

Фелікс Штейнбук

ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНИЙ ВИМІР АНТРОПОЛОГІЇ ФЕНОМЕНУ ДЗЕРКАЛА У ТЕКСТОВИХ СТРАТЕГІЯХ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

The article deals with the anthropological peculiarities of the mirror phenomenon and the nature of its functioning in the textual strategies of contemporary literature in the corporal-mimetic aspect.

Проблематика розуміння людини, попри свій одвічний характер, не втрачає *актуальності*, а, навпаки, з бігом часу провокує постання все нових та нових надзвичайно гострих та болючих питань. Не залишається осторонь від цього процесу поряд із філософією, психологією, соціологією тощо і літературознавство [див., наприклад: 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11 тощо], особливо виразно демонструючи таке зацікавлення в рамках постмодерністського дискурсу.

Разом з тим звернення до антропологічної проблематики відбувається у спосіб дещо відмінний від традиційної парадигми літературних розвідок, оскільки сучасні художні тексти у відчутний спосіб концентрують свою увагу на тих аспектах, що передусім є пов'язаними із тілесним началом та за посередництвом механізму мімесису репрезентуються на рівні літературних пошуків та експериментів.

Проте через неможливість в межах окремої статті висвітлити повні досить розгалужене тілесно-міметичне підґрунтя текстових стратегій сучасної літератури ми ставимо за *мету* розглянути окреслене коло питань через дослідження особливостей антропології феномену дзеркала в творах сучасної постмодерністської літератури.

Отже, романи, які ми обрали об'єктом нашого дослідження, написано різними авторами, що належать до різних національних літератур, а, до того ж, ці романи присвячено різним темам, та однак в кожному з них, хоч в декількох епізодах, а все ж таки згадується, власне, дзеркало.

Інколи ці згадки виглядають начебто цілком природно, як, наприклад, тоді, коли одна з головних героїнь роману Юрія Андруховича „Дванадцять обручів”, Рома Воронич „котрогось ранку <...> ніби отямилася зі сну і, дивлячись на себе у дзеркало, подумала так: »Мені двадцять вісім років. У мене поганий колір шкіри. Життя закінчилося» [12, с. 87]. Або тоді, коли про іншу головну героїню – героїню роману Мілорада Павича „Последняя любовь в Константинополе”, Єрисену Тенецьку – ми дізнаємося, що, „как и все молоденькие девушки, она была уверена, что всё самое важное написано в зеркале” [13, с. 118]. Або навіть і тоді, коли головний герой роману Тадеуша Зубіньського „Odłot dzikich gęsi” Ян Джасмонт „kątem oka zobaczył swoją twarz w owalnym lustrze <...> Twarz niby maska, ze spłowiałego wosku, trudno uwierzyć, że jego” („бічним зором побачив своє обличчя в овальному дзеркалі <...> Обличчя, яке було схоже на маску зі стопленого воску, і через це не вірилося, що це є його власним обличчям”) [14, с. 8].

Не викликають сумнівів щодо їхньої побутової автентичності згадки про дзеркало і в тих епізодах, коли герої постають перед своїми відображеннями, перебуваючи у ванних кімнатах, як це, скажімо, діється з тією ж Ромою Воронич, що, опинившись у пансіонаті „Корчма *На Місяці*” та насолоджуючись можливістю користуватися водно-ванним раєм донесхочу, отримує чудову нагоду надивитися на себе, завдяки „вкрит[ому] легкою паволокою пари дзеркал[у]” [12, с. 112]. У подібну ситуацію потрапляє і головний герой роману Володимира Маканіна „Андеграунд, или Герой нашего времени” Петрович, який в певний момент, „случай не упустил <...> у Зинаиды помылся”, а потім „в таком вот замечательном настроении, неспешно вытираясь <...> глянул [на себе] в зеркало” [15, с. 413].

А, втім, попри ці звичні дрібнички, образ дзеркала виявляється причетним до введення до змісту творів дечого, безперечно, більш вагомішого та важливішого. Так, наприклад, після першого „побачення” із дзеркалом (ясна річ, в романі) Роми Воронич, внаслідок чого вона зробила невтішний висновок про те, що, мовляв, „життя закінчилося”, – „виявилось, що цього було достатньо <...> Достатньо,

щоб того ж вечора його (курс. Ю. А.) не стало” [12, с. 87]. „Його” – це старого й нелюбимого чоловіка пані Роми, який трагічно загинув того ж вечора, звільнивши у такий спосіб героїню з-під подружнього й свого особистого суворого ярма та ніби жертвовно давши їй можливість вільно влаштувати своє майбутнє.

Дещо інакше, але також важливу роль відіграє дзеркало і у випадку з Яном Джасмонтом. Йдеться, зокрема, про той епізод, коли герой дивиться на свою дружину Ружу, яка „stała przy ścianie, rogowym grzebieniem <...> rozczesywała włosy <...> Pokój <...> nade wszystko odorzał aromatem kobiety, jego kobiety” („стоїть біля стіни, роговим гребінцем <...> розчісує своє волосся <...> в кімнаті <...> надзвичайно сильно відчувається аромат жінки, його жінки”), і, бачачи „odbicie jej twarzy w owalnym lustrze” („відбиття її обличчя в овальному дзеркалі”), Джасмонт дуже гостро усвідомлює, „jak on kocha tę kobietę” („як несамовито він кохає цю жінку”) [14, с. 81].

Вже навіть із цих, наведених вище прикладів можна зробити висновок про те, що дзеркало, хоч воно традиційно і пов'язується із відображенням видимостей, тим не менш починає діяти ніби всупереч цим видимостям, а щонайголовніше – несподівано виявляє під видимістю сутність або ж навіть певну істину. Луї Марен так формулює цей парадокс: „Дзеркала наділено силою істинності завдяки точності властивого їм процесу репрезентації речей та людей” [16, с. 33]. Крім цього, дзеркальне відображення тіла, попри те, що воно сприймається як щось зовнішнє, як щось таке, що ми бачимо зі сторони, все рівно в своїй основі залишається якимось дивним поєднанням зовнішнього та внутрішнього [див., наприклад: 17, с. 107–108].

Думається, що не буде помилковим твердження, відповідно до якого саме ці парадоксальні і водночас фундаментальні якості дзеркала дозволяють використовувати даний феномен в літературних творах. Проте і цими важливими аспектами проблема не вичерпується, оскільки в тих же творах, які ми аналізували вище, є епізоди, що репрезентують феномен дзеркала у спосіб, в якому поєднуються і вже згадані властивості дзеркала, і властивості, на перший погляд, ще більш незвичні та парадоксальні.

Йдеться, зокрема, про те, що в іншому епізоді, коли героїня роману Зубіньського „Róża wstała” („Ружа піднялася”) і „poprawiła włosy” („додала ладу своєму волоссю”), то „Jassmont poczuł się jej lustrem” („Джасмонт відчув себе її дзеркалом”) [14, с. 126].

Щось подібне діється і з героями роману Мілана Кундери „Бессмертие”, коли „в сотый раз всплывал в воспоминаниях [Рубенса, одного із головних героїв твору,] один и тот же образ: они [разом з іншою головною героїнею – Аньэс] были среди танцующих пар <...> Она смотрела мимо него, в пустоту. Словно, сосредоточенная лишь на себе, не хотела видеть ничего вокруг. Словно на расстоянии шага от неё был не он, а большое зеркало, в котором она наблюдала себя” [18, с. 325].

А, повертаючись до парадоксальних властивостей дзеркала, які даються взнаки на рівні образів героїв, наведемо ще один приклад, який є настільки ж показовим, наскільки ж й нібито перебіжним та випадковим. Петрович, головний герой роману В. Маканіна, розповідає про одну зі своїх знайомих жінок – Лесю Дмитрівну Воїнову, яка колись, за радянських часів, була активною діячкою профспілкового комітету певного великого та солідного „НИИ” (науково-дослідного інституту).

Натомість тепер, опинившись в статусі нікому не потрібної та підстаркуваті, бо вимушеної обставинами, пенсіонерки, Леся Дмитрівна намагається спокутувати колишні гріхи, що повисли на ній через оте давніше надгорливе виконання своїх громадських обов’язків. І ось першим, до кого Леся Дмитрівна завітала, був старий п’яничка, що отримав від профспілкового комітету „выговор, что ли. Премии лишили” [15, с. 221] його в старі недобрі часи чи ще щось – менше з тим.

Стариган, „открыв дверь, осердился <...> Лицо к лицу, старикашка осердился, даже распрямился (отражённо, как отражает зеркало, – он перенял лицом её же былую горделивость)” [там само]. Але і це ще не все. Виявляється справжньою жертвою в очах Лесі Дмитрівни був не старий чолов’яга, що вже давно спився, а Петрович, власною персоною, тому що колишня профспілкова діячка „сообразила, что каются не обязательно перед тем, перед кем лично виновен. Не обязательно виниться перед тем, кого судил. Для униженности и чтобы избыть вину (и гордыню) каются можно перед любым вчерашним говном” [там само, с. 222], тобто, в даному випадку, перед Петровичем.

Наведемо й ще один більш ніж прикметний в окресленому контексті епізод із роману Мілана Кундери „Бессмертие” – епізод, в якому феномен дзеркала набуває вже й зовсім понадлюдського, в прямому й переносному сенсі, а відтак метафізичного виміру. Головний герой цього твору Рубенс, будучи черговий раз в Римі,

відвідав одну із тамтешніх картинних галерей і „надолго задержался в зале готических картин”, тому що „одна из них заворожила его. Это было »Распятие» [18, с. 350]. Однак це було, щонайменше, незвичне розп'яття: „на месте Иисуса он видел женщину, которую распяли. Как и Христос, она была обмотана вокруг бёдер белой тканью <...> А глаза были устремлены в бесконечную даль. Но Рубенс знал, что она смотрит не в бесконечную даль, а в огромное воображаемое зеркало, помещённое перед ней между небом и землёй <...> [и] видит в нём свой собственный образ, образ женщины на кресте с распостёртыми руками и обнажённой грудью. Она выставлена на обозрение толпе, необъятной, кричащей, звериной, и, возбуждённая, смотрит на себя вместе с нею” [там само, с. 351].

Отже, якщо спробувати накреслити умовну схему образного світу в наведених вище епізодах, то можна отримати щось подібне до наступного: один герой цілком природно стає дзеркалом для іншого героя (Ружа – Джасмонт, Аньєс – Рубенс); другий герой несподівано стає дзеркалом для іншого героя в той самий час, як останній наполегливо шукає таке дзеркало в особі ще іншого героя (старий п'яничка – Леся Дмитрівна – Петрович); і, нарешті, – герой, не маючи можливості знайти людину, яка добровільно чи з примусу погодилась би бути її дзеркалом, намагається створити його в трансцендентному вимірі, що обертається все ж таки на збірний образ натовпу, разом з яким цей образ дає змогу набагато краще та глибше побачити та зрозуміти самого себе.

Додамо до цих парадигматичних міркувань також сенс тих епізодів, де, завдяки феномену дзеркала, ставав можливим момент істини для героїв аналізованих творів, і з неодмінністю прийдемо, принаймні, до двох досить важливих висновків.

Перший з них можна було б сформулювати наступним чином: феномен дзеркала є обов'язковим елементом антропологічних виявів людини, через що він і знаходить своє відображення в літературній творчості.

Натомість другий висновок є похідним від першого і потребує додаткових уточнень, оскільки йдеться про те, що якщо це і справді є таким важливим для людини, то причини цього потрібно шукати передусім в людській, а, точніше, в тілесній природі людини.

Ідеї щодо глибинного змісту та фундаментальної тілесної основи феномену дзеркала ми знаходимо в роботах відомого французького філософа Жака Лакана. Не вдаючись до деталей, дозволимо собі

лише в редукованому вигляді окреслити концепцію Лакана, відповідно до якої людське „Я” виникає внаслідок споглядання дитиною свого та батьківського образів у дзеркалі, коли замість хаотичної картини тіла, яке до цього моменту складається нібито з окремих частин, що не є пов’язаними між собою („*membra disjecta*”), цей образ займає цілісний образ тіла – тіла дорослого, Іншого, того, кого можна побачити в дзеркалі. А відтак „Я” виникає в результаті ідентифікації дитиною себе з образом дорослого [19, с. 91].

Приймаючи концепцію Ж. Лакана у такому редукованому вигляді хоча б тому, що у нас немає підстав цю концепцію заперечувати, необхідно також вказати ще на одну, без перебільшення, онтологічну властивість, яка є притаманною феномену дзеркала. Йдеться про те, що дзеркальне відображення дозволяє нам не тільки ідентифікувати своє тіло – дане відображення спричинює подвоєння нашої присутності в світі.

Отже, віртуально-оптичне створює для мене чисте поле присутності, а відтак підтримує факт мого актуального існування, або, сказати б інакше, саме дзеркальний Інший, двійник, і дозволяє нам бути-присутніми-в-світі, бути актуальними [8, с. 46-47].

Принадібно зауважимо, що описаний ефект спрацьовує не лише у випадку із дзеркалом чи навіть із найближчим Іншим – в тому-то й справа, що з цього все тільки починається, а згодом набуває, далєбі, універсального кшталту, розповсюджуючись на все, що оточує людину, на-буття-людини-в-світі.

А відтак передусім ствердимо те, що можна вважати ще одним висновком із попередніх розвідок: ***ми не можемо опинитися у власному тілі без тіла Іншого.*** Тому дозволимо собі з цього приводу дещо розлогу, але важливу цитату від Моріса Мерло-Понті, який писав про те, що „як і всі інші технічні предмети та пристосування, як інструменти або знаки, дзеркало з’явилося у відкритому кругообігу між тілами, які бачать, та тілами, які кимсь бачаться. Воно виявляє та розширює метафізичну структуру нашої плоті. Дзеркало може постати тому, що Я є тим, хто бачить, і тим, кого бачать, оскільки існує своєрідна рефлексивність чуттєвого, а дзеркало виражає її та відтворює. Завдяки йому моє зовнішнє доповнюється, все найпотемніше, що у мене було, виявляється в цій подобі, в цьому плоскому та закритому в своїх межах суцтоту, яке вже вгадувалося в моєму відображенні в воді <...> Примара дзеркала витягає назовні мою плоть, а відтак те невидиме, що було і є в моєму тілі, відразу ж отримує можливість наділяти собою інші тіла,

які я бачу. З цього моменту моє тіло може містити в собі сегменти, які позичено у тіл інших людей так само, як моя субстанція може переходити в них: людина для людини виявляється дзеркалом. Саме ж дзеркало стає інструментом універсальної магії, який перетворює речі в зримі репрезентації, зримі репрезентації – в речі, мене – в іншого, а іншого – в мене” [20, с. 23].

Саме ця оборотність того, кого бачать, і того, хто бачить, якою ми, як ті, хто бачить, наділені ще перед тим, як бачити, і створює умови для появи дзеркала. Проте необхідно чітко усвідомлювати, що не дзеркало є первинним, а лише ця оборотність. Однак, якщо замислитися над тим, що Мерло-Понті повторює як магичне заклинання (той, кого бачать, обертається на того, хто бачить, а той, хто бачить, – на того, кого бачать), то неважко помітити в цій структурі оборотності момент зяяння, ту маленьку рухливу точку одночасної відсутності мене в Іншому та Іншого в мені.

Коментуючи цю очевидну суперечність, В. Подорога [8, с. 73-74] пише про те, що в розмислах Мерло-Понті не вистачає того, що вмикає сам механізм оборотності, тобто, на думку російського мисленика, – не вистачає певного виду початкової оптичної, зорової енергії. Натомість, виходячи з цього, можна зробити висновок, відповідно до якого „зяяння” в структурі оборотності є лише знаком бажання-дотику-Іншого [21, с. 459]. Але тоді зоровий акт розщеплюється і перестає бути лише дією ока, яке незворушно стежить за появою із моєї плоті – плоті Іншого, тому що для того, аби проявилася і моя власна плоть, я повинен прагнути плоті Іншого, а, отже, вони могли б стати взаємозамінними, тобто такими, що обертаються в одному оптичному акті, з тим, однак, уточненням, що все це аж ніяк не стосується лише елементарного зорового акту.

Це може стосуватися, зокрема, художнього дискурсу, в якому й відбувається те, про що йшлося вище. Зрештою, як безапеляційно формулює ще одна сучасна дослідниця, „образ – це завжди образ Іншого” [22, с. 94], і цю думку доводить зміст всіх тих творів, які ми обрали за об’єкт свого дослідження. А найцікавішим є, як нам здається, те, що подана щойно максима репрезентується на рівні конкретних текстів і окремими епізодами, і загальною стратегією щодо організації романного простору взагалі.

У першому випадку красномовним прикладом може служити епізод з роману Мілана Кундери „Бессмертие”, в якому йдеться про те, що Рубенс якось познайомився з „дівчиною D”. Остання виявилася

досить відвертою щодо своїх сексуальних видінь, після чого герой опиняється у несподіваній та дивній ситуації, суть якої полягала в тому, що „монолог D был зеркалом, в котором отражались все женщины, каких он познал, это была огромная энциклопедия, восьмитомный Ларусс эротических фантазий и фраз” [18, с. 303].

Що ж стосується другого випадку, то, наприклад, текстову стратегію роману С. Ануфрієва та П. Пепперштейна „Мифогенная любовь каст” визначає саме окреслена вище спроба. Так, суть сюжетної колізії цієї – на міру „Війни і миру” чи „Тихого Дону” – епопеї, однак епопеї іронічної, полягає в тому, що парторг досить великого заводу Володимир Петрович Дунаєв, будучи тяжко пораненим та контуженим ще на початку Великої Вітчизняної війни, весь цей період перебуває у стані важкої та глибокої коми, але при цьому йому надзвичайно реально ввижається його дивовижна участь у борні „с фашистской силой тёмною, с проклятою ордой”.

У такий, тобто казковий, спосіб Дунаєв героїчно рухається усіма хрестоматійними шляхами поразок та перемог і, врешті-решт, не лише здобуває перемогу над гітлерівською Німеччиною, а й навіть перетворюється у фіналі на „огненный столп Ду” [23, с. 471], образ якого недвозначно пародіює символ, що позначався в радянській ритуальній міфології, як „Вічний Вогонь Невідомому солдату”. Проте, коли Дунаєв виходить з цього нещоденного стану і повертається до реальності, то з’ясується, що „сверкающий Координационный Центр, откуда велось управление его видениями, его бредом” [там само, с. 520], є нічим іншим, як звичайною дитячою кімнатою його онучки.

Прикметним у зв’язку з наведеним останнім прикладом нам видається той факт, що дана текстова стратегія не лише досить яскраво ілюструє реалізацію концепції Іншого на рівні конкретного твору, а й чи не дослівно описується Юлією Крістєвою в одній із її праць у контексті категорії відразливого, яку вона в цій роботі досліджує. Зокрема, видатна французька філософ пише про те, що „появу мене самого, об’єктів та знаків супроводжує логіка мімесису. Та коли я *шукаю* (себе), *гублю(сь)* або *насолоджують* (курс. Ю. К.), то в цьому випадку моє „я” стає гетерогенним. Ця двозначність <...> обмежує оточуючий мене простір певним бунтарським протистоянням, внаслідок чого в цьому просторі з’являються знаки та об’єкти. Будучи закрученим у такий спосіб, переплетений, амбівалентний гетерогенний потік відділяє територію, яку я можу назвати своєю, оскільки Інший, що поселився в мені як alter ego, з відразою вказує мені на дану територію” [6, с. 46–47].

Будь-які додаткові коментарі з приводу наведеної цитації є, на наш погляд, надмірними, тому що Крістева, розглядаючи проблематику відразливого, вдається до концепту Іншого, а, отже, ще й з цієї сторони засвідчує актуальність та реальність Іншого аж ніяк не тільки у філософському чи споглядальному сенсі. „Інший є не пеклом, але і не раєм, – стверджує В. Подорога. – Інший є способом на присутність людини у світі, він створює горизонти речей, бажань, тіл – наших тіл та тіл інших” [24, с. 44]. Інший, за виразом Дельоза, уможливає здатність сприймати та бути сприйнятим [там само].

І в такій перспективі ми отримуємо право говорити про аналізовану вище структуру оборотності не лише в інтровертному варіанті, а й у варіанті екстравертному, що описує кореляцію між будь-якими тілами не лише всередині дискурсу, або вужче – в тексті, а також між тим, що відбувається в тексті твору, і тим, хто цей текст сприймає. Адаже саме на основі текстів – в широкому розумінні, тобто не тільки текстів літературних, а й текстів культури – і будується, власне кажучи, як відношення до себе, так і відношення до іншого.

В останньому випадку, зрештою, може йтися і про відношення до Іншого, який у постструктуралістській версії є всім тим, чим є ми, незалежно від того, що ми думаємо самі про себе та про інших, бо Інший в даному контексті є законом, сукупністю правил, що дозволяють, з одного боку, вступати в символічний порядок культури, а, з іншого, – отримувати право на користування її символами [там само, с. 46].

Цікаво, що на рівні літературного тексту всі ці складні філософсько-антропологічні міркування реалізуються напрочуд просто і без будь-яких найменших проблем щодо розуміння відповідних епізодів. Так, в романі Юрія Андруховича в той момент, коли Рома Воронич опиняється вдруге (звісна річ, у творі) у ванній кімнаті вже згаданого вище пансіонату „Корчма *На Місяці*”, вона, без перебільшення, робить екзистенціальний висновок-вибір, відповідно до якого через те, що бідна жінка „стільки років прожила в невпевненості, [їй] нині залишалося впевнено брати все, що залишалося” [12, с. 113]. Але для нас найважливішим є не стільки цей життєво-стверджувальний вердикт, скільки своєрідна печатка на ньому у вигляді риторичного питання і того, що сталося після.

„Чому визначальні для нас істини приходять так пізно?” – саме так було сформульовано згадане питання, після чого аж ніяк не філософ пані Рома „скривилася <...> до дзеркала і, звісно, показала самій собі

язика”, до того ж ще й „слухно визначи[вши]” характер своєї тілесної реакції: „Це телевізійне” [там само].

В цьому невеличкому і начебто випадковому уривку репрезентовано практично майже весь спектр тієї проблематики, про яку йшлося вище. Зокрема, згадка про невпевненість героїні засвідчує неможливість для неї до якогось моменту усвідомити саму себе, оскільки старий та суворий Воронич, а потім пружний, але здебільшого відсутній Пепа були весь цей час, хоч і іншими, але чужими. А відтак ані її перший чоловік, ані другий так і не стали Іншим. Це Карл-Йозеф Цумбруннен виявився для пані Роми Іншим.

Про слухність наших висновків свідчить, по-перше, увага пані Роми щодо „телевізійного”, бо телебачення – цей технічний в основі своєї феномен – вже за самою своєю суттю є очевидно спрямованим, хоч і на штучний, та все ж таки незаперечний зв'язок зі світом. Натомість, по-друге, сама героїня трішки згодом своєю поведінкою підтверджує, що той „язик”, який вона показала самій собі в дзеркалі, не був ані тільки дискурсивним, ані випадковим, бо передусім у відношеннях з тим, хто так багато для неї важив, тобто із Цумбрунненом, вона спромоглася перестати бути для нього „об'єктом”.

Однак і на цьому, безперечно, важливому етапі самостановлення пані Рома не зупиняється – навпроти, вона і надалі продовжує стверджуватися, поширюючи ту територію, де віднині вже вона цілком повноправно „створюватиме горизонти речей, бажань, тіл – наших тіл та тіл інших”. Зокрема, опинившись разом із чоловіком у пошуках криївки від буревію в гірському проваллі на незрозуміло для чого влаштованому тут автомобільному цвинтарі, вона – після пристрасних любовців із Артуром у нутрощах „крайслера імперіала” – „цілком поважно сказала”: „Просто я перестала бути незграбною” [там само, с. 244], – що в її випадку означало, вочевидь, радикальне перевтілення. А у подальшому ця начебто майже нічим не підкріплена декларація отримала ще й реальне підтвердження: йдеться про те, що, коли Артура Пепу звинуватили у вбивстві Карла-Йозефа Цумбруннена, а серцевий напад, який саме в той момент стався з поетом, ледь не звів останнього до могили, то врятувала і репутацію, і свободу, і, що найголовніше, життя Артура Пепи власне пані Рома Воронич, тому що вона і справді „перестала бути незграбною”.

А відтак, повертаючись до екстравертного аспекту оборотності між Іншим та іншими, зазначимо наступне: з одного боку, оточуючий світ як Інший стає світом пані Роми тоді, коли героїня Андруховича вповні

використовує його коди, аби нарешті мати змогу ставити чоло цьому світові.

З іншого боку, натомість, ще яскравіше шукана оборотність між зовнішнім та внутрішнім, між текстом та світом, дається взнаки в романі українського письменника у зв'язку із тим, що твір закінчується навіть не традиційним епілогом, а, як назвав останню частину сам автор, „спробою автокоментаря”. В цій частині Юрій Андрухович розповідає історію створення роману і намагається пояснити, чому роман та його герої є саме такими, а не іншими.

Однак для нас більш важливим є не стільки зміст даного „автокоментаря”, скільки факт присутності у книзі чогось такого, що, безперечно, належить до позахудожньої реальності. Та, якщо порівняти цей, начебто несподіваний елемент у художньому творі Андруховича із прийомом, який використав Януш Вишневський у своєму романі „S@motność w Sieci”, де між епілогом та пост-епілогом автор подає майже на ста сторінках частину тих листів від реальних читачів його книги, які він отримав електронною поштою, наводить деякі зі своїх відповідей на ці листи і, до того ж, в окремій невеличкій частинці пояснює, чому він вирішив додати до завершення роману ще й отой пост-епілог, а також якщо згадати у контексті порівняння ще й роман Мілорада Павича „Последняя любовь в Константинополе”, із підзаголовку якого ми дізнаємося про те, що це не просто роман, а „Посібник з гадання”, – то тоді, врахувавши все це, просто не може залишитися жодних сумнівів, поперше, щодо невинності використання згаданих прийомів, а по-друге, щодо слушності наших висновків.

У відповідності до цих висновків та враховуючи останній аспект, який ми щойно проаналізували, необхідно ствердити наступне: можливість використання у творах сучасної літератури елементів позахудожньої реальності виникає через те, що, зокрема, у художньому дискурсі неодмінно та об'єктивно реалізується феномен Іншого, який (феномен) має надзвичайно багаті та різноманітні вияви, в тому числі і здатність до кореляції на перший погляд начебто далеких один від одного явищ, або, сказати б інакше, має здатність реалізувати стратегію „тотальної кореляції”, чи „кореляції усього з усім”. У свою чергу, окреслені властивості Іншого зумовлюються феноменом дзеркала, що постає на основі тілесності, функціонує за посередництвом механізму мімесису та має, поза усілякими сумнівами, антропологічний кшталт, як і згаданий вище феномен, який воно продукує.

Отже, підсумовуючи попередні розвідки, ми отримуємо змогу зазначити, що характер та спосіб організації різноманітних текстових стратегій у творах сучасної літератури суттєво залежать від антропологічних в своїй основі чинників та цілком логічно та природно як вписуються в засади тілесного міметизму, так і визначають ці засади, які ми, виходячи із актуальних уявлень, намагалися обґрунтувати в даній статті, що репрезентує результати більш докладних та глибших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. – М.: Институт философии РАН, 2000. – 326 с.
2. Бубер М. Я и ТЫ // М. Бубер. Два образа веры / Пер. с ивр. В.В. Рынкевича. – М.: Наука, 1995. – 347 с.
3. Булатов М. Антропологічні ідеї в історії української філософії. – В кн.: Філософія: Світ людини. Курс лекцій: Навч. посібник / В.Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін. – К.: Либідь, 2004. – С. 61–78.
4. Головка Б. А. Філософська антропологія. – К.: Либідь, 1997. – 418 с.
5. Гуревич А. Я. История в человеческом измерении (Размышления медиевиста) // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 75 (5). – С. 38–63.
6. Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении / Пер. с фр. А. Костиковой. – Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
7. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1983. – 467 с.
8. Подорога В. Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – 386 с.
9. Слотердайк П. Критика циничного разума / Пер. з нім. А. Богачова. – К.: Тандем, 2002. – 544 с.
10. Тимофеева О. Текст как воплощение плоти: к морфологии опыта Ж. Батая // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 71. – С. 89-102.
11. Шеллер М. Философское мировоззрение; Человек и история; Положение человека в Космосе // Избранные произведения. – М.: Наука, 1994. – 532 с.
12. Андрухович Ю. Дванадцять обручів: Роман. – 2-е видання, виправлене та доповнене. – К.: Критика, 2004. – 336 с.
13. Павич М. Последняя любовь в Константинополе: Пособие по гаданию: Роман / Пер. с сербского Л. Савельевой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 240 с.
14. Zubiński T. Odlot dzikich gęsi. – Warszawa: W. A. B., 2001. – 204 s.

15. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. – М.: Вагриус, 1999. – 496 с.
16. Marin L. La parole mangée et autres essais theologico-politiques. – Paris: Meridiens Klincksieck, 1986. – 238 p.
17. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Наука, 1999. – 348 с.
18. Кундера М. Бессмертие: Роман / Пер. с чеш. Н. Шульгиной. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 384 с.
19. Lacan J. Ecrits I. – Paris: Seuil, 1970. – 267 p.
20. Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Наука, 1992. – 389 с.
21. Sartre J.-P. L'Être et Neant. – Paris: Gallimard, 1972. – 648 p.
22. Жеребкина И. „Прочти мое желание...”. Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М.: Республика, 2000. – 296 с.
23. Пепперштейн П. Мифогенная любовь каст. Т. 2. – М.: Ad Marginem, 2002. – 540 с.
24. Подорога В. А. Словарь аналитической антропологии // Логос. – 1999. – № 2. – С. 27-73.
25. Wiśniewski J. L. S@motność w Sieci. Tryptyk. – Warszawa: Wydawnictwo Czarne „Prószyński i S-ka”, 2001. – 416 s.