękne kontrasty, jaka wielość w jedności...”” („контрапунктом до басу почав лунаги якийсь до цього часу <...> невідомий, неусвідомлюваний внутрішній фальцетик: „але який гарний жебрак”, а бас: „вулична наволоч, покидьок, босота”, а фальцет: „<...> плакий живіт, м’язи, як калорифери, – які гарні контрасти, як багато всього в одному...””) [18, с. 16].

З наведеного прикладу стає цілком очевидним, що голос і справді тільки відносно може вважатися зовнішнім. Додатковий аргумент щодо цього висновку знаходимо і в романі С. Ануфрієва та П. Пепперштейна „Мифогенная любовь каст” – в епізоді, в якому Дунаєв, подорожуючи Диким Заходом та потрапивши аж на Аляску, „на одной из стоянок, у костра <...> столкнулся с Глебом Афанасьевичем Радным” [3, с. 415], зі своїм колишнім соратником, до того ж, за власним визнанням останнього, психолінгвістом. Отож Радний на той момент перебував у складі експедиції, яка вирушила „на поиски одних захоронений, очень, знаете ли, любопытных” [там само, с. 416]. Інтерес ці цвинтарі викликають тому, що „мёртвые все молчат, но <...> у них есть свой язык. Каждый исчезающий освобождает некоторое пространство, он покидает своё место, и место начинает говорить на языке отсутствия. Следует изучить этот язык, ведь на нём, – на думку Гліба Опанасовича, – нам предстоит говорить в будущем. Скрежет и щебет, свист и улюлюканье, писк и грохот – все они отбрасывают тени в мир тишины. Мы называем это одним лишь словом – эхо <...> скоро у людей появится много слов вместо этого одного...” [там само, с. 416].

Отже, відповідь на поставлені вище питання щодо можливості зовнішнього голосу можна отримати лише в рамках дихотомії „Я – Інший”, яку слід інтерпретувати також і мовою тіла, а не тільки, як пише В. Подорога, в певному полі автономної і тільки такої свідомості, що усвідомлює саму себе. За таких умов найкращим є шлях тлумачень за М. Бахтіним.

У своїх ранніх начерках, які було присвячено, зокрема, тілесним відчуттям, М.Бахтін розрізняв два тілесні канони, що домінують навперемінно у мікродіалогічних структурах, а саме: йшлося про тіло внутрішнє, тіло, що „відчувається, що переживається зсередини” або інакше – про „важку плоть”, та про тіло зовнішнє або – про пластичні форми Іншого. Детально М. Бахтін так окреслює перше і друге: „Зовнішнє тіло поєднується та оформлюється пізнавальними, етичними та естетичними категоріями, сукупністю зовнішніх зорових та дотикових моментів, які становлять його пластичні та живописні цінності. Мої емоційно-вольові реакції на зовнішнє тіло іншого є безпосередніми, однак тільки щодо іншого красу людського тіла я переживаю безпосередньо, тобто

воно починає жити для мене в абсолютно іншому ціннісному плані, який є недоступним внутрішньому самовідчуттю та фрагментарному зовнішньому баченню. Ціннісно-естетично втіленим є для мене тільки інша людина. І в цьому сенсі тіло не є чимось самодостатнім, воно має потребу в іншому, в його визнанні та формуючій діяльності” [1, с. 47].

Натомість „внутрішнє тіло, тобто моє тіло як момент моєї самосвідомості, становить сукупність внутрішніх органічних відчуттів, потреб та бажань, які об'єднуються навколо внутрішнього світу; у свою чергу, зовнішній момент, як ми бачимо, є фрагментарним та не досягає рівня самодіяльності та повноти, але водночас, – маючи завжди внутрішній еквівалент, – за посередництвом цього внутрішнього еквіваленту належить до внутрішньої єдності. Ніхто не може безпосередньо реагувати на своє зовнішнє тіло, оскільки всі безпосередні емоційно-вольові тони, які є пов'язаними у мене з тілом, відносяться до його внутрішніх станів та можливостей – до страждання, насолоди, пристрасті тощо” [там само, с. 49].

Взаємодія Я та Іншого (як голосових, мовленнєвих одиниць) може бути описана як взаємодія щонайменше трьох тіл, які, за М. Бахтіним, завжди виявляють себе у двоголосі. Два голоси – три тіла – саме так може бути репрезентовано діалогічне висловлювання. Коли М. Бахтін говорить про „інтерференції”, – а цей термін, на думку В. Подороги, важко визнати поліфонічним, – то, скоріше за все, він (термін) вказує на те, що голоси (окремі та автономні) можуть змішуватися в своїй боротьбі до такого ступеня, що є здатними деформувати навіть тілесний вигляд персонажу, тобто знищити „правильну”, врівноважену структуру діалогічного мовлення та його тілесних образів.

Я-голос є завжди пасивно-реактивним, а голос Іншого є дієвим і таким, що проникає та ущільнює. До того ж зовнішнє як територія Іншого, що є пластично та фігурно окресленою, виконує функції одночасно і гаранта, і вищого судді для внутрішнього. А через те, що нарцисична, соліпсична картина світу не може бути завершеною без опертя на Іншого, Інший (як супротивник) і не допускає її втілення, бо якби це було можливим, то зовнішнє тіло I поглинуло б зовнішнє тіло II. І тому вищою, незаперечно бажаною цінністю завжди залишається тіло Іншого [5, с. 112-113].

Є дещо приголомшливим, проте об'єктивним, той факт, що окреслені вище теоретичні засади спричинилися до формування змісту текстової стратегії ще одного твору, який ми також визначили об'єктом нашого дослідження – йдеться про роман Володимира Сорокіна „Лёд”. Історія, яку покладено в основу цього літературного тексту, є нібито цілком фантастичною, оскільки в ній розповідається про явища космічного масштабу, а також подано чергову та оригінальну версію щодо виникнення Землі та життя на цій планеті тощо. Однак це все ж таки розповідь не тільки і не стільки про казкові перипетії, скільки про історію, сказати б, голосу як виняткової та чи не єдиної антропологічної ознаки людини з усім комплексом тих її властивостей, які цю ознаку характеризують.

Так, виявляється, що Земля у своїй актуальній подобі виникла мільярди років тому внаслідок „Великої Помилки Света”. Суть останньої полягала в тому, що одна з планет, яку було створено „Светом Изначальным”, була вкрита водою – „вода на планеті Земля образовала шарообразное зеркало”, і „как только [23 тысячи лучей] отразились в нём, [они] перестали быть лучами света и воплотились в живые существа” [7, с. 210]. Та 1908 року в Сибіру впав величезний метеорит, який назвали Тунгуським і який був нічим іншим, як незвичним космічним льодом, що мав здатність пробуджувати серця тих, хто ніс в них один з двадцяти трьох тисяч променів, що творили світи.

Проблема полягала в тому, що ті, кого „збудив” лід, постали перед завданням знаходити інших своїх так званих „братів” та „сестер”, а робилося це в досить своєрідний спосіб: вони по всьому світу шукали людей, які за своїм зовнішнім виглядом відповідали певному взірцю (це мав бути блондин чи блондинка з голубими очима), потім в якомусь безлюдному місці (ліс, замок у горах, підвали НКВС-МДБ-КДБ тощо) людину із заліпленим ротом та оголеною груддю підвішували за руки та гатили молотом, що був зроблений із сакраментального льоду, в грудну клітку.

Серед тих, кого „простукували” у такий спосіб, лише в одного відсотка серця „оживали”, і вони долучалися до спільноти „братів” та „сестер”. Натомість позостали дев’яносто дев’ять відсотків так званих „пустышек” просто гинули. Та найцікавішим в усьому цьому було те, що „обрані” після того, як вони ставали такими внаслідок жорстокого ритуалу биття льодом у груди, набували здатності „говорить не только ртом, но и сердцем” [там само, с. 205].

Втім, в описаній дивині привертають увагу декілька парадоксальних деталей. По-перше, зверхнє та презирливе ставлення носіїв променів „Света Изначального” до тіла не заважає їм використовувати власні тіла для того, аби, кидаючись в обійми один до одного, вдаватися власне до мови серця, чути голоси своїх сердець та насолоджуватися цим нещоденним типом спілкуванням.

По-друге, усіх, окрім себе, нові, так би мовити, „арії” вважали „МЯСНЫМИ МАШИНАМИ”, які, на їхню думку, „были АБСОЛЮТНО мертвы!” [там само, с. 245]. А проте самі вони не відмовляли собі ані в задоволенні харчуватися рослинною їжею типу винограду, ані в комфортному, забезпеченому житті.

І по-третє, любителі „сердечних розмов” вміли напрочуд добре влаштуватися в будь-яких соціальних реаліях, починаючи від фашистського чи радянського тоталітаризму і закінчуючи „весёл[ой] и страшн[ой] эпох[ой] Ельцина” [там само, с. 279].

Та найголовнішим для них була все ж таки мова серця – дивовижний стан такого задоволення, яке не можна було порівняти із жодним почуттям навіть до найближчих людей, тим більше, що після того, як їхні серця „прокидалися”, будь-які інші люди, переставали для них існувати. Була, щоправда, ще одна деталь, яка не зовсім вписувалася в оту вимріяну мову серця, оскільки ця деталь, скоріше за все, відповідала мотиву їжі.

Подібна віднесеність дається взнаки у розповіді однієї із „сестер” – Варі Самсікової, коли вона згадує зустрічі „своїх” після довгого розлучення, як-от, наприклад, тоді, коли Варя повертається до Радянського Союзу і вперше бачиться з іншою радянською „сестрою” – старою Юс, серце якої „жаждало, словно путник, заблудившийся в пустыне”, і „пило моё (Варине) сердце отчаянно и безостановочно” [там само, с. 226]. Або тоді, коли сама Варя після тривалого перебування в лабетах „компетентних органів” нарешті звільняється з-під страшної варті і зустрічається із „братами” Шро і Зу: вони „на двое суток предались сердечному общению. [Её] истосковавшееся сердце неистовствовало. [Она] пила и пила своих братьев. До изнеможения” [там само, с. 274].

Отже, якщо підсумувати все це, то можна дійти висновку, що йдеться, власне кажучи, про антропологію голосу, який намагається самовизначитися та самоусвідомитися передусім за допомогою іншого як Іншого. Адже в метафорі, яку створив В. Сорокін, у кожний момент висловлювання суб’єкт і справді ніби „привласнює” мовлення Іншого як „свое”, тобто у кожний момент він здійснює присвоєння, але водночас ніби починає панувати, тим самим утверджуючи свою суб’єктивність як єдину реальність.

За таких умов дане тіло є таким тілом, яке називається тілом-афектом, бо в

цьому випадку слід вказати на те, що будь-яка сильна емоція, шок або стан емоційного піднесення, – а усього цього у романі В.Сорокіна більш ніж достатньо, – створюють рух, який спрямовується проти організму та проти Я-почуття. Принаймні, Антонен Арто писав про те, що „дуже сильна емоційна ситуація є, в певному сенсі, агресією проти організму. А відтак мобілізація енергетичних ресурсів організму стає такою всеосяжною, що це призводить до неможливості їхнього використання в рамках адаптивних реакцій; збудження спричинює „біологічний травматизм“, що, зокрема, характеризується порушеннями функціонування органів, які іннервуються симпатетичною або парасимпатетичною системою” [13, с. 288-289].

Інакше кажучи, все відбувається так, що справжня реальність переживання – як тільки вона досягається – звільняє суб'єкт від тіла як матеріально-біологічного субстрату. В хвилину сильного переживання таке тіло стає непотрібним, „спустошеним”, внаслідок чого суб'єкт опиняється в іншій реальності, в реальності позатілесних (позаорганічних) станів, можливо, й більш високої та більш значимої для суб'єкта, ніж та реальність, яка називається реальністю „мого тіла” [5, с. 117-124].

Виходячи з цього, можна припустити, що існує певний первинний або, сказати б, нульовий поріг, де тіло дорівнює власному стану, і тоді, якщо його захоплює цей стан, воно не може бути захищеним жодним порогом; його здатність до віддзеркалення є мінімальною, його „пронизують” сили Зовнішнього, і воно існує у ці хвилини так, ніби йому не вистачало сил виділитися з виру становлення світових сил. Це і є, власне, тіло-афект. По суті, цей вид тіла можна дорівняти до матерії становлення (йдеться про тіла, про котрі говорять як про тіла „найвищої” або „чистої пристрасті”, про тіла екстатичні або сомнамбулічні, шизо-тіла або „світлові” тіла і т. ін.). Усі ж інші тіла та їхні стани утворюються в міру розширення наших можливостей віддзеркалювати зворотними діями власного тіла будь-які збурення, що походять зі світу Зовнішнього, причому Зовнішнім буде вважатися будь-який вплив, звідки б він не походив – з глибин нашого організму або від світла далеких зірок.

У романі В. Сорокіна репрезентовано обидві крайності, які автор поєднав у цій незвичній історії. Однак ми переконані, що таке поєднання є не випадковим, тим більше, що ці крайнощі постають на спільній основі – адже як наш організм, так і світло далеких зірок належать до матеріального світу, до світу природи. А Фрідріх Кіттлер вважав, що „Поезією називається дискурс, який продукує Природа, але який вона не може висловити. Втім, Мати Природа мовчить у такий спосіб, аби за неї та про неї могли говорити інші. Вона існує в однині за множинністю дискурсів <...> Материнський дар – це мовлення, що народжується, чисте дихання як найвища цінність, з якої розвивається артикульоване мовлення інших” [17, с. 26-27].

Фрідріху Кіттлеру ніби втрує Мішель Фуко, який стверджував, що „...будь-який маніфестований дискурс таємно ґрунтується на тому, що є „вже-сказаним”; і це „вже-сказане” є не просто фразою, яку вже вимовили, чи текстом, який вже написали, – це є „ніколи-не-висловлений” дискурс, що не має тіла, голос, що є так само безгласним, як дихання <...> Отже, можна припустити, що все в дискурсі є артикульованим уже в тому напівмовчанні, яке йому передує і яке невпинно існує під ним, заслоняючи дискурс та до певного моменту позбавляючи його голосу” [16, с. 25].

Таким чином, до цього залишається тільки додати, що даний момент наступає тоді, коли на авансцені з'являється той, кого позначено даром натхнення, міфологія якого передбачає, зокрема, передування, а також ніби підключення митця до певного

метафізичного джерела, що з нього в душу письменника „лється струм”. Принаймні класичне визначення натхненного рапсода в платонівському „Іоні” сповіщає: „...зادля того бог і віднімає в них розум та робить їх, своїми слугами, божественними віщунами та пророками, аби ми, слухаючи їх знали, що не вони, кого позбавлено здорового глузду, промовляють ці дорогоцінні слова, а промовляє сам бог та через них подає свій голос” [4, с. 139].

Отож слово поета у такому розумінні, є просто трансляцією промови Бога, яка цьому слову передує. Натомість і сам поет, хоч би там що, не є лише симулякром божества, бо навіть будучи позбавленим розуму, він є живою істотою, що живе на землі, а відтак йому іманентно притаманний певний досвід, який за будь-яких обставин не може не бути досвідом передусім та головним чином – тілесним.

У свою чергу, на підставі попередніх розвідок ми можемо ствердувати, що тілесний досвід є досвідом за посередництвом повсюдного, у зв'язку з чим цей тілесний досвід можна також вважати моментом повідомлення „неможливого” іншому, від якого він залежить уже за самим своїм визначенням, без якого він не має жодного сенсу [8, с. 95] і навряд чи постав би взагалі.

Таке повідомлення, за Жоржем Батаєм, є миттєвим станом живого тіла, яке вступає в емоційний зв'язок з іншими учасниками комунікації. До того ж, як вважає цей вчений, внутрішній досвід не надається на інтелектуальний обмін – він є, радше, дружнім даром, своєрідним предметом розкоші, який передається з одних рук до інших у більш чи менш ритуальній, святковій обстановці. Отже, було б, певно, помилкою вбачати за досвідом, що все піддає сумніву, автора як незалежного суб'єкта, якому належить висловлювання, оскільки якщо говорити про кореляцію внутрішнього досвіду та суб'єкта, то таким суб'єктом слід вважати не окрему людину, а людську спільноту.

А відтак

Джерела та література:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Наука, 1979. – 368 с.
2. Мережинская А. Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения: Учеб. пособие. – К.: Логос, 2004. – 234 с.
3. Пепперштейн П. Мифогенная любовь каст. Т. 2. – М.: Ad Marginem, 2002. – 540 с.
4. Платон. Ион, 534 c-d / Пер. Я. М. Боровского // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1968. – 428 с.
5. Подорога В. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – 301 с.
6. Поляков Ю. Замыслил я побег... Роман. – М.: ООО „Издательство „РОСМЭН-ПРЕСС”, 2003. – 637 с.
7. Сорокин В. Лёд. – М.: Ad Marginem, 2002. – 320 с.
8. Тимофеева О. Текст как воплощение плоти: к морфологии опыта Ж. Батая // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 71. – С. 89-102.
9. Ухтомский А. А. Интуиция совести. – СПб.: Алетейя, 1996. – 438 с.
10. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.
11. Человек читающий. – М.: Наука, 1983. – 348 с.
12. Ямпольский М. Демон и Лабиринт // Новое литературное обозрение / Научное приложение. – Вып. VII. – М., 1996. – 336 с.
13. Artaud A. Oeuvres completes, t. 3. – Paris: Gallimard, 1978. – 386 p.
14. Bettelheim B. The Empty Fortress: Infantile Autism and the Birth of the Self. – New York: The Free Press, 1967. – 524 p.
15. Clement C. Miroirs du sujet. – Paris: UGE, 1975. – 273 p.
16. Foucault M. The Archeology of Knowledge. – New York: Pantheon Books, 1972. – 367 p.

17. Kittler F. A. Discourse Networks 1800/1900. – Stanford: Stanford University Press, 1990. – 238 p.
 18. Kuczok W. Widmokrąg. – Warszawa: Wydawnictwo W. A. B., 2004. – 174 s.
 19. Lacan J. Ecrits I. – Paris: Seuil, 1970. – 267 p.
 20. Lacan J. Le Seminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. – Paris: Seuil, 1990. – 416 p.
 21. Nietzsche F. The Will to Power / Ed. by Walter Kaufmann. – New York: Vintage, 1968. – 582 p.
-

●

М.ДРАГОМАНОВ ЯК АВТОР ГАЛИЦЬКОЇ ПЕРІОДИКИ (Кілька зауваг з приводу псевдоніму Українець)

Незаперечним інтелектуальним авторитетом М.Драгоманов був для своєї небоги – Лесі Українки, за висловом Лідії Шишманової, „духовної дочки”¹ вченого. Літературне ім'я Леся Косач обрала також переємно-родинне. З часу співробітництва з галицькою періодикою Українцем підписував свої статті М.Драгоманов. А тридцятьма роками раніше підкреслював цим псевдонімом свою українську ідентичність письменник, котрий в літературному каноні М.Драгоманова посідав центральне місце – Микола Гоголь.

Слід зазначити, що насправді традиція обирати етнонім творчим псевдонімом закорінена значно глибше. Витоки її у давній літературі. Українські письменники XV – XVI століть, які освіту здобували зазвичай в європейських освітніх центрах і прилучалися до латиномовної, польськомовної літератури, щоб означити свою приналежність до України, додавали до власного прізвища етноніми: Рутенець, Русин, Роксолан. Серед найвідоміших зачинателів гуманістичної літератури в Україні – Павло Русин із Кросна, Станіслав Оріховський – Роксолан, Григорій Чуй Русин із Самбора та ін. До речі, М.Драгоманов послідовно відстоював думку про те, що межі української літератури не можна окреслювати, спираючись виключно на мовний принцип, з огляду на який і початки українського книжного віршування запізно означувалися другою половиною XVI ст., і цілий пласт словесності, писаної латиною та іншими мовами, опинився поза розглядом.

Відродження інтересу до псевдонімів-етнонімів – у контексті зацікавлення національним – відбулося у XIX ст. Під прибраним ім'ям – Русин – друкувався тоді В.Білозерський. Перебуваючи у Карлсбаді, свою етнічну тожсамість підписом означив М.В.Гоголь, українство якого виявилось імпліцитно та експліцитно – у творчості й позалітературній діяльності. Констатуючи наявність широких етнографічних зацікавлень у М.Гоголя, дослідники, як правило, обминають увагою його серйозний намір у 30-і роки XIX ст. написати повну історію України, задля чого письменник ґрунтовно проштудював тогочасні історіографічні джерела („Історію русів”, „Історію Малої Росії” Д.Бантіша-Каменського, „Літописне повісткування про Малу Росію” О.Рігельмана, географічний опис Чернігівського намісництва О.Шафонського). Про цей задум письменника М.Драгоманов побіжно згадує у статті „Література російська, великоруська, українська і галицька” (Див. Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці у 2-х т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1970. – С.121). Але на ділі він так і залишився не втіленим, оскільки народні джерела, усна словесність імпонували митцю значно більше, аніж фактографічні, та й сам його інтерес до історії цілком вписувався до парадигми фольклорного романтизму. М.Драгоманов услід за М.Костомаровим зробив чимало слушних спостережень щодо української ідентичності Гоголя. Варто зауважити, що праці

1.Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Т.10. – К.: Наукова думка, 1978. – С.340.