

# Питання теоретичні

Фелікс Штейнбук

УДК 82.0

## ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНИЙ МЕТОД АНАЛІЗУ ТЕКСТОВИХ СТРАТЕГІЙ МОДЕРНІСТСЬКОГО ДИСКУРСУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Г. КОСИНКИ)

У статті на матеріалі творчості Г. Косинки репрезентовано обґрунтування та можливості застосування так званого тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів. Подано оригінальну систему аргументації та висновок щодо модерністського характеру літературної спадщини українського письменника, а також щодо ефективності пропонованого методу.

*Ключові слова:* тілесно-міметичний метод, аналіз художніх творів, модернізм.

*Felix Shteinbuk. Corporeal-mimetic method for analyzing the textual strategies of modernist discourse (Based on H. Kosynka's oeuvre)*

The article offers theoretic arguments and reflections on possible usage of the so called corporeal-mimetic method for literary analysis. Employing this approach, the author regards Hryhorii Kosynka's texts as an integral part of modernist discourse.

*Key words:* corporeal-mimetic method, literary analysis, modernism.

Соломія Павличко у своїй фундаментальній праці “Дискурс модернізму в українській літературі” категорично стверджувала, що мистецтво модернізму “було засадничо неміметичним” [2, 30]. Однак у сучасному літературознавстві можна легко знайти приклади й іншої позиції. Так, Д. Голинко-Вольфсон до назви своєї статті “Фаворити відчаю”, присвяченій творчості В. Набокова, додає більш ніж прикметний підзаголовок – “Відчай” Володимира Набокова: подолання модернізму”, що в концентрованому вигляді містить основну ідею статті. А ця ідея полягає, власне, у тому, що її автор розглядає модернізм як “дискурс про істинність”, яка й детермінується саме “міметичною традицією” [див.: 12], що долається, на його думку, уже за допомогою елементів постмодерністської поетики – елементів, зрозуміло, також неміметичних.

Не погоджуючись із жодним зі згаданих авторів, ставимо собі за мету спробувати обґрунтувати власну позицію, спираючись на запропоновані нами засади т. зв. тілесного міметизму [див.: 9] і тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів [див.: 10] та намагаючись поширити дію цих засад на модерністський дискурс. Окрім цього, для чистоти, сказати б, експерименту об’єктом нашого аналізу ми вирішили обрати новели Г. Косинки, місце якого в цьому дискурсі щонайменше доволі суперечливе хоча б тому, що у книжці С. Павличко якщо це прізвище і згадується, то лише двічі. До того ж ці згадки стосуються не аналізу доробку українського письменника, а мають характер контекстуальних посилань на списки імен тих митців, творчі здобутки яких так чи так виявилися причетними до формування шуканого модерністського дискурсу в українській літературі [див.: 2, 304, 342]. Цілком очевидно, що як поняття “мімезис”, так і похідні від нього терміни трактуються згаданими літературознавцями... однаково,

тобто йдеться про реалістичне відтворення художніми засобами дійсності. Відмінність, натомість, у їхніх поглядах полягає в тому, що в першому випадку немиметичною позначається модерністська естетика, у другому – постмодерністська.

Звичайно, якщо розуміти феномен мімезису у платонівсько-аристотелівському значенні, то з такою інтерпретацією важко, певно, було б не погодитися, оскільки за цими традиційними переконаннями мімезис описує кореляцію між екстралінгвістичною реальністю та художніми засобами репрезентації цієї реальності. Утім центральною постаттю у процесі мімезису є людина, однак не людина взагалі й тим більше не людина як певне абстрактне поняття – йдеться про людину тілесну, а надто – про тілесність як спосіб існування та функціонування людини як у матеріальній, так і в духовній сферах. Натомість, аби позбутися традиційної бінарної опозиції, сформулюємо цю думку ще інакше: тілесність мислиться нами як певний цілісний феномен, який, власне, не поділяється на матеріальне та духовне, а лише, унаслідок своєї універсальної та специфічної природи, здатен з успіхом продукувати як перше, так і друге.

За такої перспективи будь-який дискурс, у принципі, не може бути немиметичним, адже сформульована нами “тілесна” настанова передбачає, як пише про це І. Чубаров [див.: 13], аналізуючи монографію “Мімезис” В. Подороги, одного з фундаторів аналітичної антропології, початкову присутність людського тіла в тілі предметного світу при тому, що цей світ характеризується безкінечним становленням. Однак згадана присутність реалізується не як об’єкт серед інших об’єктів, а як рефлексивний поріг, “або, точніше, орган, що за його посередництвом потік становлення намагається сприйняти себе на різних рівнях свого виявлення, себто в той момент, коли він наштовхується на перешкоду” [4, 20].

Погоджуємося ми з В. Подорогою і в тому, що він визначає літературу, за його словами, “не як літературу “взагалі”, красне письменство як певну умовну, фікціонально дієву вигадку, орієнтовану, попри це, на відображення Реальності, що перебуває ззовні стосовно неї, а як реальність Твору – область формування різноманітних міметичних практик, утім, таких, що розуміються радше як обмеження можливостей повної реалізації такого “відображення”. Література, як стверджує В. Подорога, це не відображення Реальності, а сама Реальність у тих своїх моментах, коли вона стає чуттєво досяжною за посередництвом різноманітних комунікативних стратегій Твору [див.: 13].

Відповідно до такого розуміння сутності літератури російський дослідник формулює свою, безперечно, оригінальну концепцію мімезису. На думку В. Подороги, необхідно розрізнити два типи мімезису, що співіснують у нерозривному зв’язку, однак функціонують на принципово різних рівнях, оскільки йдеться про т. зв. подвійний, або зворотний, мімезис. Перший тип мімезису – це, по суті, мімезис зовнішній, за допомогою якого мистецтво застосовує стратегію відображення та репрезентації реальності в мові, а також відтворення цієї реальності та її інсценування. Арсенал цього мімезису складається з таких художніх засобів, як фабула, історія, ідея, план, герої, персонажі, фікціональна наративна конструкція та весь перелік риторичних прийомів і тропів. Але всієї цієї машинерії тексту аж ніяк не достатньо для створення художнього твору. “Твір будується на умовах хоч й іманентної йому та розгалуженої міметичної практики, але практики, що реалізується всередині твору вже через опозицію до зовнішнього наслідування” [3, 154].

Інакше кажучи, художня форма виникає зовсім не внаслідок дії платонівсько-аристотелівського мімезису як механізму, що дозволяє наслідувати буцімто

реальність, а швидше всупереч цій, зрештою, цілком свідомій авторській стратегії. Натомість ситуація розгортається так: автор намагається трансформувати свої враження на зрозумілу для сприйняття іншого мову, але через те, що митець закономірно натрапляє на перешкоди у формі чи то власної чуттєвості, чи то антропологічних обмежень або, навпаки, надмірностей, на цій межі починають формуватися образи вже його власної уявної тілесності – образи, яким він, урешті-решт, власне, і наслідує як собі-іншому.

Отже, внутрішній, або зворотний, мімезис можна інтерпретувати як ледь не вимушену реакцію автора, що покликана захистити його від того розриву на власному тілі, який водночас сприймається митцем і як частина безкінечного світу хаосу та абсурду, і як присвоєна “я-почуттям” тілесна власність. При цьому функція розв’язання відповідного міметичного конфлікту покладається на мову, якій притаманний власний міметизм та до експериментування з якою тільки і може вдатися автор. А тому головною характеристикою цього типу мімезису є, на думку В. Подороги, практика “позачуттєвого уподібнення” як символічного відновлення через особливо організовану мову назавжди втраченої автором як людиною чуттєвої єдності, що тільки й здатна забезпечити дієву кореспонденцію між частинами його тіла, розірваного від народження.

Запропоноване розуміння мімезису і справді може зазіхати на, сказати б, пантеоретичний статус остільки, оскільки мімезис мислиться через такий універсальний та незаперечний корелят, як феномен тілесності, хоч би як ми ставилися до останнього. Принаймні в нас таке розуміння сумнівів не викликає. Водночас так ми знімаємо лише питання про те, міметичні за своєю природою чи неміметичні модерністське мистецтво та мистецтво постмодернізму. Але залишаються актуальними ще дві дотичні до теми нашої статті проблеми, а саме: 1) чим в окресленому контексті відрізняються ці два напрямки мистецтва і 2) чи був Григорій Косинка модерністом? Логічно було би почати з відповіді на перше питання, та ми, усупереч цій логіці, почнемо з відповіді на друге, бо сподіваємося на те, що в підсумку це виявиться продуктивнішим.

Із тих чисельних хрестоматійних та інформаційних джерел, де так чи так характеризується творчість Г. Косинки, визначити приналежність письменника до якогось певного художнього напрямку доволі важко. Якщо в одному місці читаємо про те, що Косинка був “неперевершеним майстром імпресіоністичної новели 20-х років ХХ ст.” [5, 142], то, за версією іншого джерела, той самий Косинка, “віддавши” на початку творчості данину імпресіоністичним, символістським та романтичним барвам <...> уже в другій новелі “В житах” поставав перед читачем як прихильник реалістичного письма стефаниківського типу, в якому поєдналися найрізноманітніші форми художнього мислення” [7, 132]. Ми цілком свідомо вдалися до цитування останньої думки, попри наявність у ній не тільки граматичної незрозумілості, а й фактичної помилки, оскільки це вторинний текст, який, вочевидь, запозичено упорядниками довідника “Усі українські письменники” з інших видань.

Більш того, ця фраза, на наш погляд, надзвичайно симптоматична з багатьох поглядів. По-перше, у ній відтворюється традиційно зверхнє ставлення до будь-яких інших естетичних програм, окрім реалізму. І, навпаки, зроблено уклін у бік сакраментального в наших умовах реалістичного напрямку. По-друге, укотре засвідчено зв’язок і подібність між стилями В. Стефаника та Г. Косинки. По-третє, безапеляційно зараховано В. Стефаника до “прихильників реалістичного письма”, хоч це питання продовжує залишатися в українському літературознавстві дискусійним і, попри чималий авторитет С. Павличко [див.: 2, 96-97], до останнього часу тривають спроби інтерпретувати творчість цього письменника, наприклад, у категоріях експресіонізму [8, 15-16, а також: 6,

89]. І, нарешті, по-четверте, наприкінці всі ці постулати взагалі перекреслено твердженням, відповідно до якого у стилях – не дуже зрозуміло, чи то В. Стефаніка, чи то Г. Косинки, а може, і їх обох – “поєднались найрізноманітніші форми художнього мислення”.

Певно, до прикмет цього пасажу слід зарахувати те, що новелу “В житах” позначено як другу написану Г. Косинкою новелу, хоч це, зрозуміло, і не відповідає дійсності. Але найважливіше, що саме цей твір чомусь вважається таким, з написання якого починається впевнена і тріумфальна – бо ж реалістична! – хода Г. Косинки українським літературним шляхом. Отож звернімося до розгляду саме цього твору хоча б тому, що новела “В житах”, поза всілякими сумнівами, одна з найкращих у спадщині письменника.

Замислимося на початок над цілком простим питанням: про що ця новела? Що є темою цього твору? Це розповідь про епізод із життя дезертира? Так, безперечно, адже щось ми дізнаємося все ж таки про певні реалії, пов’язані й зі складною суспільно-політичною обстановкою, і з прикметами жорстокої доби, і з намаганнями героя заховатися від численних та повсюдних небезпек, які чатують на нього та на таких, як він. Утім історичні реалії репрезентовано в новелі так невиразно, що без забезпечення відповідного контекстного тла зрозуміти, про які, власне, обставини йдеться в цьому творі, на нашу думку, доволі важко.

Натомість очевидний зміст новели складає опис того стану та особливо тих відчуттів, які переживає її головний герой, бо “це все було просто до дрібниць: і я [Корній], і заспаний ранок, і сивий степ” [5, 145]. Справді, ідеться передусім про “ранок: заплаканий у росах, молодий і трохи засоромлений сонцем”, про сонце, “що смутне купалося у стрижні”, що “цілуватися лізе” та “безцеремонно грається волосинками на <...> нозі, любовно оглядає забрюхану колошу на штанях і сміється з [Корнія] крильцями бджіл” [5, 145], про степ, що “хвилюється ранками, дзвонить хвилями в обіди, а вечорами, коли догоряють жита, лягає спати” [5, 146], про вітер, що “проходить полями – теплий, ніжний, смикає за вуса горду пшеницю, моргає до вівса й довго, довго цілує кучеряві голови гречок – п’є меди степові” [5, 147]. А надто – ще йдеться про несподівану зустріч Корнія з його коханою дівчиною – Уляною. Щоправда, він “сп’янів... [і] не зна[є], що питав у неї і що казала вона [йому], а тільки пам’ята[є], як буйно захвилювались жита, затремтів від радості льон і гарячий вітер припав грудьми до землі” [5, 148]. А тому й не дивно, що Корнію “плювають на смерть Гострого” [5, 149], бо Корній “співать хоч[є], чуєш, степе?” [5, 149]. І навіть про загибель Матвія Киянчука Корній не хоче розповідати в цю хвилину, “бо в житах загубилася [його – Корнієва] доля <...> а [він] ще хоч[є] співати!” [5, 149].

Безумовно, зміст новели постає на ґрунті певних історичних реалій, але в нас не має сумнівів у тому, що не вони визначають поетикальний, сказати б, всесвіт твору. Урешті-решт, і в новелі Ф. Кафки “Перевтілення” таких історичних, суспільних, культурних та – відповідно – інших реалій не менше, а навіть більше, ніж у новелі Г. Косинки, але чомусь ніхто не наважується заперечувати причетність австрійського письменника до формування естетики модернізму. Ще показовіша в цьому контексті, наприклад, новела Т. Манна “Маріо та чарівник”, проте й у випадку з новелою німецького письменника нікому навіть на думку не спадає розглядати цей твір у категоріях такого напрямку, як реалізм.

Це зовсім не означає, що між усіма цими трьома новелами не має відмінностей. Однак уважати останні дві з них модерністськими, а першу – реалістичною видається нам якимось чи не фатальним непорозумінням. І справа не тільки в тому, що в аналізованому творі легко знайти прикмети модерністської

естетики, як-от, наприклад, яскраво репрезентована в новелі Г. Косинки солярна образність, що, вочевидь, корелює не лише з імпресіоністичними “витівками” М. Коцюбинського, а й з поетичними вподобаннями російських символістів [див.: 1, 277]. Або – притаманна новелі “домінація зображення щодо дії” [1, 276]. Або – побудова образів, властива модернізму, естетику якого визначає, зокрема, “пильне спостереження за реальністю та диференціація найдрібніших деталей, що набувають самостійного змісту” [1, 275], – порівняйте ці твердження з наведеними вище образами ранку, сонця та вітру з новели Г. Косинки! Справа ще й у тому, що з погляду звичайного здорового глузду цей літературно насичений та поетично розгорнутий монолог від першої особи так само може належати реальному дезертирові, який лякається навіть власної тіні, як і, скажімо, повість “Микола Джеря” самому Миколі Джері, чи не так?!

Ще раз процитуємо С. Павличко, бо наступні положення якнайбільше на часі та імпонують нам своєю глибиною і вірогідністю. Отже, ми теж переконані в тому, що “внаслідок багатьох причин модернізм неможливо поставити в рамки певної школи або навіть естетики” [2, 32]. І ми також уважаємо, що “модернізм містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності” [2, 32]. Щоправда, до цього ми ще додали б і тезу про відмінності суспільно-історичні, тому що важко стверджувати цілковиту ідентичність не тільки модернізму таких сучасників, як Ф. Кафка, М. Пруст та Д. Джойс, а й модернізму М. Булгаков та В. Фолкнер, не говорячи вже про модернізм В. Маяковського-драматурга та С. Беккета чи Е. Йонеско.

Утім, попри всі ці відмінності та складності, підстав для ґрунтовної розмови про модернізм та його естетичну програму, чи, за Ю. Габермасом, про “модерністський проект”, не менше, а, здається, більше, ніж буцімто перешкод. До окресленої позиції ми, будучи у згоді з багатьма дослідниками модерністського дискурсу, схиляємося з однієї простої, очевидної і навіть банальної причини, відповідно до якої “у ХХ столітті світ став іншим” [див.: 11]. А тому й мистецтво не могло залишатися тим, яким воно було до цього часу.

І ось яка дивина впадає в очі чи не всім дослідникам, а особливо критикам Г. Косинки: попри начебто численні наявні в його творах традиційні поетикальні елементи, ці художні шкіци позбавлені того найголовнішого, що суттєво відрізняє їх не тільки від реалістичної, а й навіть від романтичної естетики, – вони позбавлені суспільної, а отже, і національної детермінації. Інакше кажучи, зміст цих творів Г. Косинки і справді, як у цьому його звинувачувала “голубельна” критика, амбівалентний, бо в них цілковито відсутній навіть натяк на заклик до помсти, до наступного кровопролиття, до нових бодай переможних боїв.

Показова в цьому сенсі й колізія з незавершеного оповідання Г. Косинки “Фавст”, адже більшість дослідників переконана, що в цьому творі “знайшли найяскравіший вияв” “стихійні національні почування Косинки” [5, 169]. І в цьому є, безперечно, певна рація, оскільки на початку оповідання ми чуємо “пророчі Франкові слова” [5, 159], до того ж автор присвячує цей твір його головному герою, і події оповідання розгортаються у в’язниці, і Прокіп Конюшина, себто Фавст, опиняється в буцегарні через свою участь у національно-визвольних змаганнях на боці національно-патріотичних сил, і навіть гасла Фавст виголошує відповідні, висловлюючи переконання в тому, що такі, як він, “вмира[ють] в ім’я наступних поколінь” [5, 166] тощо. Але є в цьому оповіданні й дещо інше, що можна не помітити лише через зрозуміле, зрештою, бажання бачити тільки те, що хочеш, а не те, що є в об’єкті аналізу насправді. Так, чомусь ніхто не звертає уваги на очевидне – останні слова, з якими Конюшина звертається

до світу: “Кіннота, на коні! Рівняйся, до бою ладнайсь!” – промовляються божевільним.

Необхідно, на наш погляд, зважити й на назву оповідання, бо вона свідчить про те, що хай там як, а йдеться у творі не тільки, а може, і не стільки про Прокопа Конюшину, скільки про збожеволілого Фауста, хай навіть і з Поділля. А це означає – не може не означати! – що зміст оповідання щонайменше дотичний до глобальної літературно-філософської проблематики, пов’язаної передусім з індивідуальними пошуками сенсу буття!

Інша річ, що тло, на якому тривають ці пошуки у Й. В. Гете та у Г. Косинки, безперечно, різне. Але чи це вже таке принципове? На нашу думку, якби це було так, то й Конюшина не був би Фавстом, і оповідання, відповідно, мало б іншу назву. Та чи не найголовніший у всьому цьому ще один аспект, який також чомусь уперто не помічають: маємо на увазі еволюцію образу головного героя в самому творі. Адже коли Конюшина вперше з’являється в камері, то автор бачить у ньому “махлаюватого селяка” [5, 159]. Однак дещо пізніше в письменника народжується “великий сумнів, що Фавст – незрячий гречкосій...” [5, 162]. А ще трішки згодом ми дізнаємося про те, що в оповідача “більше ніяких сумнівів, що це не такий уже звичайний собі дядько з далекого Поділля” [5, 163].

Цей висновок дуже скоро підтверджується тим, як говорить Фавст: це вже не мова “незрячого гречкосія”, він, наприклад, виявляє обізнаність із історією Гетевського Фауста [5, 163]. А потім і зовсім починає висловлюватися поетичними метафорами, як-от: “вони співають цієї пісні так, як смуток власний п’ють...” [5, 166] або “у гривах кінських пісні цвіли, зелені бори дороги нам стелили...” [5, 166], – тобто метафорами, що нагадують дуже знайому стилістику, про авторство якої легко здогадатися. Та й філософія, яку сповідує буцімто Фавст, теж не становить жодної таємниці, адже переконання, що “нема чого сумувати” [5, 166], а надто фінал оповідання, у якому через те, що збожеволілого Фауста повели на страту, “камера зацімліла з жаху” [5, 168], але, попри цю трагедію, “у сусідній камері, “етапній”, співали студенти – новаки ще нашої тюрми:

Ой, радуйся, земле,  
Син Божий народився...

А Конончук держав у руках шматок хліба, що його дав йому Фавст з Поділля, і ридав...” [5, 168], – отже, усе це, та ще й порівняно з іншими новелами Г. Косинки, недвозначно засвідчує: філософія, висловлена в подібний художній спосіб, може належати тільки одній особі – автору.

Звичайно, текст “Фавсту”, на жаль, незавершений, – це, радше, документ, за допомогою якого ми можемо зазирнути до письменницької лабораторії. Утім, власне, така специфічна форма та зміст цього твору дають нам змогу переконатися не тільки у “стихійних національних почуваннях Косинки”, а й у тому, що це був справжній талант – талант, безперечно, національний, але й талант, для якого художня цінність створюваного ним визначалася аж ніяк не позамистецькими вподобаннями та позаестетичними критеріями.

Ба більше, уведення Г. Косинкою до тривіальної, як на 1920-ті роки, коли постав рукопис “Фавста”, історії про часи громадянської війни окресленої вище філософської, а з погляду на промовисту колядку у фіналі оповідання, онтологічної проблематики, змушує нас і на цьому етапі аналізу новел письменника дійти висновку про модерністський кшталт його творчого доробку.

Але й це ще не все. Більшість дослідників висловлюють припущення, відповідно до якого Г. Косинка не завершив оповідання “Фавст” тому, що “не ма[в] надії

опублікувати” [5, 171] цей твір. З такою версією можна, певно, погодитися. Утім маємо і власне припущення: Г. Косинка в цьому оповіданні спробував поєднати речі, які для його творчої свідомості виявилися непоєднуваними. Розпочавши з величних Франкових слів та відповідного їм пафосу присвяти свого твору “Фавсту з Поділля”, письменник не зміг подолати самого себе, а отже, і власного мистецького хисту, який мав виразний модерністський вимір. Адже якби це оповідання було присвячено одному з героїв національно-визвольних змагань, то цей герой уже за самим своїм визначенням не міг би бути Фавстом – навіть і з Поділля! А якщо це мав бути твір про “Фавста з Поділля”, то тоді зміст оповідання, в засаді, не могла б становити історія про героя України хоча б тому, що Фауст – це не герой Німеччини, а той несамолюбивий гордівник, який продав душу дияволу!

Крім цього, історія про героя України мала б закінчуватися так само велично та патетично, як велично вона заповідалася спочатку. Проте герой божеволіє, серця його співкамерників стискаються від жаху, поряд лунає одвічна радісна звістка про те, що “Син Божий народився...”, “а Конончук держ[ить] у руках шматок хліба, що його дав йому Фавст з Поділля, і рида[є]...” Чи треба це розуміти, як метафоричну трансформацію образу Фауста в образ Сина Божого? Навряд чи, бо це було б уже й зовсім недоречно! Радше, і на рівні цього зіставлення дається ознака ще одна, притаманна модерністській естетиці онтологічна риса, яка виявилася, фактично, у момент зародження цього нового мистецтва ХХ століття.

Ідеться, зокрема, про те, що пафос не тільки “Фавста”, а й інших новел Г. Косинки полягає в тому ж, у чому вбачається “пафос “Улісса” – у звільненні від соціальних, національних та релігійних химер. Він промовляє за те, аби будувати життя, що було б домірним не державі, не ідеї, не народу, а конкретній людині, яку колись називали “вінцем творіння” [див.: 11]. Невідповідність натомість згаданому щойно пафосу “Улісса” як певному модерністському взірцю зумовлена тим, що в українських реаліях для цього потрібно було, аби спочатку виникла держава, у якій об’єднався б нарешті народ, що ідентифікував би себе, зокрема, і через відповідну національну ідею.

Отже, творчість Г. Косинки постає на перетині та зазнає глибокого впливу двох стрижневих чинників, перший з яких пов’язаний із боротьбою України за незалежність та свободу, а другий – зі світовими мистецькими тенденціями. Відтак остаточною відповіддю на питання про приналежність Г. Косинки до певного естетичного проекту буде така теза: Г. Косинка – український модерніст. Що ж до відмінностей українського модернізму – у творчості, зокрема, Г. Косинки – від постмодернізму, то насамперед слід зазначити, що всі наші попередні аналітичні студії здійснювалися в контексті тілесно-міметичного методу. За короткою формулою зміст цього методу полягає в тому, що художній текст розуміється як відображення в реальності твору за посередництвом механізму мімезису – відображення реальності тілесного досвіду.

Інакше кажучи, модернізм Г. Косинки з урахуванням національних особливостей щодо реалізації естетичних засад цього мистецького напрямку був зумовлений відповідним тілесним досвідом. Водночас той тілесний досвід, який розуміється нами специфічно – через міметичні, а також автоматиметичні практики – виявляє, попри спільність тілесних концептів, визначальні відмінності, які й стають причиною формування різноманітних індивідуальних та естетичних наслідків.

Звернімося ще раз до оповідання “Фавст”, дія якого формально розгортається в обмеженому та закритому просторі в’язничної камери. Проте погляд у минуле – до того ж погляд подвійний, бо оповідач згадує про Фавста, а той,

своєю чергою, про власні нещодавні “пригоди”, – отже, цей погляд у минуле в результаті починає претендувати на статус майбутнього і в такий спосіб дозволяє автору досягти мети, задекларованої ним на початку твору.

Не менш цікаві в такому контексті й новели “В житах” і “На золотих богів”. Так, перша з них узагалі може бути певним взірцем модерністської естетики – взірцем, у якому домінує проблематика погляду, оскільки головний герой-оповідач через об’єктивні умови мав перетворитися, сказати б, на зір та слух. І щось подібне, далєбі, діється, але не можна не зважити на те, що Корній – той, хто має дуже пильно роздивлятися навколо, аби вчасно запобігти небезпеці, поводить себе, м’яко кажучи, дещо незрозуміло. Зокрема, він бачить і відчуває те, що за таких екстремальних обставин навряд чи взагалі можна побачити та відчути, себто ранок, сонце, степ, вітер тощо. Ба більше, несподівано зустрівшись з Уляною, Корній “не зна[є], що питав у неї і що казала вона [йому], а тільки пам’ята[є], як буйно захвилювались жита, затремтів від радості льон і гарячий вітер припав грудьми до землі” [5, 148]. А коли Уляна пішла, то герой зізнається, що він “довго леж[ав] і слуха[в], як дзвонить у такт дзвонів степу [його] серце” [5, 149].

Чи йдеться в усіх цих образних вишуканостях про реальність? – питання, на наш погляд, риторичне. А тому якщо тут і можна згадувати бодай про якусь реальність, то тільки про реальність тілесного досвіду, який репрезентовано у відповідній тілесно-міметичній реальності художнього тексту. Зрештою, подібна стратегія, вочевидь, використовується й у новелі “На золотих богів”, починаючи вже із самої назви твору, дивина якої не може не впадати в око хоча б тому, що отими “богами”, та ще й неабиякими, а “золотими”, поймає, власне кажучи, ворогів. Крім цього, попри таку своєрідну назву, у центрі авторської уваги перебуває не військо “золотих богів”, а ті, хто боронить від них свою землю. Однак зображення бою, а також такі його трагічні наслідки, як загибель Чубатенька й Сеньки-кулеметника та спалене майже дощенту село, подаються в більш ніж своєрідній перспективі: “озолотило сонце похмурі хмари на заході і втопило червону багряницю, як той сум, у ставу та й прослало над пожарищем... Дивіться...” [5, 144] і прислухайтесь, як це робить вітер, пропонує автор. Пропонує собі чи нам, читачам? Здається, що передусім – собі, бо у фіналі новели це “вітер <...> послухав горе-журбу матері і, здавалось, сам заплакав над потолоченою кіньми пшеницею...” [5, 145]. Але, звісна річ, і нам! Аби і в нас проросло оте зерно з “потолоченої кіньми пшениці...”.

За такої перспективи та на цьому рівні стає зрозумілим й інше – сутнісна відмінність модерністської поетики від постмодерністської. Ця відмінність полягає в тому, що, наприклад, Г. Косинка, керуючись модерністською, в засаді, поетикальною стратегією, вдивляється в актуальне теперішнє через свій досвід, який ґрунтується, зокрема, на попередніх образних моделях, однак його мета при цьому – прорив у майбутнє. Так, аналізовані художні тексти як результат міметично експлікованого тілесного досвіду свідчать про те, що окреслена стратегія, вочевидь, відрізняється як від попередніх стратегій, так і від прийдешньої, тобто постмодерністської. З першими вона не збігається через те, що твір у їхніх рамках мислився не тільки способом відтворення реальної (у реалізмі) або уявної (у романтизмі) дійсності, а й дієвим засобом на її перетворення “тут і зараз”. Натомість модернізм уже позбавлений цих ілюзій, але він – принаймні український модернізм – продовжує ще сподіватися на те, що це можливо в майбутньому.

Своєю чергою, постмодернізм остаточно відкидає і цю химеру, перетворюючись на своєрідну “річ у собі”, оскільки вже не йме віри нічому й нікому, а навіть тому, що продукує він сам. Хоча й у цьому випадку український постмодернізм



залишається українським постмодернізмом, тобто тією, в засаді, національною мистецькою стратегією, яка, попри притаманні їй тотальну іронію та частковий епатаж, і на цьому етапі намагається ніби задовольнити недостатньо та не до кінця зреалізовані попередні естетичні, зокрема й модерністську, програми. Утім щодо мистецьких стратегій постмодернізму, то це вже тема іншої статті.

Отже, можемо дійти висновків, відповідно до яких, по-перше, модерністська естетика, залишаючись завжди модерністською естетикою, на конкретному національному ґрунті набуває своєрідних рис. По-друге, Г. Косинка за тими мистецькими стратегіями, які він застосовує у своїй творчості, безперечно, модерніст. Але, як виявляється, поетикальна стратегія письменника, що закономірно ґрунтується на відповідних, тобто модерністських, принципах, спрямовується на ствердження найістотніших, зокрема національних, ідеалів. По-третє, жодне мистецтво не може бути неміметичним, якщо, звісно, розуміти мімесис крізь призму тілесного міметизму. І, нарешті, по-четверте, тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів, який ми застосували в цій статті, доводить, попри специфічний кшталт об'єкта дослідження, свою ефективну спроможність та здатність слугувати здобуванню вірогідних результатів, що свідчить на користь як універсального характеру цього методу, так і перспективи його застосування в майбутніх літературознавчих студіях.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Голубкова А. Медленное изучение природы (Рец. на кн.: Иличевский А. Матисс: Роман. – М., 2007) // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 1(89). – С. 273-277.
2. Павличко С. Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
3. Подорога В. Мимесис. Материали по аналитической антропологии литературы. Т. I. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006. – 688 с.
4. Подорога В. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – 301 с.
5. Хрестоматія з української літератури для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл. – Част. I / Упоряд. Г. Семенюк, М. Ткачук, А. Гуляк. – К.: Освіта, 2004. – 512 с.
6. Українська література. 11 кл.: Підруч. для загальноосвіт. навч. закл. / Р. Мовчан, Ю. Ковалів, В. Погребенник, В. Панченко; За загал. ред. Р. Мовчан. – К.; Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2005. – 496 с.
7. Усі українські письменники / Упорядники Ю. Хізова, В. Щоголева. – Харків: ТОРСІНГ ПЛЮС, 2007. – 384 с.
8. Чотик Р. Крик оголеної душі: Штрихи до творчої силуетки В. Стефаніка // Усе для школи: Українська література. 10 клас. – К.: АртЕк, 2001. – С. 12-16.
9. Штейнбук Ф. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: Монографія. – К.: Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
10. Штейнбук Ф. Тілесність – мімесис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів): Монографія. – К.: Знання України, 2009. – 215 с.
11. Генис А. Модернизм как стиль XX века // Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/11/genis.html>.
12. Гольнко-Вольфсон Д. Фавориты отчаяния (“Отчаяние” Владимира Набокова: преодоление модернизма) // Режим доступу: <http://litpromzona.narod.ru/reflections/golinko9.html>.
13. Чубаров И. Валерий Подорога. Мимесис // Критическая Масса. – 2006. – № 3 // Режим доступу до журн: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/chu24.html>.

Отримано 24 квітня 2009 р.

м. Ялта

