

# Випробовування тілесності

Сергій Яковенко

У Кундериному оповіданні «Едуард і Бог» є любовна сцена гротескного святотатства, в якій молодий коханець примушує стару й огидну партійну активістку голою на колінах проказувати «Отче наш»: «Ось вона клячить перед ним – директриса, принижена власним підлеглим; ось вона перед ним, революціонерка, принижена молитвою; ось вона, жінка в молитві, принижена власною нагістю». Етичним і естетичним ефектом цього дійства є поєднання абсолютно суперечливих під кутом зору культурної традиції та стереотипів двох актів – наготи й молитви. І нагота, і вклякання мають цілком відмінні значення в знакових системах і ритуалах сексуальної гри, релігії, політики чи в суспільних стосунках. Тіло цікавить письменника не як самостійний предмет опису чи зовнішня ознака якогось персонажа, – воно стає своєрідною знаковою системою, яка, до того ж, функціонує тільки в рамках інших знакових систем, усталених традицією символічних значень. Ці значення перетікають одне в одне та взаємоінтерпретуються, а авторова фантазія створює з них такі констеляції, які перековують сенс суспільно апробованих уявлень і норм, утілених в ідеологіях, стереотипах, забобонах, будь-яких розумових системах. Тілесність, уміщена в семіотичному полі релігії, масової культури, тоталітарної ідеології, сексуальності, стереотипів віку (молодості й старості), політики, літературних та епістемологічних кліше є найконцептуальнішим Кундериним матеріалом для розігрування головних естетичних і екзистенційних карт його творчості: проблеми самототожності суб'єкта, особистої свободи, залежності кохання та сексу, принципів світового ладу.

До своїх літературних попередників, поруч із Францом Кафкою, Германом Брохом, Робертом Музілем, Кундера зараховує й Вітольда Гомбровіча. Проблематику тіла як у Кундериній, так і в Гомбровічевій творчості в усій її антропологічній значущості не можна вичерпати однією статтею, тому зупинимось тільки на наймагістральніших питаннях, які продемонструють нам принципів збіги й відмінності в функціонуванні тілесності в прозі обох митців.

Якщо в Кундери тіло грає в знакових системах політики (опозиція обличчя та маски), екзистенційного пізнання (душа й тіло), онтології (тіло уявне й оголене), то в Гомбровіча саме тіло є реквізитом його головного концепту – поняття Форми (скажімо, в романі «Фердидурке» основними символами Форми є такі атрибути тілесності, як *geba* і *рира*). Наратор «Фердидурке», оглядаючи себе в дзеркалі, вигукує: «Ні, це зовсім не я! Це щось випадкове, щось чуже, накинене, якийсь компроміс між зовнішнім і внутрішнім, це зовсім не моє тіло!». Поняття Форми в Гомбровіча завжди трактовуване як феномен культури, міжособистісних стосунків, але його значення проникає також і до сфери природи, адже знаходить вираз у такому природному явищі, як тіло. Без-

перечно, *натуральне* тіло Гомбровіч розумів дуже близько до психоаналітичних концепцій Адорно й Маркузе, тобто як психічну, або ж «другу» природу, історію, яка затверділа на природу». Оскільки герой, свідомий культурного походження свого тіла, дивиться на нього як на відчужений продукт історичного процесу, в якому психіка та її усталені культурні форми переросли в «оприроднений», натуральний стан, визначальною стратегією



Еміль Нольде. *Втрачений рай* (1921; Музей Нольде, Зеебуле)

його поведінки стає бунт проти Форми. Інструменти викривання, розхищення стабільності форм у Кундери та Гомбровіча часто дуже подібні, та водночас різняться психо-естетичні причини й наслідки такої деконструкції. Скажімо, образів *gebu* в Кундери найбільш відповідало б символічне соціальне маскування. Шанталь із повісті «Ідентичність» визнає перед своїм коханцем: «Так, я можу мати два обличчя, але я не можу мати їх одночасно. При тобі ношу іронічне обличчя. Коли я в офісі – ношу серйозне обличчя». Як стверджує видавничий наратор роману «Безсмертя», винятковість і неповторність кожної людини зникають перед небезпекою великих цифр, і форми, яких людина приймає в стосунках з іншими, знищують особистість: оскільки на світі «жестів набагато менше, ніж осіб, <...> жест є індивідуальнішим, ніж людина». Однак процес пошуку своєї ідентичності в чомусь таки відрізняє Кундериних і Гомбровічевих героїв. Якщо Гомбровіч зосереджується на деконструкції Форми в складних інтеракціях, які є грою за домінування, то в Кундери ієрархія та міжлюдські стосунки розмиті й спрямовані на особистість.

Процес наростання маски показано в Кундериному романі «Жарт»: тут молоді комуністи на свої «не сформовані ще обличчя» натягають «маску, яка їм найбільш імпонувала, маску твердого, аскетичного революціонера». Вдягання маски й накидання її іншому виявляються основними принципами міжлюдських стосунків, які полягають у розподіленні ролей і підпорядкуванні собі цього іншого. Пімко з роману «Фердидурке», зрісшиися з маскою бельфера, кидає головному героєві форму незрілості, а Юзьо, своєю чергою, мстить йому тим, що змушує

принижуватися перед сучасною пансіонаркою Зутою. Пімко постає тут уже як старе тіло, котре поклоняється перед молодим тілом, анулюючи й змінюючи в такий спосіб ієрархію вчителя та учениці до своєї протилежності й показуючи справжність героя, що полягає в його тілесності. Таку кардинальну зміну владних ролей через еротичне запанування над іншим простежуємо й в описаній уже сцені молитви голої директорки.

Кундериного героя, який у найвідоміших письменникових романах постає як звабник, самого в молодості «звabila комуністична ідеологія». Александер Фют слушно зауважив, що персонаж роману «Жарт», Яроміл, пригнічений браком материнської опіки й першими чоловічими поразками, шукає себе в комуністичному радикалізмі й ідеалізмі, за допомогою яких прагне звільнитися від несміливості, а далі в гроні ідейних однолітків та в ритмі Великого Маршу подолати відчуження. Однак революція дає йому тільки фальшиву мужність і з новою силою спихає героя у незрілість. Цим романом автор повідомляє читачеві, що ідеальним утіленням фанатизму нерідко стає психічно поранена молода особистість, чия незрілість є піддатливішим ґрунтом для ідеологічних маніпуляцій, ніж будь-який терор і репресії. Ця ворожість щодо мітологізації молодості розпочинає пряму дискусію з Гомбровічем, котрий ідеалізував молодість і незрілість як стан невинності й чистоти від Форми. Кундера вважав, що в ідеалізованому образі молодості порожнечу сплутали зі свободою, а невігластво – з оригінальністю. Врешті-решт, його герой опиняється в ситуації, коли комуністична ідеологія себе скомпрометувала, а релігія спирається на шляхетні омани та змушує до лицемірства. Єдиним етичним імперативом залишається абсолютна свобода, єдиним справжнім прагненням – тілесне бажання. Герой уже не вірить у жодну ідеологію, не дає себе заангажувати; оскільки тіло стає єдиною об'єктивною правдою життя, саме через нього він шукає шляхів помсти світові нездійснених ідеалів. Жінка стає головним об'єктом холодної помсти, а герой – вічним звабником.

Поклик тіла підтверджує свою самототожність навіть під владним впли-

вом культури. Незалежно від епохи, панівної епістемі та змінних еротичних ідеалів, коханців вабить одне до одного незмінна сила статевого тяжіння, яка, ламаючи всі тимчасові моральні норми й культурні заборони, виявляє свою справжню, порівняно з ними, сутність. Улюбленими Кундериними героями стають так звані епічні звабники (на відміну від ліричних), що, як у романі «Нестерпна легкість буття», відходять «у своєму прагненні пізнання все далі від традиційної жіночої краси, якою вже наситились, і неминуче стають колекціонерами особливостей». За умов нечинності моральних норм, які разом із міжлюдськими стосунками є тільки грою позірних цінностей культури, Кундерин герой зависає в аксіологічній порожнечі, спрямовуючи основну енергію на пізнання жінки, а через неї – людини загалом. Пізнання за допомогою сексу позбавлене будь-якого ліризму, воно якнайбільш аналітичне, і певніше вже ця холодна аналітика, а не саме тіло є предметом жадання – пізнати найглибшу таємницю, вирвати есенцію з екзистенції. Тому-то Томаш із «Нестерпної легкості буття» є водночас «пристрасним бабієм» і «пристрасним хірургом», шукаючи тієї інакшої жінки, яка відрізняється від інших жінок. Прагненням героя є тільки побачити жінку в момент «спазму, в якому вона стає справжньою, саме такою, якою є, автентичною, в якому нічого не вдає» («Жарт»).

Вилучаючи міжлюдські стосунки, Гомбровічеве пізнання спрямовано передусім не на іншого, яким у Кундери є жінка, а на себе, тобто героя, що підлягає нарцисичній ідентифікації з чоловічим наратором. Його ідеальною формою є особистість у генетичну мить постання власного Я, яка відповідає «стадії дзеркала» (праця Жака Лакана «Стадія дзеркала» побачила світ 1936 року, за рік до появи «Фердидурке») й пов'язана з евфорійним переживанням щодо ототожнення себе з власним віддзеркаленням, тобто Формою. Проте, крім евфорії, ця фаза несе в собі певну небезпеку. Річ у тім, що форма може занадто обмежувати людську свободу. У зв'язку з цим Лакан говорить про «панцер відчуженої ідентичності», а Гомбровіч у «Щоденнику» – про «прокрустове ложе форми». Йдеться також і про «страх перед розчленуванням», – його французький психоаналітик розтлумачує як «агресивну дезінтеграцію індивідуума, що в аналізі виражається як відокремлені від тіла члени». Особисту психічну Гомбровічеву ситуацію ускладнювали гомосексуальні схильності, причину яких деякі дослідники вбачають у специфічній ролі матері в формуванні письменникової особистості. Зігмунд Фройд у статті «Спогади з дитинства Леонардо да Вінчі» показує механізм формування гомосексуальних схильностей, які виростають із автоеротизму, опертого на притлумленні любові до матері. Порушення нарцисичної самототожності персонажа, тобто цілісного, владного й гарного чоловічого тіла, є результатом зламання заборони кохання до протилежної (тобто жіночої) статі; а наслідком цього розхитування нарцисичного образу є картина розкладу та розчленування.

Прикладами евфорійних тіл у Гомбровічевих романах є винятково молоді

чоловіки: такі, як парубок із «Фердидурке» чи Кароль із «Порнографії», – автор наповнює їх описи діонісійською символікою. Однак основне естетичне навантаження мають образи дисфорійного тіла, яке свідчить про розпад ідентичності й завжди стосується забороненого бажання жінки. Тому жінки як об'єкт бажання чоловічого персонажа (а саме такими в Гомбровічевих творах вони й постають) не становлять цілісності – це завжди якісь частини тіла. В тих партіях «Фердидурке», де описано Юзьове кохання до Зути, автор ніколи не зображає її тіла повністю: з'являються тільки «литки», «голівка», «ніжка», «ротик», «великі очі»; так само й нараторів потяг до Лени (роман «Космос») обмежується такими частинами тіла, як ноги, рот, долоня, що лежить на столі, шия, – еротизм може позначати що завгодно, не тільки частини тіла, а й довколишні предмети, підпорядковані героєвій асоціативній фантазії (як виделка чи клямка в романі «Порнографія»). Тому персонажева уява майже завжди вибудовує тіла, а радше їх частини, як об'єкти бажання, таємно пов'язуючи їх зовсім з іншими тілами та предметами. Юзьова уява споріднює Зуту з Копирдою, її еротичним партнером, з яким – значає наратор – він міг би «повернути втрачену спроможність»; а також, трохи завуальованіше, – з тілом служниці. Ленин рот постійно асоціюється зі спотвореним ротом Катасі, а героєві бажання наділяють еротичними значеннями все довкола.

На відміну від жінки в Кундери, котра цікавить його героїв як об'єкт пізнання, в тому числі універсальних істин про людину, а тому є цілісним суб'єктом «іншого», Гомбровічеві жінки цілком позбавлені суб'єктивності. Вони не можуть бути носіями ні евфорійного, ні дисфорійного тіла, а якщо й стають ними на мить, то тільки як абстрактний символ (Альбертинка в п'єсі «Оперетка») чи андрогінне тіло (Зута), з яким герой відразу розпочинає боротьбу через гомосексуальну заборону кохання до жінки. Андрогінне Зутине тіло приваблює героя тим, що майстерно ухиляється від будь-яких посягань влади дискурсу: віку, міщанства й передусім гендеру. Вона залишається жрицею власної краси, самодостатнім тілом, до неї не чіпляються жодні культурні значення. Тому Юзьо, щоб звільнитися, прагне зруйнувати чари «сучасної пансіонарки», увіпхавши її в дискурс материнства: няньки, плачі, іграшки, пелюшки – навіть як потенційні атрибути героїні – асоціюють її спортивне андрогінне тіло з теплом роздобрілої мамки й тим псувають чарівність її образу. Отож звільнення настає для героя тільки в запануванні над іншим, яке полягає в тому, що він наділяє іншого гендерною роллю, адже Зутина влада будувалася винятково на її позалюдськості й плеканні додискурсивної тілесності.

Кундерин герой зваблює жінок, щоби в процесі еротичного зближення пізнати їхню таємницю. Гомбровічеві герой ідеалізує та закохується в об'єкт, якого не може опанувати, якому не може накинути своєї влади. Немоżliвість вихлюпнути еротичне жадання вливається в імагінативних конфігураціях, які часто набувають ознак садизму. Вітольд, герой «Космосу», пра-

не наплювати в рота Лени, вбити її, бажачи заволодіти її тілом, навіть мертвою. У здійсненні такої стратегії Гомбровічевим персонажам допомагають фетиші, в яких герої шукають «слабкості», розшифрування таємниці жаданого об'єкта, щоб запанувати над ним. Таким суто еротичним обмацуванням кімнати-тіла Зути займається Юзьо, коли в пошуках слідів тієї таємниці бабрається в її особистих речах, або Вітольд у Катасиній кімнаті. На допомогу героям приходять символічні предмети: безнога й безкрила муха, яку Юзьо запускає в спортивний черевичок пансіонарки, та слизка жаба, ув'язнена в коробці, – як атрибути предискурсивної матеріальності тіла.

Симптоматично, що, подолавши в такий спосіб жіночі таємниці, герой завжди повертається до гомо- або автоеротизму. Автоеротизм набуває в Гомбровічівих витончених вербально-поняттєвих форм, у яких гротескно обігруються різноманітні культурні знаки й знакові системи, аж до створення своєї онаністичної новомови, як у романі «Космос», де Вітольда й Леона об'єднує таємний ритуал «бембергування», а слово «берг», розтлумачене як «сам до себе по своє», стає магічним заклинанням. Леонів обряд бембергування, здійснюваний щороку на горі, на місці Леонового таємного еротичного гріха тридцятилітньої давности, у який було посвячено й Вітольда, відбувається за всіма законами сакрального релігійного ритуалу, а наратор означає його як «космічне свинство».

Для Кундериних і Гомбровічевих героїв тіло завжди залишається фантазматичним, чоловікове бажання спрямовано не на м'ясо, що має біологічні жіночі форми, а на його значення. В романі «Жарт» Кундера розрізняє «уявне тіло» й «тіло оголене». Реквізитами першого, хоч як це дивно, є одяг, бо не воно саме, а культурні значення надають йому еротичної краси й привабливості, тоді як друге «оголене» зі своєї привабливості й безжально розкриває атрибути віку: повноту, обвислість, перезрілість. Одяг залишається єдиною ознакою статі, а саме голе тіло – парадоксально – ніби нульовим станом, буттям «людини без статевих ознак». Так, мовби стать залишалась у вбранні, а оголеність була станом сексуальної нейтральності («Книга сміху і забуття»). У «Повільності», описуючи Юлію, наратор дивується її «оголеності, роздягненій із будь-якого значення, самій у собі, чистій, яка зачаровує чоловіка». Ця оголеність є символом бунту, самодостатності, свободи – й саме в цьому Кундерина героїня, чи не єдиний раз, споріднюється з голою танцівницею Альбертинкою з Гомбровічевої «Оперетки». Однак такі рідкісні епіфанії – це радше винятки для Кундериних героїв, біологічне тіло й секс у його текстах є банальними й неліричними, тому оповідача «Безсмертя» більше збуджують «наукові зустрічі голих жінок», яких надихає читання Лакана, ніж «оргії, під час яких кожен намагається проробляти відповідні рухи, все відбувається однаково й має тільки один, жалюгідно єдиний сенс!». Тіло, позбавлене дискурсивних значень, є нездійсненним ідеалом, недоступним нормальній людині, образом із Ніцшевого «Заратустри», який прагнув ле-

тити «у найдалше майбутнє, у південніші півдні, про які не снів ще жоден художник; туди, де боги соромляться всякого одягу».

Власне, для Кундериних героїв кохання не має нічого, крім сексу й аналітичної свідомості, яку автор не раз умовно називає «душеною». Тому наратора «Жарту» займає те, як душа намагається подолати монотонність ставтєвих зносин: або погорджуючи тілом і використовуючи його як матеріал для своїх фантазій, або зневажаючи його тим, що ігнорує його хилитання, скеровуючи свої думки на абсолютно абстрактні предмети. Коментуючи Фройдову думку про те, що новизна є необхідною передумовою насолоди, Ролан Барт пише, що з одного боку розташована чужа насолоді масова вульгарність як продукт мовних імперативів, а з другого – невтримний (маргінальний, ексцентричний) потяг до нового, який може призвести до руйнування дискурсу як такого. Гомбровічеві й Кундерині герої спрямовують усі зусилля на те, щоби подолати Форму, банальність тіла й сексу; їхні дії мають на меті пошук насолоди, таємницю якої приховано в постійній новизні. Такою новизною стала перша Тересина зрада («Нестерпна легкість буття»): її збуджувало те, що тіло чинило всупереч бажанням душі, й це «світло неправдоподібності стало причиною того, що її тіло вперше втратило банальність». Ба більше, Кундера неодноразово демонструє, що єдиною умовою подолання банальності часто стає святотатство – як найміцніший засіб для збудження через руйнування досі непорушних цінностей. Тересина душа не могла відірвати погляду від родимки «над трикутним оволосінням, їй здавалося, що цей знак є печаттю, яку вона сама (душа) поставила на тілі, і що чужий член рухається у блюзнірській близькості від цієї святої печаті».

Описана на початку богохульна сцена з оповідання «Едуард і Бог» повертає героєві чоловічу спроможність, а її перебіг (імперативний тон Едварда, котрий звертається до своєї начальниці, нетерпимі накази стати на коліна й голосно проказувати молитву) нагадує епізод із Гомбровічевої «Порнографії», коли біля смертного одра Амелії Фридерик ставить усіх на коліна, зокрема вимагає цього й від зв'язаного пораненого хлопця, якого нарешті садовлять у відповідній позиції інші учасники дійства, «стероризовані авторитетом» героя. Річ у тім, що цього хлопця, «цього пишного брудного божка», діонісійський образ, неодноразово означено в епізоді як «тіло», як іще одне тіло, що лежало недалеко від тіла Амелії, а цих двох, своєю чергою, об'єднувала перверсійна сцена еротичного забарвлення: Амелія вночі напала на хлопця та вкусила його, а той у сум'ятті вдарив її ножом. І ось уже у сцені біля смертного ложа наратор значущо запитує:

Це тіло? Що означало це тіло тут? Чому він лежав? І так <...> це було повторення Кароля, але на кілька тонацій нижче <...> і раптом у кімнаті молодість виростає не тільки кількісно (бо одна річ двоє, а інша – троє), але і в самій якості своїй стала іншою, дикийшою й нижчою. І відразу ж, ніби як наслідок, ожило тіло Кароля, підсилене, спотужніле, а



## Славістика Том I

Дрогоби́ч: Коло, 2003

Постать Дмитра Чижевського, за всієї значущості й респектабельності, не надто переобтяжена в Україні серйозною дослідницькою увагою. Спецвипуск «Записок» Кіровоградської обласної наукової бібліотеки до його 100-річчя (Кіровоград, 1994), складений великою мірою з передруків, збірник матеріалів кіровоградських читань пам'яті науковця та книжка Ірини Валявко про філософію Сквороди в осмисленні Чижевського (обидві – Київ, 1996), не така вже й велика кількість статей – оце фактично все, на що спромоглася за останні 15 років батьківщина одного з найвідоміших європейських славістів ХХ сторіччя. Щойно виданий у «Смолоскипі» багатостраждальний чотиритомник праць Чижевського не змінив, на жаль, цієї ситуації. Відтак не можна не привітати ініціативи дрогобицьких філологів, які в травні 2003 року провели українсько-німецький науковий семінар «Дмитро Чижевський і світова славістика» й присвятили публікації його матеріалів перший том нового продовжуваного видання (редактори – Роман Мних та Євген Пшеничний). Серед поміщених у збірнику біографічних студій варто виокремити ґрунтовні розвідки Вернера Корнгааза та Ірини Валявко, де йдеться відповідно про Чижевського як дослідника спадщини Яна-Амоса Коменського й гарвардський період діяльності дослідника. У теоретичному блоці обсягом і змістом вирізняється стаття Марка Гольберга про методологічні аспекти «Історії української літератури» Чижевського. Особливий інтерес становить документальний розділ збірника, що містить велике листування Чижевського з Василем Сімовичем, яке стосується їхньої співпраці над «Українською загальною енциклопедією» (публікація Євгена Пшеничного та Владіміра Янцена), добірку недрукованих спогадів (Ганса-Юргена цум Вінкеля, Асі Гумецької, Ганса-Георга Гадамера, Дмитриха Гергардта), а також огляд гальського й гайдельберзького архівів Чижевського, що його підготував Владімір Янцен. У завершальному розділі зібрано кілька статей Чижевського різних років, які досі не передруковувалися в Україні: «До проблем барокко», «Деякі проблеми порівняльної історії слов'янських літератур», «Книга як символ космосу», «Сведенборг у слов'ян» (останні три – в перекладі з німецької). Хочеться сподіватися, що наступний дрогобицький семінар, присвячений Чижевському, увінчається випуском не менш змістовного збірника.

С. 3.

Геня, хоч на колінах і побожна, звалилась усією білістю своєю в сферу грішних і таємних порозумінь із обома ними.

«Порнографія» вражає витонченістю еротичної гри, яку ведуть двоє зрілих чоловіків, маніпулюючи не так поведінкою підлітків, як тими значеннями, які можна їй приписати. Це наділення своїм значенням і відповідне позбавлення якогось не свого значення інших є головною еротичною стратегією Гомбровічевих героїв, яка зводиться до опанування об'єкта еротичного бажання. Але важливим є й елемент естетичної новизни, естетизації цього об'єкта, новостворення його за власним режисерським проєктом, який дозволяє побороти неспроможність. У «Порнографії» до еротичного дійства залучено буквально всіх героїв і предмети. Фридерика показано в стані кризи нарцисичного тіла, викликаній старінням. Апогеєм метафоричного опису є образ хробацтва, яке «жирувало на ньому, як на трупі» та яким він заражає і наратора твору. Разом із тим епізод розчавлення хробака, до якого вдаються підлітки, Кароль і Геня, об'єднані очевидним *sex-appeal* ом, згодом перехрещення їхніх ніг у альпганці, розташун-

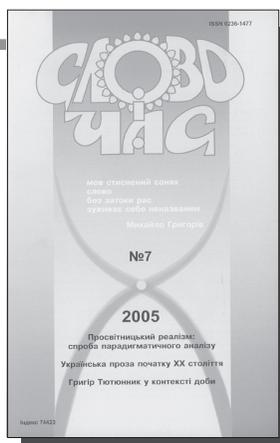
ня на возі, де вони – все це, звісно, з певної перспективи – становили ніби одне тіло; асоціація двох тіл, Амелії та Юзека, і сцена поклоніння побожною Амелією перед атеїстом Фридериком, нарешті, серія вбивств, які остаточно поєднують еротичним зв'язком двох або й трьох підлітків, – уся ця навіть не еротика, а справжня порнографія повертають героєві втрачену спроможність. Щось близьке відбувається з персонажем «Космосу», який розряджає притлумлене еротичне напруження, вкладаючи пальця трупові до рота. Відтак образ ялової, випаленої сонцем землі змінює злива – діонісійська метафора, яка в мітології символізувала еякуляцію.

Подолання аксіологічної ентропії, в яку потрапили тіло та секс у новіші часи, для Кундериних і Гомбровічевих героїв можливе не тільки через естетизацію та гарячкове заглиблення в нове. У повісті «Повільність» Кундера виступає проти перенесення пуританського утилітаризму в сексуальне життя, в якому швидкий оргазм стає самоціллю. Своїх ідейних союзників письменник знаходить серед лібертинів і епікурейців, а гедонізм експериментально верифікує як певний антидотум

на хворобу швидкості, яка побиває ХХ століття. Неперевершеним гедоністом є Леон, герой Гомбровічевого «Космосу», який узалежнює ступінь отриманої насолоди від здатності до «мікроскопування» та «дозування», показуючи свою теорію на прикладі шести ієрархічних ступенів споживання карамельки або обертання яєчної шкаралупи: «усе залежить від того, як її обертати. Можна обертати її невинно, а якби сподобалось, то можна “обертати її сильніше, гм”». Наратор, який у інших творах суворо засуджує декадентську зрілість, у цьому творі повертається обличчям до Леонової гедоністичності, що полягає в автоеротизмі.

Для Гомбровічевих і Кундериних героїв тіло, його знаки та значення існують переважно як засіб для досягнення двох основних цілей: це, по-перше, вилучення людини з культурного дискурсу й пошук голої екзистенції та, по-друге, естетизація для подолання ціннісної ентропії. Така естетизація в обох письменників має, однак, різне забарвлення. Кундера, особливо у французьких повістях, відходить все далі від своєї ж програми «відкривати те, що приховується в кожному з нас», спрямовуючи увагу не на життя, а на

літературу, відразу вкладаючи в соматичну сферу однозначну інтерпретацію. Пізнання людини як тіла дедалі більше набуває в нього характеру відчитування літературних знаків, а головним візаві стає не екзистенція, а західноєвропейська цивілізація. Гомбровічева еротична естетизація часом близька до Кундериної (як, скажімо, «erotична геніяльність» двох підліткових тіл, у якій Вацлав, герой «Порнографії», вбачає жахливішу перверзію, ніж у їхніх можливих заняттях нормальним сексом), але найчастіше вона є агресивною та obsесивною, танатичною, що зближує Гомбровічів еротизм із еротизмом Жоржа Батая. Антропологічне пізнання у Гомбровіча не тяжіє, як у Кундери, до пошуку недолугої епіфанії тіла (адже пам'ятаємо, що від маски можна втекти тільки до іншої маски), воно розділене між абсолютною епіфанією молодости як андрогіна й агресивним, ніцшеанським нав'язуванням влади. Героєві «Космосу», який прагнув пізнати Лену, відкривається для пізнання цілий космос. І людське тіло, і все оточення пронизано в Гомбровічевих творах фукіянськими дискурсами влади, тому його еротизм, який може посісти будь-яку річ і будь-яке явище, є безмежним. □



2005, № 7

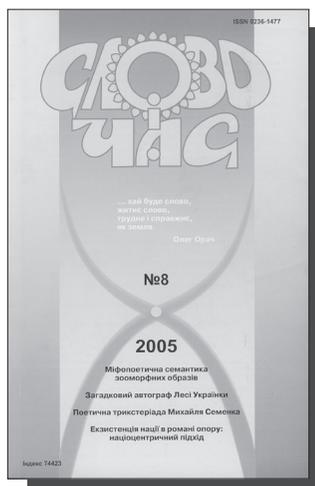
Число розпочинається змістовною статтею Романа Гром'яка, яку він присвятив трилогії «Ost» Уласа Самчука (Ігор Павлюк у рубриці «Штрихи» також звертається до постаті Самчука, пишучи про нього та пресу 1937–2000 років), а відтак уміщено розвідку Олександра Галича, з якою хочеться полемізувати. Зосередившись на щоденниках Олесея Гончара, автор немов намагається «підчистити» його біографію та надто покvapно затерти навіть згадку про радянське минуле письменника: Гончар «намагався йти в ногу з часом», пише він, але не відрефлектує всіх наслідків цієї ходи.

Назва статті Раїси Мовчан «Григор Тютюнник – знакова постать в українській культурі чи естетичний феномен» і авторчина настановна «наголосити, що митця такого рівня, як Григор Тютюнник, необхідно розглядати в контексті тягlosti історичного та екзистенційного часу» видаються дивними з огляду на майже просвітницьку риторичку цього нарративу, до речі, помножену в самій статті. Наступний матеріал числа стверджує, що адекватно говорити про Тютюнника справді може небагато хто. Принаймні вступні «пояснення» Олександра Неживого про те, що письменник «глибоко відчував рідне слово», розраховані напевно не на читачів «СіЧі». Хоча

загалом стаття Неживого містить цікавий фактологічний матеріал.

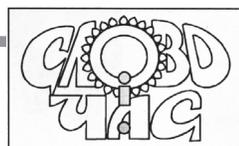
Далі в числі Ігор Лімборський провадить ревізію мітів просвітницького реалізму, Надія Ковалець досліджує оповідання Лесея Мартовича «Мужицька смерть», а Оксана Мельник прописує вертикалі й горизонталі просторової поетики, звертаючися до прози Михайла Яцкова.

Стаття Марії Федунь «Твори Андрея Шептицького в контексті української літератури» не відтворює, однак, цього самого контексту, а заакцентує радше проповідницьку заслугу митрополита. Петро Рихло коротко оглядає діяльність Анни-Галі Горбач, а завершують число відділ рецензій та літопис подій.



2005, № 8

Найцікавішою рубрикою числа є «ХХ століття». Тут Наталя Іванова достежує «фізику» авангарду та літературне «інженерство» Леоніда Скрипника; Софія Рябчук аналітично осмислює взаємини автора й читача в теоретичних розмислах Майка Йогансена й адекватність їх утілення в «Подорожі ученого доктора Леонардо...». Інна Гончар достежує творчість Михайла Семенка, оцінюючи її як «поетичну трикстеріяду». Безумовну цінність становить



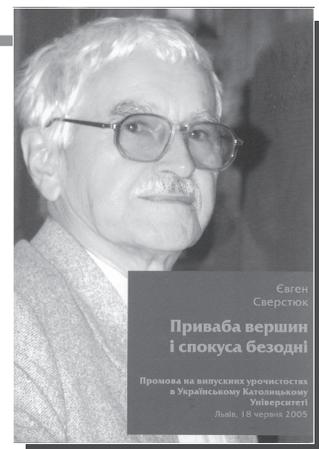
стаття Дмитра Чижевського «Слов'янський романтизм». Стануть у пригоді дослідникам історії літератури й матеріал Олени Леонтович про взаємини Михайла Коцюбинського, й Володимира Леонтовича та коротка розвідка Віталія Крикуненка, що стосується діалогу Василя Барки та Федора Прийми.

А ось уміщені на початку числа матеріали геть нічим не вражають. Не зачіпає ні стаття Миколи Жулинського про Гуцала, ні чималий блок статей, присвячених Лесі Українці – за винятком однієї, останньої, де Лариса Мірошниченко ідентифікує незгадуваний і ніби нехтуваний дослідниками автограф незавершеного перекладу, над яким працювала поетка. Мова, отже, про переклад канцони «До Італії» Джакомо Леопарді.

Натомість статті Ольги Турган (про мітопоетичну семантику зооморфних образів), Лукаша Скупейка (про форми художнього часу в «Лісовій пісні») та Вікторії Плітки, де сама тільки назва налаштує на критику – «Образ Килини з погляду екзистенціальних проблем життя («Лісова пісня» Лесі Українки)», – вражають предметом, який проблематизується, а також джерелами, на які покликаються автори, цитуючи розвідки, присвячені творчості Лесі Українки, датовані 1973 чи й навіть 1952 роком, цілком ігноруючи, скажімо, монографію Віри Агеевої, їй же присвячену.

Ще один симпатичний матеріал у числі – розлогі нотатки Олександра Астаф'єва з теоретико-методологічного філологічного семінару «Художня форма», ініціатором проведення якого був Інститут Філології.

Іванка Франко



Євген Сверстюк  
Приваба вершин  
і спокуса безодні

Промова на випускних урочистостях в Українському Католицькому Університеті  
Львів, 2005

Промовляючи до випускників УКУ, Сверстюк, звертався до тих непромишляних для нього самого речей, які перетривали випробування часом, концтаборами й доволішньою советською дійсністю – з усіма можливими її наслідками, що їх, цілком очевидно, ще доволі довго доведеться долати нинішній молоді. Сверстюк не приходив до неї як ментор – бесідує як рівний із рівними. Вітаючи випускників, Євген Сверстюк роздумує про дар радості й гідності, служіння та безкорисність, урешті про вдячність, які виростають із християнської моралі.

Завершують брошурку галерея фотографій із урочистостей і слово Мирослава Мариновича. Не може не вражати цей перебіг розмови зі Сверстюком, що пульсує між двома точками-топосами, які обом промовцям випало пізнати: табірний простір і УКУ. Є якась незбагненна іронія в тому, що цей діалог, розпочавшись у, здавалося б, однозначно вбивчому просторі, перетривав зміну влад та епох і звучить собі далі. Тільки тепер це не просто розмова на двох: до неї дослухаються інші.

Богдана Матіяш