

# Питання теоретичні

Фелікс Штейнбук

## ТІЛЕСНИЙ МІМЕТИЗМ (ФЕНОМЕН МОНСТРУОЗНОСТІ) У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Проблема виникнення тексту, зокрема тексту художнього, і сьогодні залишається нерозкритою таємницею, величезним, безмежним простором для дослідників. Безумовно, зроблено вже досить багато, однак ті тектонічні зсуви, які відбуваються на зламі століть у літературному процесі, змушують літературознавство, зокрема й українське, шукати нові підходи до адекватного та глибинного аналізу художніх творів. Старих методів та схем недостатньо. Адже література, зберігаючи свої принципові властивості, так репрезентує себе у творчості сучасних письменників, що це унеможлиблює ефективне використання лише традиційних дослідницьких парадигм. Наприклад, постмодернізм як творчий метод і як певний стан мистецтва, за образним визначенням І.Скоропанової, “залишається досить дивним незнайомцем”: його мова “незрозуміла, естетичні смаки дратують”, у ньому є “чимало такого, що шокує, і навіть “шизоїдного”, але водночас він цілком виправдано претендує на те, аби бути “ерудитом, поліглотом, почасти філософом і культурологом”<sup>1</sup>.

І тому, незважаючи на активне вивчення сучасної літератури, виникає набагато більше запитань, ніж ми отримуємо на них відповідей. Особливої ваги ця проблема набуває в межах вітчизняного літературознавства та й узагалі в контексті вивчення літератури, починаючи із загальноосвітньої школи, у навчальні програми якої твори постмодерністської літератури введено ще з 2001/2002 навчального року. “Адже, – як справедливо зауважує Н.Зборовська, – ідеологічне спрощення текстів часто робило літературу в українській ситуації найреакційнішим предметом”<sup>2</sup>. Отже, безперечно, не буде помилковим твердження, що на часі запропонувати такі новітні “підходи та концепції”, які могли б “стати сучасною конструктивною установкою, призначеною навчити читати тексти з позиції загальнолюдських вічних проблем”<sup>3</sup>.

Не найкраще виглядає ситуація і з викладанням теорії літератури у вищій школі. На доказ цієї не дуже втішної думки наведемо висловлювання С.Зенкіна, який, оглядаючи нові підручники та посібники з теорії літератури, що останнім часом вийшли друком у Росії, виразно сформулював причини такого стану, прикметного, безперечно, і для України. Зокрема, він пише про те, що “низка фундаментальних проблем теорії літератури взагалі не розглядається в даних підручниках – це справжні “сліпі точки” сучасного викладання”<sup>4</sup>.

До згаданих проблем, що, на наше глибоке переконання, потребують уваги українського літературознавства, належить і та, якій невинно не приділяється достатньої уваги, але яка містить у собі чималий потенціал щодо розуміння “дивного

<sup>1</sup> Скоропанова І. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – 4 изд. – М., 2002. – С. 5.

<sup>2</sup> Зборовська Н. Психологічний аналіз і літературознавство: Посібник. – К., 2003. – С. 13.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Зенкин С. Дидактический материал: Заметки о теории // Новое литературное обозрение. – 2003. – №63. – С. 330.

незнайомця”, згаданого вище. Ідеться, власне, про тілесний міметизм у текстових стратегіях сучасної постмодерністської літератури, а у граничній перспективі – про введення до наукового, літературознавчого вжитку саме цього поняття – “тілесний міметизм”.

Втім, у межах однієї статті розгляд окресленої проблематики практично неможливий, а тому ми спробуємо подати наші теоретичні міркування на прикладі одного з аспектів тілесного міметизму, який у даному випадку стосуватиметься такого тілесного феномена, як монструозність.

Спершу ствердимо очевидне: феномен монструозності за своєю природою належить передусім, сказати б, до тілесно-візуальних явищ. Цікаво, що навіть на рівні етимології як в українській, так і в інших слов'янських мовах монструозність позначається як явище, що протиставляється красі природного народження життя (пор., наприклад, українські “виродок”, “каліка”, “потвора” з російським “урод” або з польським “potwór”). Зрештою, у цьому немає жодного парадоксу, оскільки ще з часів античності ознакою монструозності вважалася аномальна кількість пальців та висловлювалося переконання в тому, що в Індії, наприклад, живе плем'я потвор, які мають по вісім пальців на руках<sup>5</sup>.

Водночас самим по собі монструозним є, на думку М.Ямпольського, і власне дзеркально оборотний образ, унаслідок чого між двоглавими монстрами середньовічної орнаменталістики, чудовиськами кунсткамер та високими масками встановлюється дивна еквівалентність<sup>6</sup>. Так, Ю.Балтрушайтіс показав, як саме гра симетрій призводить до породження монстрів у середньовічній європейській скульптурі, зауваживши при цьому, що деформації та диспропорції сприймаються у скульптурних гротесках як дива природи<sup>7</sup>. Зокрема, аналіз, який було проведено цим дослідником щодо такого, наприклад, мотиву, як двоглавий орел, довів його тератологічне походження. Зрештою, перетворення монструозного тіла на алегорію – це, безперечно, процес надзвичайно цікавий: скажімо, у сфері алегорій двоголовим потворам кунсткамер відповідає алхімічний гермафродит “Rebis”, а його смисл, зафіксований у потворності, вже не підлягає жодним змінам<sup>8</sup>.

Водночас із давніх часів як щось потворне усвідомлюється й анаморфоза, явище також, безперечно, візуальне. В енциклопедії Дідро та Д'Аламбера анаморфоза визначається як “монструозна проекція” (“une projection monstrueuse”)<sup>9</sup>, як “деформовані предмети”, що, побачені у дзеркалі певного типу, постають у своєму природному вигляді<sup>10</sup>. Анаморфоза передусім цікава тим, що вона, по суті, становить проміжну фазу у процесі бачення. Тобто це таке зображення, що перетворюється на знак, який потребує для свого розуміння використання певного механізму для того, аби мати змогу декодувати зміст цього знаку. До того ж анаморфоза наочно заперечує уявлення про природність процесу бачення. Вона ніби повідомляє нам, що й сам зір – коли його, як, наприклад, і процес творення маски, розкласти на фази – містить у собі стадію монструозної деформації.

Та найголовніше, що анаморфоза чи не на генетичному рівні пов'язана з алегоричним, оскільки її дешифровка, тобто прочитання, через об'єктивну відірваність від “природного” режиму бачення починає залежати від словесної форми такої розшифровки<sup>11</sup>. Джон Локк свого часу зауважив, що існує ціла низка хаотичних зображень, що їх можна хоч якось упорядкувати лише завдяки процедурі називання. Він писав, що “малюнок, який складено з частин так, що

<sup>5</sup> Wittkover R. *Allegory and the Migration of Symbols*. – London, 1977. – P. 46.

<sup>6</sup> Ямпольский М. Демон и Лабиринт // *Новое литературное обозрение* / Научное приложение. – Вып. VII. – М., 1996. – С. 250.

<sup>7</sup> Див.: Baltrušaitis J. *Formations, deformations*. – Paris, 1986. – 314 p.

<sup>8</sup> Ямпольский М. Демон и Лабиринт. – С. 250.

<sup>9</sup> *Encyclopedie ou Dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers, par une societe de gens de lettres*, 1.1. – Paris, 1751. – P. 404, 405.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Ямпольский М. Демон и Лабиринт. – С. 225.

важко побачити будь-яку симетрію та зауважити хоча б елементарний порядок, сам по собі репрезентує не заплутанішу річ, ніж картина мрячного неба, яку навряд чи хтось буде вважати заплутаною картиною, хоч у ній так само мало порядку і в кольорі, і в обрисах”<sup>12</sup>.

І справді, важко не погодитися з англійським філософом у тому, що хмара не здається нам хаотичною тому, що ми просто використали для позначення цього явища відповідну, або правильну, назву. Слово, отже, здійснює проєкцію ліній на хаос подібно до того, як і дзеркало, що ставиться перед анаморфозою. Інакше кажучи, *слово впорядковує хаос, тобто ніби позбавляючи очі осліплення*. Адже “коли циліндричне дзеркало, що його буде поставлено належно, впорядкує ці неправильні лінії на полотні у відповідний кшталт та гармонію, то тоді плутанина зникає й око відразу ж починає бачити, що це людина або Цезар, тобто що малюнок відповідає даним назвам і що він достатньою мірою відрізняється від зображення павіана чи Помпея, тобто від ідей, які позначаються цими словами”<sup>13</sup>.

Отже *дзеркало діє, власне, як словесне позначення, як назва, надаючи зображенню характер алегорії*. Проте сама алегоризація виявляється ефективною в перспективі, яка задається міркуваннями Локка, тільки за умови, що йдеться про “монструозність” хаотичного зображення, яке ще не розшифровано.

Розглянемо у вищезгаданому аспекті феномена монструозності твори постмодерністської літератури, що їх ми обрали за об’єкт свого дослідження. І хоча даний феномен так чи так проглядає майже в кожному з них, однак ті тексти, що викликають найбільше зацікавлення в окресленому аспекті, — це передусім романи російського письменника Д.Ліпскєрова. Втім, оскільки один із його творів уже спеціально розглядався нами в контексті феномена монструозності<sup>14</sup>, то, взявши до уваги висновки, яких ми дійшли, аналізуючи роман “Русское стаккато — британской матери”, звернімося до інших творів цього письменника.

Отже, в історії двох головних героїв Д.Ліпскєрова, Кольки Пісарєва та Роджєра Костакі, реалізуються обидві іпостасі феномена монструозності, які репрезентують як зовнішню, так і внутрішню потворність, що заміщують одна одну, трансформуються та за законами дзеркального відбиття через стадію як письма, так і смерті втілюються в анаморфні форми одна одної. Інакше цю тезу можна сформулювати ще й так: континуум, що виражається значком “легато”, монструозний тією ж мірою, що й дискретність, яку можна позначити значком “стакато”, оскільки за окреслених умов ідеться про зникнення тіла, про небуття, тобто про наближення до смерті та про єдино ймовірний спосіб її подолання. Що можливо лише за посередництвом дискурсу — у цьому випадку дискурсу роману Д.Ліпскєрова з дивною, абсурдною, а тому й не зовсім зрозумілою назвою: “Русское стаккато — британской матери”.

Утім, виявлені особливості феномена монструозності, як, зрештою, і сам цей феномен в усій своїй багатогранності дається взнаки в текстових стратегіях й інших романів, що нас цікавлять. Зокрема, у двох творах Д.Ліпскєрова, “Сорок лет Чанчжоз” та “Последний сон разума”, цей феномен також, безперечно, слугує за визначальний текстогенний корелят. Так, у першому з названих творів, попри те, що всі його події розгортаються у “пташиному місті”, як перекладається ще одне незрозуміле слово — “Чанчжое”, унаслідок чого одна дивина, що порушує нормальний хід подій, змінюється наступними дивами, — отже, незважаючи на це, зміст роману сприймається так, як сприймався б цілком реалістичний твір.

Це стосується й роману “Последний сон разума”, якому менш за все бракує начебто фантастичних та дивовижних з’яв, однак рецепція та розуміння цього

<sup>12</sup> Локк Дж. Опыт о человеческом разумении // Сочинения: В 3 т. — М., 1985. — Т. 1. — С. 418.

<sup>13</sup> Там само. — С. 419.

<sup>14</sup> Див.: Штейнбук Ф. Коррелят монструозности в нарративной организации текста в романе Д.Липскєрова “Русское стаккато — британской матери” // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди: Серія літературознавство. — Вип. 4 (40). Ч. 2. — Харків, 2004. — С. 161-167.

твору зовсім не нагадує рецепцію фантастичного роману. Причини подібного ефекту ми схильні вбачати власне в такій текстовій стратегії, яка вмотивовується феноменом монструозності, оскільки сюжетні колізії тексту Ліпскєрова надміру пройняті різноманітними варіантами деформацій романного стибу в розгортанні описуваних подій.

Крім цього, вакханалія смертей, що ними переповнений цей роман, завершується цілковитим зникненням головного героя — Іллі Ільєсова, що на той момент мав вигляд “чуда природи” — “огромного чєрного таракана”<sup>15</sup>. Адже коли Володя Сінічкін “автоматически наступил на насекомое, расплющивая его о паркет”, то “самое поразительное, что [...] от таракана и следа не осталось. Ни крыльєв, ни внутренностей, даже капли не обнаружилось [...] Тараканье тело татарина распалось на атомы и превратилось в ничто” (475).

Зрозуміло, що ці образні, сказати б, витівки сприймаються як такі лише в контексті реалістичної літератури. Натомість якщо йдеться про постмодерністську прозу, тут не виникає жодних проблем щодо аналізу та розуміння цього начебто дивного та неправдоподібного образного світу. Взагалі слід зауважити, що романи Д.Ліпскєрова можуть слугувати чи не найкращими та чи не найвиразнішими ілюстративними зразками подібних текстових стратегій, які будуються на відповідній феноменологічній основі.

Так, одна з героїнь його роману “Последний сон разума”, Жанна, гине якоюсь напоручд літературною смертю, і це при тому, що за кілька годин до трагічного фіналу, яким завершилося її романне буття, вона мала цілком реальний шанс загинути у звичайній життєвій ситуації — під колесами важкої сміттєзбиральної вантажівки. А проте Жанна після “зіткнення” з цією в повному сенсі слова смертоносною машиною залишається живою, як виявляється, лише для того, аби дошкутильгати до місця свого народження — смердючого озера на сміттєзвалищі біля спального району з виразною назвою “Пустирки”. Проте все закінчилося тим, що смертельно поранена героїня мала намір умерти там, де вона народилася. Але навіть за таких екстремальних обставин подібний фінал уписувався б у рамки здорового глузду, якби не те, що, коли Жанна дісталася, врешті-решт, до сумнівної калюжі, з якої вона ще більш сумнівним шляхом постала, та, провалившись під крихкий лід, опинилася на дні водоймища, саме в цей момент героїню спіткала така доля, порівняно з якою “участь лейтенанта Карапетяна [...] была детским приключением” (431). І справа не тільки, а навіть і не стільки в тому, що “еє тело терзала около часа, методично откусывая кусочки мяса”, “стаяка пираний”, яка “появилась невесть откуда”, — проблема полягає в тому, що “сначала рыбы объели лицо до белого черепа...”, а коли “они закончили своё дело”, то “на дне искусственного водоёма остался стоять [...] скелет” (431-432).

У зв’язку з цими жахами виникає закономірне питання про те, навіщо ж було нагромаджувати цей фантастичний образний комплекс, зовсім безглуздий з погляду реальності та елементарної правдоподібності, тим більше, що в сюжеті роману співвіднесеність із правдоподібною реальністю виразно акцентується? Відповідь на це й подібні питання лежить, на наш погляд, у тій площині, де недвозначно виявляється феноменологія, а відтак і поетика монструозності. До того ж йдеться не лише про зовнішнє, неприховане порушення нормальності, адже прийоми, що призводять до такого стану, очевидні — йдеться також і про складнішу образність, прихований зміст якої на глибинному рівні корелює з аналізованою поетикою.

Так, наприклад, Гегель у своїй славетній “Феноменології духу” висловив дещо дивну думку, відповідно до якої сама форма черепної коробки якоюсь мірою співвідноситься із самосвідомістю. Вона дається самосвідомості як її певна зовнішня об’єктивна, матеріальна межа, адже оскільки “[...] дійсність та наявне буття людини є його черепною кісткою, то ця черепна кістка, можливо, взагалі має значення безпосередньої дійсності духу”<sup>16</sup>. А отже, череп можна вважати

<sup>15</sup> Ліпскєров Д. Последний сон разума. — М., 2002. — С. 474-475. Далі вказуємо сторінку в тексті.

<sup>16</sup> Гегель Г. Феноменология духа. — СПб., 1992. — С. 178.

фінальним етапом тотальної трансформації або виявленням тієї прихованої стадії бачення, яка й позначається, власне, як “монстр”<sup>17</sup>.

Цим “фіналом” уявного, образного світу завершується цілий ланцюжок трансформацій. На певній стадії, яку називають стадією “ініціації”, голова перетворюється на маску, але маска підлягає процедурі подальшої трансформації, змінюючись на череп, що вже причаївся в ній та вже дається взнаки провалами очей та порожнечю рота. Цікаво, що у гравюрі Д.Хопфера під назвою “Жінка, диявол та смерть”, про яку згадує М.Ямпольський, художник продовжує цю метаморфозу, дедалі підсилюючи деформацію початково даного обличчя, поки не досягає бажаної кульмінації монструозності вже в образі диявола, що в ньому “вічна смерть” остаточно розриває з “простою” антропоморфністю *image*<sup>18</sup>.

Якщо в такій площині порівняти зміст гравюри Хопфера із розгортанням лінії образу Жанни в романі Д.Ліпскєрова, ми будемо здивовані тими вражаючими збігами, які виявляються в цьому порівнянні. Передусім Жанна, маючи ангельську подобу, яку помічають усі, хто її бачить, виконує роль вісника чи навіть носія смерті, тому що кінець приречених персонажів настає тільки після того, як дівчина видихає зі свого рота “небольшое облачко синего цвета” (411, 419, 428) і ця хмарка влітає в їхні роти.

До того ж, попри нібито ангельську силуетку героїні, її причетність до небесного сонму весь час піддається сумнівам: то гардеробниця в лікарні спочатку “долго смотрела вслед удаляющейся фигурке в белом и думала, что если к спинке юродивой прикрепить крылышки, то станет она совсем как ангелок...” (416), а трішки згодом, “оглядев девицу в мужском, всё-таки пришла к выводу, что девчонка – проשמандовка” (419). То сама Жанна поводить себе, як повія, погодившись піти з якимось старим до його квартири та віддавшись йому, хоч лише формально за гроші, та однак – за гроші. Крім цього, дівчина весь час демонструє свою понадлюдську здатність витримувати як пекельну спеку (419, 420), так і скажений холод зимових днів і ночей (414, 422, 430-431).

За таких обставин, певно, не буде помилкою, якщо ми ствердимо, що образ дівчини – ніщо інше, як інверсивна репрезентація диявольської сутності. Та аби остаточно виявити цей зміст, знадобилася зграйка піраній, які залишають від Жанни тільки “женский скелет, сжимающий в руке палку с загогулиной на конце” (432). І ось це останнє – ця “палка с загогулиной на конце” – остаточно переконає в тому, що образ Жанни – це образ традиційної посланниці пекла, Смерті з косяку у вигляді кістяка.

Прикметне в цьому контексті й те, що, як виявляється, метафора скелета, кістяка була надзвичайно важливою для методу пізнання принципу, який свого часу запропонував С.Ейзенштейн, оскільки з цією метою аналітичне розтинання тіла тексту він доповнював його фізіономічним прочитанням. Унаслідок цього певним ідеалом ставало своєрідне вміння прозирати крізь тіло графічну структуру, що становить його організуюче начало. Цей метод М.Ямпольський визначає як метод художньої рентгеноскопії, що дозволяє висвітити крізь плоть скелет, прихований у ній. Інакше кажучи, наслідування принципу перетворюється на заперечення тіла заради віднайдення скелета.

І в аналізованому романі Д.Ліпскєрова існує персонаж, який виконує функцію такого заперечення, – це Батий, т. зв. брат Жанни, що не без “успіху” намагається розрізати тіла своїх жертв: виховательку дитячого дому, куди він потрапив на початку свого короткого життя, потім Кузьмінічну, яка спробувала його всиновити, і, нарешті, двох “бравих захисників” російського державного кордону – Микіна та Мітрохіна.

Натомість брат Батія, Семен, сам стає жертвою, щоправда, після поступового перетворення цього “нового русского пророка” на дерево – коли “садовник Валерий Михайлович Каргин” “спилил хлебное дерево под самый корень. Затем

<sup>17</sup> Див.: *Ямпольский М.* Демон и Лабиринт. – С. 232.

<sup>18</sup> Там само. – С. 234.

расчленил ствол ещё на несколько частей [...] и увёз отходы в подсобное помещение” (396, 397).

Отже, текстова стратегія даного твору не лише живиться відповідними тілесно-міметичними засадами, які виявляються на феноменологічному рівні, а й паралельно ще акцентується за допомогою пародіювання, або іронічної дистанційованості, або фігуративної іронії. Зрештою, щось подібне можна знайти і в романі Д.Ліпскерова “Сорок лет Чанчжоэ”, де вчитель-канібал пан Тьоплий, який, свого часу відмовившись від чудової академічної кар’єри, віддав перевагу містичній та, як подекували, сатанинській секті з неоднозначною назвою “Око”, “занимався расшифровкой всяких замысловатых надписей”. Прикметно, що “его способности к решению самых трудных ребусов проявились ещё в больнице, когда он заживлял пробитый череп...”<sup>19</sup>

Але найважливіше те, що вбивця-вчитель страхітливими способами позбавляв дітей життя заради того, аби мати змогу розшифровувати рукопис дружини полковника Шаллера. Та й це ще не кінець тих прикметних образних паралелей, які нас цікавлять, тому що залишені Тьоплим спотворені трупи зазнавали остаточної руйнації через курей, котрі “выклёвывали [...] глаза и объедали мясо со щёк и головы”<sup>20</sup>, залишаючи, отже, на місці злочину череп як еквівалент розтинання тіла тексту з метою осягнення суті останнього.

Утім, слід зауважити, що ця, сказати б, похмура метафора виникає задовго до С.Ейзенштейна. Навряд чи потрібно в цьому контексті згадувати про середньовічні та ренесансні “танці смерті”, під час яких саме скелет уособлював істину, що приховувалася за тілом, приреченим на тління. Досить указати на те, що в ХІХ ст. майже в ейзенштейнівському ключі описував скелет Ш.Бодлер, для якого це також була структура, схема, що її можна було видобути з природного тіла.

Зокрема, Бодлер писав, що, наприклад, “скульптор дуже швидко зрозумів, яка таємнича та абстрактна краса ховається в цьому убогому каркасі, що одягом йому служить плоть і що має дивовижну схожість із планом людського вірша. А ще ця ніжна, пронизлива, майже науково достеменна грація, своєю чергою, зростає – чиста, абсолютно звільнена від перегною, що налипає на неї, – серед численних грацій, які Мистецтво видобуло з темної Природи”<sup>21</sup>.

Це уявлення про скелет як про прекрасну абстракцію, яку необхідно видобути з плоті, з’являється й у віршах поета. Так, у “Танку смерті” Бодлер звертається до красуні: “От плоти опьянев, увидят ли они, / Что стройный твой скелет красив неизъяснимо? / Ты, царственный костяк, душе моей сродни...”<sup>22</sup>

Ця метафора знайшла своє визнання на початку минулого століття й у середовищі тих вітчизняних символістів, що були близькими до теософії та антропософії. Усі ці новітні містичні вчення були, як і теорія Ейзенштейна, орієнтовані на своєрідний еволюціонізм. Так, близький до антропософії М.Волошин пише статтю з прикметною назвою “Скелет живопису” (1904), в якій стверджує, що “весь різнокольоровий світ художник повинен звести до основних комбінацій кутів та кривих...”<sup>23</sup>, тобто він зобов’язаний зняти з видимості плоть, оголюючи в ній графічний скелет. І це зовсім не було чимось на кшталт абстрактного теоретизування, бо той же М.Волошин намагався прочитати, наприклад, зміст живопису К.Богаєвського за посередництвом палеонтологічних кодів, оскільки вбачав у цьому живопису приховані доісторичні скелети.

Антропософ А.Бєлий у своєму “Петербурге”, який просто сповнений мотивів розтину тіла, подає схожі з описами С.Ейзенштейна описи руху від формули до тіла: “[...] Предпосылки логики Николая Аполлоновича обернулись костями:

<sup>19</sup> *Липскеров Д.* Сорок лет Чанчжоэ. – М., 2002. – С. 132.

<sup>20</sup> *Там само.* – С. 258.

<sup>21</sup> *Baudelaire Ch.* Curiosités esthétiques: L’Art romantique et autres oeuvres critiques. – Paris, 1962. – P. 391-392.

<sup>22</sup> *Бодлер Ш.* Цветы зла. – М., 1970. – С. 162.

<sup>23</sup> *Волошин М.* Лики творчества. – Ленинград, 1988. – С. 211.

силлогизмы вокруг этих костей завернулись жесткими сухожилиями; содержание же логической деятельности обросло мясом и кожей...”<sup>24</sup>

Зрештою, визрівання абстракції з теософії — це традиційний шлях для багатьох художників початку минулого століття, а тому С.Ейзенштейн, як і його попередники, спеціально вирізняє в живопису все, що так чи так стосується анатомічної метафори та скелета, навіть виокремлюючи ідеальну криву зі структури кісток<sup>25</sup>.

Не залишився поза межами аналізованої проблематики і ще один художник, ім'я якого має, безперечно, емблематичний характер. Так, славетний С.Далі писав свого часу, що й “перлина є нічим іншим, як власне примарою черепа, того самого черепа, який у результаті гниття, що збуджується та роїться, стає круглим, чистим, безволосим, схожим на кристалічний осад усієї цієї болотяної, поживної, темної та такої, що хлюпає та зеленіє, — *устриці смерті*”<sup>26</sup>. Натомість устрицю С.Далі уподібнює домовині й пише про те, що “перлину поставив на вершину найвищої ієрархії об'єктивного міфу Вермеєр Дельфтський. Вона є нав'язливим мотивом невтомно складної, понад'ясної та давньої думки цього художника, якого було обдаровано світловим почуттям смерті [...] Вермеєр — істинний художник привидів. А жінка, що приміряє своє намисто з перлин перед дзеркалом, — це найавтентичніше примарне полотно, яке коли-небудь було написано”<sup>27</sup>.

Тому цілком закономірно, що ця “нова міфологія” Вермеєра на довгі роки отримала прописку у творчості С.Далі, доказом чого, наприклад, є варіація картини Вермеєра “Жінка, що читає лист”, яку (варіацію) Далі назвав “Образ зникає” (1938) і на якій він зобразив голову жінки, що одночасно є й зіницею мужчини, і мушлею устриці.

Отже, ця дещо дивна, а подекуди й ексцентрична алегоризація образів у різних видах мистецтва, зразки яких належать як до близьких, так і до віддаленіших епох, недвозначно свідчить про доречність та глибоку тілесно-міметичну обґрунтованість цих мистецьких стратегій, які реалізуються, зокрема, за посередництвом феномена монструозності.

Як ми вже вказували, майже в усіх аналізованих нами романах можна знайти приклади реалізації текстових стратегій цього феномена. Однак якщо у творах Д.Ліпскєрова використання такого типу феноменів чи не обов'язкове, то в романі В.Маканіна “Андеграунд, или Герой нашего времени” феномен монструозності, попри нібито абсолютно відмінну порівняно зі згаданими романами стилістику цього твору, його тематику та зміст сюжету, набуває завдяки контрасту ще більш значущого, а отже, і переконливого характеру.

Прикметно, що мотив монстра стосовно самого себе в розповіді Петровича виникає в контексті того епізоду, коли головний герой збирається відвідати свого брата Веню, що перебуває в божевільні. Важливість цього зіставлення полягає в тому, що, враховуючи спотворене, щоправда, штучно, психічне здоров'я Вені, цей останній повинен був би асоціюватися із чимось монструозним. А втім, за якоюсь воістину дзеркальною логікою саме Петрович, а не його нещасний брат, є “полуседым монстром на общажных кв. метрах”<sup>28</sup>.

Спочатку може видатися, що така нищівна самооцінка пов'язана з віком, оскільки в іншому, попередньому епізоді і справді йдеться про те, що в якійсь бюрократичній приймальні нового демократичного начальства, точніше, “в предприёмной [...] сидели дохлые старцы. Дохлые, хилые, жалующиеся, но пробивные. Монстры”<sup>29</sup>. Але згодом, коли в одному з подальших епізодів Петрович уже не вперше озвучує свої рефлексії щодо особистої побутової екзистенції, той мотив, що виникає знову і який нас цікавить, не полишає цього

<sup>24</sup> Бельй А. Петербург. — Ленинград, 1981. — С. 239.

<sup>25</sup> Докл. див.: *Ейзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. — М., 1964—1971. — Т. 4. — С. 660—661.

<sup>26</sup> Dali S. Catalogue de la rétrospective 1920—1980: 18 déc. 1979 — 14 avr. 1980. — Paris, 1989. — P. 202.

<sup>27</sup> Там само.

<sup>28</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. — М., 1999. — С. 322.

<sup>29</sup> Там само. — С. 50.

разу жодних сумнівів стосовно справжньої природи монструозності, бо йдеться тепер власне про “общажных монстров”<sup>30</sup>.

А на додаток в епізоді, що в ньому описується один із моментів перебування в божевільні самого Петровича, який уночі в туалеті зустрівся віч-на-віч з убивцею Чировим, ми дізнаємося про те, що “выродок тоже [...] человек”<sup>31</sup>.

Усі ці приклади дозволяють дійти висновку, відповідно до якого, з одного боку, народження монстра відбувається всередині натовпу, що також є монстром або, за виразом М.Ямпольського, “молекулярним агрегатом, який виходить за межі можливостей опису”<sup>32</sup>. Натомість, з другого боку, сформульоване щойно розуміння феномена монстра не суперечить висновкам щодо понадіндивідуального характеру монструозності.

Інакше кажучи, у випадку з текстовою стратегією сюжетної, а також наративної побудови роману В.Маканіна феноменологія монструозності може бути осмислена за допомогою наступної схеми: “общага”, центр розгортання подій, становить образ місця, що функціонує як монстр, як алегорія натовпу й водночас продукує монстрів, які ніщо інше, як власне понадіндивідуальні монструозні зліпки із загального тіла того монстра, що причаївся у глибині потенційних метаморфоз. Тобто образ Петровича — це образ монстра і в тому сенсі, що він унаслідок своєї індивідуальної природи відрізняється від звичайних “общажников”, і в тому плані, що його безпосередня причетність до подвійного вбивства зумовлена іманентними інтенціями того збірного монстра, породженням якого він також є.

Перше можна довести передусім у зв’язку з тим очевидним фактом, що Петрович — це єдиний письменник у цьому, сказати б, сучасному лігві Мінотавра. По-друге, він єдиний не має свого власного місця постійного перебування, а отже, його нібито й зовсім немає чи інакше — його немає ніде й він є всюди. По-третє, у нього немає обличчя, бо ж навіть тоді, коли Петровичу трапляється нагода подивитися на себе у дзеркало, герой бачить там когось іншого, а не самого себе: наприклад, “поджарого, можно сказать, худого, худощавого господина, уверенного в движениях и уверенного в себе [...] в то время как уверенности и прежней твёрдости [...] пока что не было, ничего не было, ноль”<sup>33</sup>. Відсутність обличчя, нуль як еквівалент черепа, а звідси й неможливість власної ідентифікації — усе це недвозначно вказує на монструозний характер буцімто звичного образу. І, нарешті, по-четверте, Петрович належить до літературного андеграунду, до підпільного й начебто неіснуючого мистецтва.

Що ж до злочинів героя, то визначальним у цьому сенсі бачимо характер жертв Петровича, оскільки перший убитий був представником того прошарку суспільства, ставлення до якого й за національною, і за соціальною мотивацією було, м’яко кажучи, украй негативним: Петрович убив грабіжника, що до того ж належав до т. зв. “лиц кавказской национальности”. Не більшою повагою користувалися в суспільстві й ті, чий представник — Чубісов на прізвисько Чубік — став другою жертвою Петровича, бо йшлося про т. зв. “стукачей”, тобто таємних агентів горезвісного КДБ, і тому, певно, після кривавої розправи із Чубіком Петрович відчуває лише “чувство сделанного дела, ничего больше”<sup>34</sup>.

Отже, попри начебто класичний варіант жанру роману, який репрезентовано твором В.Маканіна, ми маємо достатньо підстав, аби твердити про постмодерністські риси тих текстових стратегій, що визначають зміст даної книжки, оскільки монструозний характер образу героя-оповідача засвідчує наявність у тексті специфічно постмодерністських ознак. Зокрема, в окресленій перспективі не зайвим буде згадати, що на такій основі цілком логічно та обґрунтовано виникає ідея шизофренії (шизофреніка) та шизоаналізу, якщо

<sup>30</sup> Там само. — С. 445.

<sup>31</sup> Там само. — С. 352.

<sup>32</sup> Ямпольский М. Демон и Лабиринт. — С. 65.

<sup>33</sup> Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. — С. 413.

<sup>34</sup> Там само. — С. 257.



перше і друге розуміти, звісно, відповідно до постулатів постструктуралістів. Тобто якщо вважати шизофреніка тим, “хто перетнув межу, що стримує продукування бажань на периферії суспільного продукування”<sup>35</sup>, а шизоаналіз – таким способом розуміння сучасного мистецтва, який передбачає характеристику митця одночасно і як пацієнта, і як лікаря цивілізації, а разом ще і як “збоченця” від цивілізації<sup>36</sup>.

У цьому контексті слід звернутися й до теорії деконструкції, зважаючи на те, що одне з найважливіших завдань деконструкції полягає “у виявленні внутрішньої суперечливості тексту, у віднайденні в ньому прихованих і таких, що їх не можуть зауважити не тільки недосвідчені, “наївні читачі”, а й сам автор, – “залишкових смислів”, які дісталися у спадок від дискурсивних практик минулого, що закріпилися в мові у формі раціональних стереотипів і так само несвідомо трансформувалися сучасними авторами в мовні кліше”<sup>37</sup>.

У зв'язку з останньою тезою необхідно вказати ще й на той факт, що феномен монструозності, який постає на тілесно-візуальній основі, водночас не може даватися взнаки поза межами уяви, а отже, поза межами фольклору чи мистецтва, зокрема й літератури. Інша річ, що, не маючи змоги функціонувати в реальності, монстри, аби засвідчити себе, “обирають” різноманітні способи, тож, вочевидь, цілком закономірно, що для літературного дискурсу такий спосіб становить власне мова.

Принаймні Х.Л.Борхес у своїй “Книзі уявних істот” перелічив усі відомі суперечливі образи химер та дійшов висновку, відповідно до якого “перекласти химеру на щось інше було набагато легше, ніж уявити її. Вона була надто різнорідною, аби складати тварину; лев, козел та змія (у деяких текстах дракон) не так уже й легко поєднуються в одну істоту [...] Клаптиковий образ зник, а слово залишилося, позначаючи неможливе. Сьогодні Химера тлумачиться у словниках як порожня або безглузда фантазія”<sup>38</sup>. Зрештою, і саме поняття химери як чогось неможливого, негативного, на думку М.Ямпольського, також химеричне<sup>39</sup>.

Водночас М.Фуко, досліджуючи інтертекстуальний характер флюберівської фантазії в його “Спокуси святого Антонія” та книжний зміст флюберівської ж тератології, висловив думку про можливий зв'язок між феноменом химеричності та інтертекстуальністю, розуміючи химеру як монстра, складеного з фрагментів інших текстів, як монстра, що не може існувати ніде конкретно – він може існувати лише між текстами<sup>40</sup>.

Отже, підсумовуючи наведені міркування та погоджуючись із більшістю з них, ми хотіли б заперечити тільки думку щодо позатілесного характеру монстра, оскільки постмодерністській літературі взагалі й тим творам, які ми аналізуємо, зокрема, притаманна відчутна тенденція до деконструкції певних ідеалів та ідолів – передусім ідеологічних, але також – у ширшому плані – і цивілізаційних. І один із розповсюджених та дієвих засобів спростування цього завдання – це якраз використання таких словесних монстрів, які, попри свої словесні властивості, не втратили, однак, генетичного зв'язку з тілесним началом, що їх породжує. Можна сказати й інакше: існують такі мовні факти, які поки що остаточно не відірвалися від ґрунту, на якому постали, продовжуючи поєднувати в собі як тілесне, так і дискурсивне начало. Ідеться, зокрема, про нецензурну лексику, яка широко використовується в російській постмодерністській літературі<sup>41</sup>. Це обґрунтовується, безумовно, тілесним началом, яке,

<sup>35</sup> Рьклин М. Террорологики. – Тарту; М., 1992. – С. 171.

<sup>36</sup> Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – 4 изд. – С. 39.

<sup>37</sup> Ильин И. Деконструктивизм // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). Концепции. Школы. Термины: Энциклопедический справочник. – М., 1996. – С. 34.

<sup>38</sup> Borges J.L. with Guerrero M. The Book of Imaginary Beings. – New York, 1978. – С. 63.

<sup>39</sup> Ямпольский М. Демон и Лабиринт. – С. 195.

<sup>40</sup> Див. про це: Foucault M. Dits et Ecrits, 1954–1988. – V. 1. – Paris, 1994. – P. 293–325.

<sup>41</sup> Див. напр.: Пеннепштейн П. Мифогенная любовь каст. – М., 2002. – Т. 2. – С. 54.

щонайголовніше, поєднує в собі і голос, і погляд, і монструозність. Адже така мова, тобто, сказати б, нецензурне арго, так само, а можливо, ще й більше, ніщо інше, як майже еквівалент доісторичних монстрів, бо і справді самі ці слова – потворні та фантастичні тварини, оскільки в арго ще не відбулося розшарування між тим, що означає, і тим, що означається чи, точніше, певним тілом, з яким корелює те, що означає.

Інакше кажучи, слово за таких умов існує майже як двійник тіла, унаслідок чого й виникає прикметний мотив образності арго, яке дорівнює процесу продукування монстрів. В.Гюго писав з цього приводу, що “передусім ідеться про пряму, безпосередню словотворчість. Ось де таємниця творення мови – вміння малювати за допомогою слів, які невідомо як та чому містять у собі образ. Вони є найпростішою основою будь-якої людської мови – тим, що можна було б назвати її будівельним гранітом. Арго кишить словами такого роду, словами стихійними, що стоять обабіч, варварськими словами, іноді відразливими, але такими, які наділено дивною силою виразності та які водночас є живими”<sup>42</sup>.

Отже, скориставшись ще раз думками С.Ейзенштейна, ми можемо ствердити, що графічний текст – *текст літературний* – це лише перша сходинка до тексту невидимого, лише перший крок до образу, що лежить у сфері чистих ідей, тобто у феноменологічній сфері. І саме там відбувається поєднання різноманітних текстів, а отже, саме там існує й основний текст – текст загальної еквівалентності. А відтак мімесіс форми блокує панеквівалентність речей у той час, як мімесіс принципу відкриває необмежені можливості. Прикметно, що С.Ейзенштейн випикує з М.Ж.Гюйо таке: “Образ – це повторення однієї й тієї ж ідеї в іншій формі та в іншому середовищі”<sup>43</sup>. А це означає, що форма змінюється – натомість ідея, принцип, урешті-решт, образний феномен залишаються незмінними.

Окреслена концепція багато в чому схожа й із деякими постулатами “Абстракцій та одухотворень” В.Воррінгера, який так само, як і С.Ейзенштейн, розв’язав подібну проблему подібним способом, вважаючи, що “[...] довершений у своїй закономірності стиль, стиль вищої абстракції, тобто найсуворішого ігнорування життя, притаманний народам на примітивному рівні їхньої культури. А отже, має існувати детермінований взаємозв’язок між примітивною культурою та вищою, найвпорядкованішою формою мистецтва”<sup>44</sup>.

Ми вважаємо, що такий зв’язок існує й визначається тілесно-міметичною складовою, яка, зокрема, виявляється й на феноменологічному рівні. У будь-якому випадку розглянута нами проблематика дає підстави стверджувати, що феномен монструозності кваліфікується як такий феноменологічний текстогенний корелят, який дозволяє поєднати начебто непоєднуване – первісну матеріальну, примітивну, “махрову” тілесність та найвищі духовні досягнення у сфері культури взагалі і в царині літератури, принаймні постмодерністської літератури зокрема.

Водночас можемо переконатися й у тому, що текстові стратегії постають унаслідок дії механізмів тілесного міметизму, а отже, художні твори можуть і повинні розглядатися також і з цього погляду.

м. Ялта



<sup>42</sup> Гюго В. Отверженные. – М., 1979. – С. 310.

<sup>43</sup> Цит. за: Ямольский М. Память Тиресия. – М., 1993. – С. 386.

<sup>44</sup> Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике. – М., 1957. – С. 470.