

Ренесансу” (1965) Ю.Крістева усунула автора на користь універсальної “інтертекстуальності”. Р.Барт оголошує “смерть автора”; М.Фуко переносить інстанцію індивідуального автора на певну дискурсивну функцію. Дискусія триває до початку 1990-х років, коли виникла протидія – після “вигнання автора”, він починає повертатися і воскресати [1, 534].

Між тим, аналогічні ідеї, зокрема ідея аналізу мистецтва “без митця”, критикувалися в колі М.Бахтіна ще у 20-ті роки [16, 628]. Неприйняття будь-яких форм редукції автора безпосередньо пов’язане у Бахтіна з довірою до антропологеми людина, “творче ядро якої безсмертне” [7, 392].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1. – М.: Русские словари, 2003.
2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975.
3. Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.V. – М.: Русские словари, 1997.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972.
5. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1. – М.: Русские словари, 2003.
6. Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т. V. – М.: Русские словари, 1997.
7. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М: Искусство, 1986.
8. Бахтин М.М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М: Искусство, 1986.
9. Бахтин М.М. Беседы с В.Д.Дувакиным. – М.: Согласие, 2002.
10. Бонеецкая Н.К. М.Бахтин и идеи герменевтики // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб.: Алетейя, 1995.
11. Бонеецкая Н.К. М.Бахтин в двадцатые годы // Михаил Бахтин: Pro et contra: Творчество и наследие М.М.Бахтина в контексте мировой культуры. Антология. – Т.П. – СПб: ОХГИ. – 2002.
12. Войтила К. Участь чи відчуження? // Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології. – Львів: Свічадо, 2000.
13. Гогтишвили Л.А. Варианты и инварианты М.М.Бахтина // Михаил Бахтин: Pro et contra. Творчество и наследие М.М.Бахтина в контексте мировой культуры. Антология. – Т.П. – СПб: ОХГИ. – 2002.
14. Гогтишвили Л.А. Комментарий // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1. – М.: Русские словари, 2003.
15. Гогтишвили Л.А. Текстология // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1. – М.: Русские словари, 2003.
16. Ляпунов В. Комментарий // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т. 1. – М.: Русские словари, 2003.
17. Турчиновський В. Персоналістичні перспективи антропології // Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології. – Львів: Свічадо, 2000.
18. Тюпа В.И. Вариации: Архитектура эстетического дискурса // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб.: Алетейя, 1995.

Сергій ЯКОВЕНКО

© 2008

ПРЕДМЕТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ АНТРОПОЛОГІЇ. ПОЛЬСЬКИЙ ВАРІАНТ

Оперуючи поняттями і “літературознавчої антропології” і її “предмета”, я свідомо наражаю їх на небезпеку деконструювання – адже їхня “слабкість” і неоднозначність у сучасному теоретико-літературному дискурсі є, здається, питанням бездискусійним. Якщо розхитування й дисемінація предмета літературознавчих досліджень загалом є результатом так званого культурологічного зламу в теорії літератури, то слабкість терміна “літературознавча антропологія” походить із його різнотлумачень, присвоєння його різними (хоча й спорідненими) гуманітарними науками та варіаціями назви самої дисципліни (якщо розглядати її саме як окрему дисципліну). Крім того, поставивши завдання означити предмет літературознавчої антропології саме в

польському її варіанті, потрібно усвідомлювати, що в такому його звучанні цей термін є авторським конструктом: польська наука оперує термінами *antropologia literatury* та *antropologia literacka*. Отже, термін “літературознавча антропологія” пропоную вживати в цьому сенсі і як колективне означування обох згаданих напрямів, і як прямий відповідник останнього, тобто *antropologii literackiej*. Остання пропозиція виникає з мого глибокого переконання у некоректності нашої перекладацької традиції, яка множить незрозумілі й плутані терміни на зразок “літературна компаративістика” (*komparatystyka literacka*), “культурна теорія літератури” (*teoria kulturowa*) і, зрештою, “літературна антропологія” (*antropologia literacka*). Літературна компаративістика й антропологія не мали б нічого спільного з літературознавством, оскільки їх займало б питання своєї “літературності” чи “нелітературності”, а протилежністю “культурної теорії” мав би стати скандал у світовій науці – “некультурна теорія”, тобто якась неетична і псевдонаукове утворення. Отже, вважаю за доцільне надалі виходити з понять «літературознавчої антропології» та «культурологічної теорії літератури», а принагідно також і «літературознавчої», а не «літературної», компаративістики.

Попри семантичні напруження в рамках такого складного для дефініювання предмета, у польському літературознавстві дедалі чіткіше окреслюються відмінності (часто неусвідомлювані на термінологічному рівні в окремих дослідженнях) між антропологією літератури, предметом якої стають антропологічні основи, функції та інші характеристики літератури як людської інституції), та літературознавчою антропологією, яка обирає своїм предметом антропологічні виміри художнього світу літературних творів (тобто є різновидом інтерпретації і послуговується в такому розумінні звичною герменевтичною методологією). І тим не менше, здається, що саме останній термін набуває ширшого значення і має більше шансів поглинути в себе перший саме в рамках інституцій з традиційно літературознавчою зорієнтованістю, а відтак і методологічними узвичаєннями. Однією з таких інституцій є кафедра літературознавчої антропології при інституті полоністики Ягеллонського університету. Дослідження, які вона санкціонує, належать як до одного, так і до другого крила цієї дисципліни.

Підстави для аналізу ситуації з літературознавчою антропологією в Польщі дають нам дослідження (як теоретичного, так і практичного, а також комбінованого характеру), які дедалі частіше стали з’являтися на початку нового століття головним чином у краківському (але не тільки) осередку. У першу чергу треба назвати два томи під назвою “*Narracja i tożsamość*” („I. *Narracje w kulturze*” і „II. *Antropologiczne problemy literatury*” - 2004), „*Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*” (2006), „*Nowoczesność jako doświadczenie*” (2006) – якщо йдеться про суто теоретичні й теоретико-методологічні пропозиції. Комбінований теоретико-інтерпретативний характер мають праці: “*Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*” (2003) Еви Косовської, “*Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*” (2004) Магдалени Рембовської-Плущеннік – якщо називати лише позиції, в яких слово “антропологія” заявлено в назві. Тих чи інших антропологічних категорій стосуються праці “*Literatura i pamięć na pograniczu kultur*” Ельжбети Кононьчук (2000), „*Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*” Кристини Клоцінської (2004), збірники “*Ciało – pleć – literatura*” (2001) та багато інших. Останньою подією стала публічна лекція Ришарда Нича, завідувача згаданої вже кафедри літературознавчої антропології в Ягеллонському університеті, під назвою “*Антропологія літератури. Культурологічна теорія літератури. Поетика досвіду*”, прочитана в Києво-Могилянській академії та Львівському університеті імені Івана Франка восени 2007 року, й опублікована в “*Університетських діалогах*” Центру гуманітарних досліджень [1].

Антропологічна парадигма, яка поступово здомінує теоретико-методологічний простір літературознавства в останнє десятиліття, є, поза сумнівом, частиною культурологічного зламу, що постав як заперечення моделі так званої модерної теорії. У Польщі, де модерна теорія у вигляді структуралізму в гуманітарних науках набула з кінця 50-х до кінця 80-х років минулого століття вигляду тотального дискурсу, цей злам відчувається по-особливому гостро. Ришард Нич означив цей дискурс як “систематизовану сукупність загальних тверджень (про сутність, різновиди й структурні та еволюційні закономірності літератури), які становлять спробу цілісного й науково об’єктивного опису, класифікації й пояснення з універсально чинним для всієї сфери літературних явищ застосуванням” [9; 7]. Як простежує Анна Бужинська, у світовому літературознавстві (тобто її західному варіанті) постмодерній і культурологічній теоріям, які прийшли на зміну теоріям модерним, передували проміжні фази, що їх можна окреслити як прагматичний, етико-політичний

та наратологічний злам [3]. Ці злами засвідчили постструктуралістський сумнів в “об’єктивності” та “універсальності” законів і аксіом, відкритих модерними теоріями. Трансценденталістським претензіям структуралізму на позаісторичність власних суджень, універсальних і легітимних незалежно від місця і часу того чи іншого культурного явища, а також незаангажованій позиції дослідника, яка досягається в основному завдяки спеціальній метамові, яка нібито страхує наукові судження від суб’єктивності, протиставились переконання про неминучу залежність будь-якого акту писання й читання літератури від суспільно-історичних і культурних умов, неможливість відокремлення як самого літературного тексту, так і його літературознавчої інтерпретації, у тому числі й теорії літератури, від етико-ідеологічних контекстів і владних структур. Теорії нарації звільнили теоретичний дискурс від метамовних претензій, доводячи не тільки “забрудненість” наукової мови риторичними компонентами, оповідну природу її дискурсу, а й приципову спорідненість самого теоретичного дискурсу й літератури.

В таких умовах, коли всі ці кризові явища об’єдналися в культурологічному зламі як своєрідній методологічній альтернативі, розширені до безкінечності кордони “літератури” і її культурна зумовленість створили з “традиційної” літератури додаткове джерело для інших гуманітарних наук (перш за все, звісно, для культурології, антропології та соціології), а означення властиво літературознавчого предмета дослідження зробили дедалі більш проблематичним. Пов’язану з цим “дедисциплінацію” літературознавства Ришард Нич відносить на рахунок саме поступового зникання – відокремленого від методу – предмета дослідження в гуманітарних науках, наслідком якого є криза системного теоретичного мислення [1; 17]. Адже універсальний і “об’єктивний” метод, який дозволяв дослідникові бути певним себе суб’єктом пізнання, звільнив місце “досвідчуванню” не якогось абстрактного предмета, а конкретних культурних явищ, перетворюючи його (дослідника), в такий спосіб, на суб’єкт досвіду.

Деякі вчені саме в цьому знепредметненні літературознавства вбачають його антропологічні перспективи. М.П.Марковський називає теоретичне мислення догматичним і протиставляє йому мислення прагматичне, або ж гуманітарне. Він стверджує, що “поворот від структурно-феноменологічно зорієнтованого літературознавства до літературознавчої антропології полягає саме в відході від епістемологічного суб’єкта досліджень і визнання прагматичного суб’єкта досвіду” [7; 141]. Прагматична метафора Марковського стосується перш за все самого способу існування дослідника літератури (як людини, досвідом якої є читання книжок), ніж відкриває перспективи антропологічної методології в літературознавстві. Тому його міркування можна було б окреслити як метатеоретичну антропологію. Такий літературознавчий суб’єкт (зрештою, як і будь-який інший) детермінується тим, що трапляється йому в особистому досвіді, але й сам відповідно змінює дійсність, привносячи в неї свою інтерпретацію. В такий спосіб дослідник виводить (ніцшеанську за походженням) антропологічну формулу інтерпретації – як “плідної взаємодії з дійсністю”. “Процесуальність і перспективність досвіду стають причиною того, що перемовинам суб’єкта зі світом немає кінця, а це означає, що коли ми вважаємо, що наші погляди й переконання досягають замкненого й довшеного вигляду, ми звичайнісінько відмовляємось від досвіду на користь теорії, від якої домагаємося порятунку від струменя дійсності” [7; 144].

Три ключові поняття стоять у центрі концепції літературознавчої антропології Марковського: досвід, інтерпретація та дійсність, або ж реальність. Остання категорія покликана наштовхнути на аналогії з Лаканом. Поява теорій цього психоаналітика в останніх есеях польського літературознавця, особливо у праці про Вітольда Гомбровича, цілком суголосна з позицією Марковського у справі гуманітарного суб’єкта, який є головним героєм його антропології літератури. Фігура Лакана знаменує собою повернення до реального після замкнення і анемічних текстуальних ігор Дерріда і Барта. Їхньому принципіві приемності від гри протистоїть нічим незаступна цінність зустрічі з реальним, яка відновлює в нас адреналін непередбачуваності самого життя. Саме на близькості до життя і його ризиків наголошує Марковський у своєму позиціонуванні суб’єкта літературного досвіду – з перспективою на суб’єкта взагалі, – і це дозволяє говорити у зв’язку з ним про своєрідне відродження “філософії життя”. Тим більше, що інші ключові поняття, які входять тут до гри – це ніцшеанська концепція інтерпретації, чудово описана Марковським у книзі “Ніцше. Філософія інтерпретації”, а також споріднена з нею прагматична філософія Вільяма Джеймса, яка утверджує інтерпретацію як єдиний ефективний спосіб плідної взаємодії людини з дійсністю, а єдиним верифікативним джерелом її істинності

вважає досвід. Інтерпретація спирається на культурну традицію, але постійно деавтоматизується через зближення з реальним, тому слово, як специфічний продукт людської взаємодії зі світом, є певним лаканівським компромісом між реальним і автоматомом.

Здається, що не тільки з іншими інтенціями й завданнями, але й з відмінного філософського підґрунтя виходили автори збірника “Антропологія слова” [2]. Властивим предметом антропології слова Анджей Менцвель називає протистояння оральності й літеральності як ідеальних типів існування слова. В історичному процесі ці домінуючі типи творять емпірично доступні системи комунікації, які ми називаємо культурами, з яких на сьогоднішній день відомі чотири фази: оральна, літеральна, друку та електроніки [8; 67]. Спираючись на ідеї Менцвеля, Гжегож Годлевський вважає, що антропологія літератури повинна вирости з антропології слова. Завданням останньої він вважає “розпізнання будь-яких відмін “мистецтва слова” як конкретних культурних практик, кожна з яких первісно заснована на конкретному медіумі слова і в рамках конкретної культури. А якщо такими є їхні джерела, то зникають підстави, щоб якісь із них надати статус головної...” [8; 99]. Адже, виходячи з самої назви статті вченого – “Література і літератури...”, – до стратегічних завдань антропології літератури входить урівняти літературу в нашому модерному розумінні з іншими комунікативними практиками, викрити її універсалістські монополії і статус тотальної іпостасі існування слова. Антропологія літератури мала б “показати культурні джерела цього стану, який уявляється як універсальний, будучи, по суті, сублімацією певної конкретної мовної практики, сформованої згідно з диспозиціями конкретного медіуму і властивостями конкретного типу культури” [8; 97].

Методологічні пропозиції Годлевського нагадують чергову атаку позитивізму на все ще проблематичний об’єкт літературознавства. Його наміром є створення “сильної” науки, і цю силу він намагається здобути за рахунок послаблення об’єкта, тобто самої літератури – за допомогою її детронізації й чіткої кодифікації. Подібне запанування над об’єктом шляхом його знищення ми вже мали нагоду спостерігати в структуралізмі. Стратегія Годлевського полягає в відшифруванні генотипу всіх відмін мистецтва слова: “загальні властивості й організація самого комунікату, типи комунікативних ситуацій, разом з притаманними їм ролями і взаєминами, правила конструювання висловлювання і створювання значень, різновиди контексту та їхні ролі, культурні функції, лади мислення і діяльності, пізнавальні і ментальні структури”. Реконструкція подібних даних нагадує у Годлевського щось на зразок бази для комп’ютерної програми, яка миттєво видасть весь набір хромосом будь-якої форми словесного вираження тієї чи іншої культурно-етично-історичної формації, окреслить “кожне висловлювання, яке з’явилося в її рамках, чим кожне з них обмежується, що кожна мусить поважати або щодо чого мусить себе означувати, навіть через заперечення” [8; 99].

Така десакралізація модерного розуміння літератури, з одного боку, є суголосною з тенденціями до розширення меж літератури на нехудожні дискурси, а з другого – її методологічна пропозиція зводиться, по суті, до культурологічно обумовленої історичної поетики з неієрархізованим, а тому дещо ентропійним об’єктом аналізу. Годлевський висловлює впевненість, що пропускання літератури через “тверду школу культурного релятивізму”, тобто віднесення таких літературних категорій, як закони оповіді, наративні стратегії, типи персонажів, різновиди репрезентації, формули фікційності, жанри й роди, до системи мовних практик і способів комунікації, дасть вичерпну відповідь на запитання, що таке література і позбавить її специфіки й наносного міфічного шарму. Ці культурологічні пропозиції парадоксально суперечать одному з принципів культурологічного зламу. Як стверджує Годлевський, “література – це галузь культури, сутність якої потрібно означити з зовнішньої щодо неї перспективи; а антропологія є дисципліною, яка здатна цю перспективу забезпечити” [8; 74]. Тим самим він визнає можливість існування як специфічної метамови, яка об’єктивно зможе пояснити закони такого мовного явища, як література, будучи сама від її мови незалежною, так і абсолютизованого тут антропологічного методу, цілком відокремленого від предмета аналізу, а тому стерильного й точного, – а відтак ігнорує будь-які застереження постструктуралізму.

Більше того, як здається, у пропозиції Годлевського антропологія як така навряд чи займає провідне місце, якщо, звісно, вона не охоплює собою історичну поетику, наратологію, когнітивну лінгвістику, теорію комунікації, культурологію, соціологію і ще, мабуть, із кілька дисциплін. Вона є протилежністю антропологічній перспективі досвідчування, яке, не відміну від пізнання (за Марковським), є єдиним деміфологізованим шляхом взаємодії людини зі світом. Втім, як позиція

Марковського, так і деяких інших літературознавців, засвідчує, що антропологія літератури залишається радше не методологічною пропозицією, а антропологічним світоглядно-теоретичним орієнтиром, який звертає увагу на те, що література як мистецтво слова має фундаментальне значення для становлення, розвитку й самототожності людини як культурної істоти. У цьому концепція Марковського має чимало спільного з проектом Вольфганга Ізера, який вважається “батьком” літературознавчої антропології і один з останніх текстів якого має промовисту назву “Що таке антропологія літератури?” [4].

Називаючи різні концепції культуротворчого процесу, Ізер зупиняється на теорії творця генеративної антропології Еріка Ганса. За Гансом, поштовх до відокремлення людини з царства природи і її подальшого розвитку дає змоглядно реконструйована “джерельна сцена”, у якій руки первісних мисливців, занесені над тілом убитого звіра, зупиняються в страху очікування конфлікту, тим самим чинячи перший акт десигнації, означування, завдяки якому стає можливим цього конфлікту уникнути. Тож якщо біля витоків культури було стримування конфлікту через означування, репрезентацію, то література – як найпотужніше мистецтво, яке ґрунтується на заміні дійсності на знаки – здатна вбирати в себе образи всіх людських дій і прагнень, а відтак бути фундаментальним джерелом тривання культури і знання про людину.

Не заперечуючи тезу про фікційність наукових теорій, Ізер усе ж намагається довести кардинальну відмінність “пояснювальних” фікцій науки від “відкривавчих” фікцій художньої літератури: саме у випадку останніх можна вести мову про трансгресію, яка постійно долає, за висловом Кліффорда Гірца, інформаційну пустку “між тим, що говорить нам наше тіло, і тим, що ми мусимо знати, щоб функціонувати” [4; 18]. Перекладаючи на мову психоаналізу, можна було б сказати, що художня фікція покликана залагоджувати конфлікт, чи травму, яка виникає у людини при її зустрічі з реальним. Як стверджує німецький учений, полемізуючи тут із Гірцом, пояснювальні фікції мають об’єднувчий характер, в той час як літературні фікції мають схильність до розпорошення й розшарування: “шматочки матеріалу, селекціоновані назовні, а потім введені в текст, починають пов’язуватися, сполучуватися, додаватися й т.д., наслідком чого стає нова цілість раніше розкладених структур і перетворених значень, які не знаходять еквіваленту поза текстом” [4; 27]. У такий спосіб людина декомпонує структури і укладає з них нові поєднання в літературному тексті, щоб вийти за межі – “людина переносить себе в те, чим вона не є” [4; 28].

Концепції антропології літератури і Марковського, і Ізера нагадують радше антропологічні метафори одиничного застосування, на зразок художніх антропологічних метафор, якими є «Серце п’їтми» Джозефа Конрада, “Космос” Вітольда Гомбровича чи «Володар мух» Вільяма Голдінга. Говорячи мовою того ж таки Ганса, вони розповідають нам про своєрідну “джерельну сцену” (якщо вона джерельна, то існує вона в єдиному екземплярі) – сцену нерозривного зв’язку літератури із самим становищем людини. Відтак очевидно, що позиціонована в такий спосіб антропологія літератури навряд чи має пропозиції методологічного характеру для науки про літературу, являючи собою щось більш подібне до антрополого-культурологічної рефлексії на тему останньої. Подібну роль може відігравати й новітня категорія антропологічного арсеналу – поняття нарації, яка здобула собі важливий статус у наново розкресленій парадигмі наук про людину. Антропологічні характеристики нарації беруть своє начало з філософських відкриттів Гуссерля і Гайдеггера, перший з яких, описуючи акти спостереження в категоріях ретенцій і протенцій, накреслив картину внутрішньої свідомості часу, що відповідає й природі літературної оповіді; а другий, говорячи про екзистенцію Dasein, назвав поняття часовості (одночасного існування минулого, теперішнього й майбутнього) й розуміння (як людський спосіб буття у світі) основними онтологічними категоріями людини. Відтак нарація, яка розглядалась до цього в епістемологічному розрізі, набула характеристики символічного носія принципових буттєвих ознак людини, тобто стала об’єктом філософської антропології.

Поширення наратології на інші, нехудожні дикурси, безперечно, внесло чимало нового в розуміння природи тих чи інших гуманітарних (і навіть природничих) дисциплін, як це сталося, для прикладу, з історіографією в інтерпретаціях Гайдена Вайта чи Френкліна Анкерсмита. Але для літературознавства актуальним залишається поділ не тільки на художні й нехудожні нарації, а й на масову й високу літературу – адже лише тримаючи свій об’єкт у рамках останньої воно залишає собі шанс на самототожність і виживання в період тотального домінування культурологічних студій. Як стверджує Ришард Нич, “справжня” література завжди є чимось більшим, ніж просто література у значенні вимислу, розваги, гри. “Великі тексти універсальні саме тому, що вони не

виламуються зі світу (зовнішнього і внутрішнього) нашого досвіду, навпаки: іспитують наше узвичаєне знання про нього так, що це робить нас більш безборонними – і здібними до сприймання – конкретного, предметного, неповторного, культурно особливого – у просторі нашої нетрансцендентної дійсності” [1; 52].

Безперечно, що антропологічний дослідник літератури, який, у версії Марковського, тяжіє до прагматичного суб’єкта досвіду, а інший – у випадку Годлевського – є трансцендентним “твердим релятивітом”, не мають між собою нічого спільного, але, повертаючись від антропології літератури до антропологічного літературознавства, тобто до такої невід’ємної складової науки про літературу, як інтерпретація, постулат сприймання літератури як форми вираження досвіду все-таки вимагає певних компромісів. Ришард Ніч пише про пізнавальний переворот, який відбувається паралельно з антропологічним і культурологічним, і який полягає перш за все у відмові надавати перевагу комунікативним підходам над пізнавальними в літературознавчих дослідженнях. Але цей поворот є поверненням до деструктуралістських часів лише частково, адже особливості нового епістемологічного підходу є те, що він “перебуває поза дуалізмом пізнання й комунікування, вираження знання і способу його передавання” [1; 23].

Про плідність такої стратегії у застосуванні до традиційного об’єкта літературознавчого аналізу свідчить дослідження Рембовської-Плущеннік про подільський цикл романів Владзімежа Одоєвського. За свідченням авторки, її дослідження є не аналізом культурної ролі літературної фікції, а “спробою перевірки, чи антропологічні інтуїції або тези письменника можна спроблематизувати й обґрунтувати в рамках випрацьованої ним стилістично-нарративної форми” [11; 7]. В романах, які є свідченням власного авторського досвіду масових убивств поляків у 1943 – 1944 роках, Одоєвський, як вважає Рембовська-Плущеннік, виражає свою власну оригінальну антропологічну концепцію (тобто уявлення на тему людини), яка існує не поруч із поетикальними особливостями його прози, а у нерозривному зв’язку з ними й завдяки їм. “Художні експерименти Одоєвського створюють знання про людину, а не лише підсилюють так звану літературність. Художні форми, які він використовує, стилістичні й риторичні засоби слугують для літературного оприявнення універсальних, позалітературних чи неспецифічних для літературного твору категорій, таких як тіло, психіка і біль, який їх об’єднує. Доцільність і послідовність цих виборів мотивує історична подія, яку письменник намагався описати, тобто факт воєнної жорстокості – в такий спосіб воно формує вписане в подільську трилогію бачення світу і людини” [11; 8].

Крім того, дослідниця намагається розкрити ще один важливий аспект антропологічних уявлень письменника: літературні образи, в яких ми прочитуємо й категоризуємо погляди автора на людину у згаданих поняттях (тобто тіло, психіка, біль), беруть активну участь у побудові образу людської суб’єктності, найважливішими складниками якої є принципи функціонування пам’яті та роль чуттєвого досвіду в процесах життєдіяльності й пізнання. У Одоєвського пам’ять набуває значення спроблематизованого мотиву і стає майже синонімом будь-якої духовної діяльності людини. У цьому зв’язку дослідниця вважає плідним розглядати відносини пам’яті й самототожності, пам’яті і волі, а також пам’яті і свідомості та підсвідомості.

В такий спосіб, єдність антропології та поезики художнього твору досягається у Рембовської-Плущеннік шляхом стилістично-нарративного аналізу та звичайних герменевтичних стратегій, збагачених недавніми культурологічними та антропологічними відкриттями на теми класу, гендеру, етнічності, влади та ін. чинників людської ідентичності, тобто через “техніки репрезентації тілесності, ключові метафори для концептуалізації внутрішнього досвіду, нарративно-композиційні механізми викликання праці пам’яті і свідомості та стратегії, що дозволяють конфронтувати змінні погляди на дійсність” [11; 12]. Відокремлюючи для поглибленого аналізу такі категорії, як тіло, стать, біль, пам’ять, свідомість, дослідниця поділяє їх на аспекти фізичного виміру людини (тіло і стать) та елементи психічної природи (пам’ять, свідомість та емоції). Обидві групи елементів, за задумом авторки дослідження, має об’єднувати символіка болю як специфічного досвіду, що охоплює собою всі рівні буття людини й тим самим нейтралізує протиставлення тіла і психіки, яке позиціонується як подолання картезіанського протиставлення «тіло – розум» не на теоретико-філософському, а на мистецькому рівні.

На цілковито протилежних методологічних принципах побудовано інше інтерпретативне дослідження “Антропологія літератури. Тексти, контексти, інтерпретації” Еви Косовської. Ця авторка розглядає тексти художньої літератури як цінні, але обділені увагою офіційної антропології (головним чином етнологічного напрямку) матеріали чи документи, відводячи при

цьому другорядну роль як поетикальним та пізнавальним аспектам художніх творів, так і загалом будь-якій ціннісній мистецькій ієрархії літератури. Під децю іншим кутом зору досліджує антропологічні категорії (такі як пам'ять) Ян Кордис [6], використовуючи літературу як одну з найважливіших символічних практик, "пізнавальну машину", яка допомагає збагнути, зокрема, на прикладі творчості Пруста, закони "творення акту пам'яті". В наближеному до Рембовської-Плущеннік ключі аналізує проблеми суб'єктності та літературного персонажа Едвард Касперський [5], антропологічні підходи до наратології застосовує Богдан Овчарек [10]. Дослідник мемуаристики Павел Родак [8] розглядає нарацію як спосіб розуміння світу і пропагує антропологічну модель дослідження літератури Михайла Бахтіна, який бачив літературу в контексті жанрів мовлення. Але, подібно до Годлевського, Родак вважає, що антрополог літератури не зможе обійтися й без урахування специфіки словесного матеріалу літературного твору (мовлення, письмо, друк, електронне слово), самого матеріального носія цього слова, комунікативної системи як простору культурного обміну.

Як випливає з цих методологічних пропозицій і проектів, антропологія літератури, не заперечуючи її культурологічного потенціалу, постає як дисципліна, в якій частка літературознавства залишається під великим запитанням, цілковито розпорозуючись у сусідстві навіть не допоміжних, а вже домінуючих тут дисциплін: сучасної теорії медій, антропології комунікацій, історії практик письма, книгодрукування й рецепції, соціології літератури – тобто галузей, об'єднаних у пропозиціях Годлевського і Менцвеля назвою "антропологія слова". Набагато більше специфіки науки про літературу містить у собі проект літературознавчої антропології, для якого видатні твори світової літератури постають як постійно актуальний і оригінальний запис людського досвіду, досвідчування світу і самого себе, що домагаються інтерпретації, яка, своєю чергою, так само є різновидом досвіду. Інакше кажучи, для того, щоб літературознавство зберегло свою дисциплінарну ідентичність у невідворотному вже трансдисциплінарному русі гуманітарних наук, потрібно, щоб література була не документом і джерелом знання для антрополога, а своєрідним антропологічним об'явленням, лише їй властивим оприсутненням істотних вимірів буття людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нич Ришард. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду" / Пер.Олени Галети. – Університетські діалоги, № 4. – Львів, 2007.
2. Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów / Oprac. G.Godlewski, A.Mencwel, R.Sulima. – Warszawa, 2003.
3. Burzyńska A. Kulturowy zwrot teorii / Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy / Red.M.P.Markowski, R. Nycz. – Kraków, 2006. – S. 41 – 91.
4. Iser W. Czym jest antropologia literatury? // „Teksty Drugie”. – 2006. – Nr 5. – S. 11 – 35.
5. Kasperski E. Między poetyką i antropologią postaci // Postać literacka / Pod red. E.Kasperskiego, B.Pawłowskiej-Jądrzyk. – Warszawa, 1998. – S. 9-41.
6. Kordys J. Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. – Kraków, 2006.
7. Markowski M.P. Antropologia, humanizm, interpretacja / Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy / Red.M.P.Markowski, R. Nycz. – Kraków, 2006. – S. 141 – 152.
8. Narracja i tożsamość. I. Narracje w kulturze / Red. W.Bolecki, R.Nycz. – Warszawa, 2004. – 218 – 230.
9. Nycz R. Dziedziny zainteresowań współczesnej teorii literatury // „Ruch Literacki”. – 1996. – Z. 1.
10. Owczarek Bogdan. Od poetyki do antropologii opowiadania // Praktyki opowiadania / Red. B.Owczarek, Z.Mitosek, W.Grajewski. – Kraków, 2004.
11. Rembowska-Płuciennik M. Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. – Kraków, 2004.

ПОРІВНЯЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ



Аліна БАЗИЛЯН

© 2008

„ЗАЧИНЕНІ ДВЕРІ” І ПСИХОЛОГІЗМ У РОМАНАХ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО І С. ЖЕРОМСЬКОГО

Хронотоп як ворота до змісту (М. Бахтін), зокрема замкнений простір, є важливим чинником у розкритті психології літературного героя, про що свідчить творчість Ф. Достоевського і С. Жеромського. Але якщо в літературознавстві роль зачинених дверей – ефективного способу проникнення у внутрішній світ персонажів – детально розглянута у творчості Ф. Достоевського В. Подорогою в монографії „Мимесис” (2006), то про значення зачинених дверей у С. Жеромського досі ще ніхто не писав – ні окремо, ні у зіставленні з російським письменником. А між тим тільки порушення цієї проблеми вже дозволяє розкрити нові грані перегуків між двома видатними представниками красного письменства, а також виявити виражальні можливості зачинених дверей.

Мета статті полягає у тому, щоб, враховуючи результати аналізу В. Подорогою невидимого рубіжу/перешкоди, тобто порогу, в “Преступлении и наказании” Ф. Достоевського, скласти уявлення про роль зачинених дверей у психологічному портреті Єви Побратинської в романі С. Жеромського „Dzieje grzechu” („Історія гріха”).

Тема психологізму в художній системі С. Жеромського не є новою, вона була ретельно досліджувана 1936 р. у праці S. Baley “Osobowość twórcza Żeromskiego. Studium z zakresu psychologii twórczości”, яка стала належно оціненою тільки на межі XX – XXI століття: “Książka Baley, – zaznaczył A. Hutniakiewicz, – zawierał wiele sugestii i spostrzeżeń zasługujących jaknajbardziej na uwagę i poważną refleksję [10, 345]. Про особливості психологізму польського письменника висловлює власні судження і сам А. Хутнікевич, який спостерігає близькість С. Жеромського з Б. Прусом і з Ф. Достоевським [10, 355]. Такої ж думки, з акцентом на психологічний аналіз, притримується і російська дослідниця О. Цибенко, яка поділяє позицію критика початку ХХ ст. Л. Козловського, котрий у статті «Из западной литературы» (1909) свого часу писав: «История греха» – первый польский роман, который может соперничать с лучшими произведениями русского романа. Больше того, – замечает критик, – он достиг почти невероятного, он «жестокий талант» Достоевского сумел соединить с мягкими нежными красками тургеневской кисти» [Цит. по: 9, 218]. Г. Маркевич один із перших підкреслив думку, що автор романів “Porióły” та “Dzieje grzechu” свідомо формувався під впливом Ф. Достоевського як майстер розкриття внутрішнього світу людини [11]. Аналізуючи “Історію гріха” А. Баранов вважав, що разом з Л. Толстим учителем С. Жеромського був і Ф. Достоевський. У статті російського дослідника важливо відмітити два моменти: 1. «...чтение произведений Толстого, – пишет дослідник, – вносило своеобразную «поправку» в психологический анализ Жеромского, формируя сходный с толстовским этический психологизм, что нагляднее всего отразилось в «Истории греха» [1, 38]; 2. в «Истории греха» Жеромский в художественном освоении противоречий человеческого сознания и подсознания значительно приблизился к Достоевскому» [1, 39]. Усе це говорить про те, що захоплюючись майстерністю зображення внутрішнього світу героїв Б. Пруса, Л. Толстого, Ф. Достоевського та ін., С. Жеромський створює свій власний тип психологізму, наділяючи його новими рисами, і тим самим розширює і поглиблює наше знання про людину.

У романі “Історія гріха” знайшли відображення як органічний і етичний психологізм так і психологізм суперечливий, психологізм людської свідомості та підсвідомості. Найбільший інтерес у цьому аспекті викликає головна героїня роману Єва Побратинська, яка водночас перегукується з центральними персонажами «Преступления и наказания» Ф. Достоевського Родіоном Раскольніковим та Сонею Мармеладовою. У своєму житті Єва, як і Раскольніков, скоює злочин – убиває власну дитину – і одержує кару; водночас вона схожа на Соню своєю жертвоністю – рятує життя коханого, прикриваючи його собою від смертоносної кулі.

Образ Єви трагічний. Побратинська, так само як і Соня Мармеладова, натура щира, але на відміну від героїні Ф. Достоєвського вона, відрізняється обізнаністю в літературі й філософії. Про це свідчать її численні розмови з Лукашем Неполомським. Під час тих бесід Єва Побратинська посилається на Платона, Арістотеля тощо.

Доробок сучасного літературознавства, у тому числі й польського, дає можливість простежити взаємозв'язок між простором і внутрішнім станом людини, розглянути його, як важливий чинник вираження психологізму, зокрема у Ф. Достоєвського і С. Жеромського, дослідити антропологічну спрямованість їх творів. Звертаючись до книги М. Бахтіна «Проблеми поезики Достоєвського», В. Подорога зацентрував увагу на ролі замкнутого простору – зачинених дверей – у творчості Ф. Достоєвського: «основной категорией художественного видения Достоєвского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени...» [8, 547]. Зачинені двері автор «Мимесиса» визначає інструментом проникнення у психологію героїв, насамперед Родіона Раскольнікова. В. Подорога підкреслює, що поріг у Ф. Достоєвського є водночас і центром, і початком, і кінцем світу. Завдяки цьому «устанавливается отношение центра к периферии, а мир получает осевую спираль, благодаря которой удерживаются в динамическом равновесии противоположные силы... Порог, – продолжает автор, – ...является инструментом картирования литературного воображаемого» [8, 547]. Розглядаючи „порогову машину” Ф. Достоєвського, учений відмічає, що «Нормативное тело (антропологическое)... формируется с помощью совокупности различных идентификаций... Попадая в пороговую машину литературы Достоєвского оно проходит, по крайней мере, три стадии преобразования: сначала сжимается, подавляется, – это тело ожидающее, до-пороговое, накапливающее психическую энергию; затем оно становится пороговым, неся на себе следы и раны того, что оно пытается преодолеть, совмещая два противоположных влечения, или два несовместимых воплощения (греха/святости, животности/божественности, вины/ искупления и т.п.). Именно в этой точке, – пишет далі В. Подорога, – начинается движение тела после-порогового, которое образуется в результате дальнейшего развития биполярного напряжения или разности потенциалов в пределах данного переходного опыта пространственности» [8, 549]. Класифікація В. Подороги дозволяє відзначити 3 етапи психологічного аналізу героїв як Ф. Достоєвського так і С. Жеромського: до скоєння злочину, в момент скоєння злочину і після скоєння злочину. Аналізуючи цей уривок з «Мимесису» треба зауважити, що В. Подорога використовує й інші назви для класифікації порогового простору: комірка, сходи, двері тощо.

Усі названі стадії руху порогового тіла простежуються і у С. Жеромського, завдяки чому його «Dzieje grzechu» у свідомості реципієнта вступає в діалог з романами «Преступлением и наказанием» і «Бесами» Ф. Достоєвського, порушуючи проблему злочину і кари та Добра і Зла, дещо в іншому ракурсі. Перегук (діалог) відбувається і в способах використання замкнутого простору в зображенні етапів психологічного руху головної героїні роману «Dzieje grzechu» Єви Побратинської.

Допорогове тіло – за В. Подорогою, – це тіло, що очікує. Цей шлях проходять і Родіон Раскольніков, і Єва Побратинська. Для вираження цього стану і Ф. Достоєвський і С. Жеромський використовують такі яскраво виражені назви образів тісного простору як шкаф, клетушка, конура, гроб, угол, канареечная клетка (Ф. Достоєвський); niewielki pokoik, malutki pokoik, tandentne graty та ін. (С. Жеромський).

Як відомо, творчість і Ф. Достоєвського, і С. Жеромського є антропоцентричною. У центрі усіх подій завжди виступає людина, зі своєю неповторністю, оригінальністю, своїм внутрішнім світом. А такі деталі, як простір, дають нам змогу краще зрозуміти цей світ та його психологічний рух.

Пор.: образ комірки у Ф. Достоєвського в романі «Преступление и наказание» і в романі С. Жеромського “Dzieje grzechu”.

Ф. Достоєвський
«Преступление и наказание»

С. Жеромський
“Dzieje grzechu”

Он зажег свечу и осмотрел номер подробнее. Это была клетушка, до того маленькая, что даже почти не под рост, в одно окно; постель очень грязная, простой крашенный пол и стул занимали почти все пространство. Стены имели вид как бы склоченных из досок с обшарпанными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (желтый) угадать еще можно было, но рисунка уже нельзя было распознать никакого. Одна часть стены и потолок была срезанная накось, как обыкновенно в мансандах, но тут над этим косяком шла лестница [4, 388].

Tegoż jeszcze dnia Ewa przeprowadziła się do pokoju zamowanego poprzednio przez Niepołomskiego. Umieściła tam wszystkie swe rzeczy, cały swój dobytek. Pościel zaściła na żelaznym łóżku w taki sam sposób, jak było u niego. Rzeczy, które były w użyciu tego lokatora, ustawiła z pietyzmem. Po powrocie z biura, zamknięta na klucz, całymi godzinami zajmowała się czyszczeniem, myciem, podklejaniem tapet, malowaniem podłóg itd., aż doprowadziła ową izdebkę do stanu jakiejś niewypowiedzianej doskonałości i niewątpliwego uroku. Zmieniła to miejsce w świątynkę czy muzeum. Stare, tandentne graty stały się niemal piękne i dziwne w swym prostactwie szacowne na lustrzanej podłodze, wobec nieskalanych ścian i przezroczystych okien... Nikt z domowników nie przekroczył ani razu progu tego pokoju. Doprowadziwszy go do stanu doskonałości właścicielka zamknęła drzwi na klucz dla wszystkich bez wyjątku. Drzwi były zamknięte pod jej nieobecność. Nie odmykała ich również, gdy była u siebie¹ [12, 113-114].

Кімнати, описані Ф. Достоевським і С. Жеромським, відрізняються за своєю художньою функцією. Російський письменник докладно описує комірку, яка на перший погляд є непридатною для життя, показуючи цим самим не тільки становище героя, а і його відношення до тих реалій, які його оточували. На підсвідомому рівні він жив у іншому вимірі (це особливо вдало виразив художник І. Глазунов у своїх ілюстраціях до роману „Преступление и наказание”). Неможливість винайняти краще житло можна сприймати як неможливість вирватися з цього середовища, визволити своє власне «Я» із пут життєвих негараздів, як матеріальних так і духовних. А саме це і намагається зробити герой. Проте Ф. Достоевський за допомогою опису простору все таки дає надію своєму персонажеві – це сходи, які можна сприймати як перехід у краще життя, але трагедія полягає в тому, що для нього вони швидше є перешкодою, порогом, на шляху до чогось кращого, ніж можливістю виходу із тупика, в якому опинився Родіон Раскольников. Закономірно, що герой „Преступления и наказания” навіть не намагається змінити щось у кімнаті-клітці, хоча б прибрати той бруд, пилюку, жовтий колір, які відображають його відреченність від усього цього і вказують на зосередженість на певній ідеї, на тих аморальних планах, здійснення яких вимагає переступити поріг дозволеного. А фраза “Стены имели вид как бы склоченных из досок с обшарпанными обоями, до того уже пыльными и изодранными, что цвет их (желтый) угадать еще можно было, но рисунка уже нельзя было распознать никакого” є певною метафорою, завдяки якій виникає асоціація такого типу: по зовнішності ще можна впізнати людину, але душу досягнути не вдається.

Мізерна кімнатка, яку колись винаймав Лукаш Неполомський інша. Чиста, прибрана, доведена до досконалості Євою, майже красива, на перший погляд, і не схожа на комірку в розумінні Ф. Достоевського. Вона стала святинею для Єви Побратинської. Довівши її до блиску, дівчина хотіла позбавитися від бруду суспільства, який постійно тиснув на неї, засуджувало її стосунки з одруженим чоловіком. Побратинська змушена була замкнути кімнату від усіх мешканців, але зачинивши двері, вона зачинається і сама. А детальний опис прибраного помешкання показує те, що відбувається у душі героїні, у її внутрішньому світі. Колись щира дівчина, тепер стала зовсім відлюдною, замкнутою. І лише кохання та «кімната-музей» дають сили аби жити далі. Звичайна кімната стала для неї святинею – символом збереження її щирого і чистого кохання.

Якщо герой Ф. Достоевського змушений жити у комірці, тому що у нього не було іншого вибору, то Єва сама зробила з кімнати комірку. Це була її захисна реакція. Душевні муки і Родіона Раскольнікова, і Єви Побратинської викликані тим, що вони переступили через мораль, поріг, порушивши одну із заповідей Ісуса Христа: “Не вбий!”

Наступна категорія у класифікації В. Подороги це сходи. «Лестница – не конец пути, а переходное пространство, оно, – пише далі автор, – сужающее, затрудняющее движение то своими бесчисленными маршами ступенек, то хламом, то опасностью оступить, то темнотой, но остается переходным, или искривляющее, сужающее любые открытые пространства и останавливающее любое движение... лестница – это символ крайне опасной для героя трансформации жизненного пути» [8, 552-553]. Важко не погодитися з цим висловлюванням про роль сходів у житті героїв обох письменників. Пор.:

Ф. Достоевський
«Идиот»

В то же время, когда он порывисто двинулся с места после мгновенной остановки, он находился в самом начале ворот, у самого входа под ворота улицы. И вдруг он увидел в глубине ворот, в полутемноте, у самого входа на лестницу одного человека... Человека этого князь не мог разглядеть ясно и, конечно, и никак не мог бы сказать наверно: кто он таков? К тому же тут много могло проходить людей; тут была гостиница, и беспрерывно проходили люди и пробегали в коридоры и обратно. Но он вдруг почувствовал самое полное и неотразимое убеждение, что он этого человека узнал и что этот человек непременно Рогожин. Мгновение спустя князь бросился вслед за ним на лестницу. Сердце его замерло. «Сейчас все разрешится!» – с странным убеждением проговорил он про себя.

Лестница, на которую князь вбежал из-под ворот, вела в коридоры первого и второго этажей, по которым и были расположены номера гостиницы. Эта лестница, как во всех давно строенных домах, была каменная, темная узкая и велась около толстого каменного столба. На первой забежной площадке в этом столбе оказалось углубление, вроде ниши, не более одного шага ширины и в полшага глубины. Человек, однако же, мог бы тут поместиться. Как ни было темно, но, взбежав на площадку, князь тотчас же различил, что тут, в этой нише прячется зачем-то человек. Князю вдруг захотелось пройти мимо и не поглядеть направо. Он ступил уже шаг, но не выдержал и обернулся» [3, 194-195]

В. Подорога, зі сходами пов'язує дієслова бігти, переслідувати, переховуватися. Уривок з роману Ф. Достоевського яскраво це ілюструє: «беспрерывно проходили люди и пробегали в коридор и обратно», «князь бросился вслед за ним», «взбежав на площадку, князь тотчас же различил, что тут, в этой нише прячется зачем-то человек» (Ф. Достоевський).

У С. Жеромського сходи теж пов'язані з дієсловами, але вони не виражають стрімкого руху, переслідування героїні, а страх перед тим, що те переслідування відбудеться. Серед них можна виділити – weszła (зайшла), udała się (піднялася), stanęła u drzwi (стала біля дверей), przyszła (в значенні зупинилася) тощо.

Внутрішній стан Єви Побратинської повністю відтворюється з оточуючим її простором. Після скоєння злочинів – убивства дитини та пограбування власника квартири – Єва хоче змінити своє життя на краще, сховатися від бруду – повернутись до рідного дому, де б їй мали зрозуміти і прихистити, навіть, незважаючи ні на що. Але так не відбулося. Як тільки вона увійшла через ворота, шлях їй пролягав через кухонні сходи (у перекладі чорні сходи, тобто чорний вхід). Вони одразу налаштовують реципієнта на те, що нічого доброго їй вдома не чекає. А чорний колір сходів – це темнота її душі, бо складно забути убивство власної дитини. Після довгих роздумів і вагань відчинилися двері – з'явилася надія, яка за декілька хвилин зникає, коли у інших, з тріском відкритих дверях, з'явилось гнівне обличчя матері.

Перепопи завжди існують на шляху героїв романів Ф. Достоевського та С. Жеромського. Одним із таких яскраво виражених перешкод є зачинені двері: «закрытая дверь символизирует некую воображаемую границу распространения событийности, доступ к которой затруднен» [8, 553].

Зачинені двері у сприйнятті реципієнта завжди виступають символом нерішучості: Раскольников стоїть нерішуче перед дверима старої-лихварка. Ті двері є перепоною для скоєння злочину, застереженням, але бажання доказати, що він не «тварь дрожащая» бере над ним гору й він долає цю перешкоду – скоює жадливе вбивство. Єва вагається перед тим як зайти до рідного дому і, якби не служниця, яка раптово вийшла з квартири, то Побратинська можливо б і не наважилася з'явитися перед батьками, ставши убивцею.

С. Жеромський
«Dzieje grzechu»

Zmeczona, bez sił dowlokła się ulicami, które jej się wydały szumne nie do zniesienia, przed dom rodziców. Weszła wyniosłe w bramę i oddała zwykle skinienie głową stróżowi na jego życzliwy ukłon. Udała się na schody kuchenne i bez żadnego planu w głowie, co ma mówić rodzinie, jak ich przywitać, stanęła u drzwi.

Z zupełnej prostracji duchowej wyrosło wtedy niespodzianie uczucie pychy. Teraz dopiero zrozumiała, co uczyniła przyjeżdżając tutaj... Cóż za straszny krok postawiła! Tu przyszła po tym wszystkim, co było! Jakże tu wejść do mieszkania... Przez chwilę marzyła, żeby odejść na zawsze od tych drzwi i nigdy już nie zbliżyć się do tego progu...

Oparła się plecami o ścianę i dumiała. Dumiała, co począć...

Nagle otworzyły się drzwi i służąca z wrzaskiem stanęła przed Ewą...

Odgłos pantofli! Drzwi do pokoju rozwarły się z trzaskiem. Ewa ujrzała przeraźliwy gniew w obliczu matki. Nie była to twarz, lecz pędząca chmura. Oczy wypęczniałe od straszliwych łez... Usłyszała krzyk wyrwany z głębi piersi: liwy gniew w obliczu matki. Nie była to twarz, lecz pędząca chmura. Oczy wypęczniałe od straszliwych łez... Usłyszała krzyk wyrwany z głębi piersi:

– Precz! Łajdaczka! Precz!² [12, 207-209]

Отже зачинені двері С. Жеромського постають як варіація традиційного образу. М. Бахтін у свій час писав: Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогического контекста (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее). Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными) – они всегда будут меняться (обновляясь) в процессе последующего, будущего развития диалога. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого, у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [2, 373]. Зіставлення образу створення зачинених дверей у художній системі Ф. Достоевського і С. Жеромського підтверджують справедливості думки російського вченого.

А. Нямцу у книзі «Миф. Легенда. Литература» (2007), характеризуючи зміст традиційності сюжетів писав: «Множественность смыслов традиционных сюжетов в сочетании с относительной стабильностью ведущих событийных и семантических доминант объясняют их способность вступать в процессе литературного функционирования в сложные структурно-содержательные отношения, переплетаться, взаимопроникать и дополнять друг друга [7, 49]. Сказане можна віднести й на адресу традиційного образу зачинених дверей, які демонструють великі можливості для художньо-філософського дослідження психологічного стану людини.

В одній статті неможливо охарактеризувати всі відтінки значень зачинених дверей у творчості С. Жеромського, які яскраво постають у порівнянні цього образу із зачиненими дверима Ф. Достоевського. Щоб у всій повноті, в компаративістичному аспекті розглянути функціонування зачинених дверей у художній системі С. Жеромського, треба проаналізувати й інші його романи, що і є предметом подальшої роботи.

Примітки

¹ Того ж дня Єва перебралася в кімнати, яку колись наймав Неполомський. Постіль послала на залізному ліжку так само, як було в нього. Шанобливо розставила на місця речі, якими користувався Неполомський. Повернувшись з роботи й замкнувшись на ключ, вона цілими годинами чистила, мила, підклеювала шпалери, фарбувала підлогу тощо, поки не довела кімнату до невимовної досконалості. Вона перетворила це місце в маленьку святиню чи музей. Стара мізерія зробилася майже красивою і, незважаючи на неоковирність, багато виграла на блискучій підлозі, серед чистих стін та прозорих вікон... Ніхто з мешканців квартири жодного разу не переступив порога цієї кімнати. Довівши її до блиску, господарка замкнула двері на ключ для всіх без винятку. Двері були замкнені й тоді, коли вона була на роботі. Не одмикала, поки була вдома [6, 88-89].

² Стомлена й знесилена, допленталась Єва вулицями, що здались їй нестерпно гомінкими, до батьківського дому. З високо піднесеною головою увійшла в ворота й кивнула двірникові на його чемний уклін. Пішла чорними сходами до кухні і без жодного плану в голові, що скаже родині, як з нею привітається, спинилась коло дверей.

З цілковитої духовної прострації у неї несподівано постало почуття пихи. Аж тепер вона зрозуміла, що вчинила, приїхавши сюди... Який же страшний крок вона зробила! Прийшла сюди після всього того, що з нею сталося! Як же увійти в квартиру?.. Якусь мить вона мріяла про те, щоб назавжди одійти від цих дверей і ніколи не повертатись до цього порога...

Вона прихилилася плечем до стіни і стала думати. Думала, що їй робити...

Раптом двері відчинилися, і перед Євою, зойкнувши стала служниця...

Зачовгали пантофлі. Двері з кімнати з тріском розчинились: Єва побачила жахливо гнівне обличчя матері, летюча хмара. Очі повні страшних сліз... Єва почула крик, що вирвався з глибини грудей:

– Геть! Повія! Геть! [6, 159-160].

ЛІТЕРАТУРА

1. Баранов А. Психологизм С. Жеромского (Жеромский и Л. Толстой) // Вестн. Моск. ун-та. Сер.9, филология. – 1990. – №3. – С. 32-40
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: в 30 томах. – Л.: Наука, 1973. – Т.8. –
4. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: в 30 томах. – Л.: Наука, 1973. – Т.6. – 422 с.
5. Жеромский С. Історія гріха./Перек. З польської С. Ковганюк. – К.: «Дніпро», 1970. – 434 с.
6. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: «Рута», 2007. – 579 с.
7. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т.1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. – 688 с.
8. Цыбенко Е. Из истории польско-русских литературных связей XIX-XX вв. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 280 с.
9. Hutnikiewicz A. Żeromski. – Warszawa: PWN, 2000. – 478 s.
10. Markiewicz H. Prus i Żeromski. – Warszawa: PIW, 1964. – 507 s.
11. Żeromski S. Dzieje grzechu. – Warszawa: Czytelnik, 1966. – 576 s.

Ольга БОДНАР

© 2008

ПРИНЦИПИ ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ МІКРОГАЛАКТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО СВІТУ ВІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА І ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Художня творчість народжується у сфері емоційних оцінок із бажання утвердити свій ідеал, бажання, яке стає потребою.

Велику роль розуму в художній діяльності підкреслював і знавець творчої психотехніки К. Станіславський. Першим і найбільш важливим полководцем творчості він вважав почуття. Але почуття, розвивав він далі думку, не терпить ніяких доказів, йому допомогти може лише розум, який відшукає матеріал для почуття, підказує йому численні «якби». Третім (після розуму) важливим «полководцем» у творчому процесі Станіславський вважав волю. Розум, волю і почуття в творчості він називав основними рушійними силами нашого психологічного життя. Що ж до розуму, то він відзначав два головні моменти його функцій: момент першого поштовху, який викликає процес створення уявлень, і другий момент, що витікає з нього, – це створення судження. [11, 466].

К. Паустовський у «Золотій троянді» також підкреслював роль розуму в творчому процесі, у творенні культури взагалі: "Серце, творча уява і розум – ось середовище, де зароджується те, що ми називаємо культурою. [9, 625].

Отже, ми переконуємося, що природа художньої творчості настільки феноменальна, тому проникнути в її глибинні надра навряд чи можливо.

«... Творчий процес від найпершої його загадкової фази є щодо форми явищем суто індивідуальним і не піддається придатним для стандартного підручника формуванням і правилам: тобто, що цей процес неможливо хоча б приблизно пояснити, виходячи з штучно сконструйованої загальної схеми».[7, 45-46].

Періодом первинного художнього нагромадження вчені вважають прийняття органами чуттів письменника навколишнього конкретно-чуттєвого світу або живого споглядання, частково свідомого, а здебільшого підсвідомого вбирання в себе «матеріалу дійсності», ще достеменно не знаючи, що з того вийде. Від спостережень над почуттям до уявлень, а від них – до особливої роботи творчої фантазії – концентрації розрізнених пізнавальних явищ, що знаходить свій вияв у створенні образів – такі багатоступеневі етапи виявлено у душі творчої думки. Образна думка письменника, яка виникає під впливом якогось імпульсу (первісний задум), є водночас узагальненням його попередніх вражень, духовного досвіду і поштовхом, стимулом до подальшого пізнання. Рух образної думки, послідовний розвиток єдності двох суперечливо взаємодіючих факторів, перевтілення пізнаного й стимулу до подальшого пізнання і є не що інше як формування задуму твору.