

Питання теоретичні

Тетяна Стадницька

АВТОКРЕАЦІЯ: ВІД ПОШУКУ АВТЕНТИЧНОСТІ ДО “СМЕРТІ АВТОРА”

(на матеріалі “Щоденника 1953—1969” і “Заповіту.
Розмов з Домініком де Ру” В. Гомбровича)

Найоригінальнішою й водночас найзагадковішою постаттю польської літератури ХХ ст. можна вважати романіста, драматурга та есеїста Вітольда Гомбровича (1904—1969), творчість якого добре відома у світі та, на жаль, досить мало досліджена на українському літературознавчому терені. Його любов до епатажу у площині літератури хіба що можна порівняти з екстравагантними формами самовираження іспанського сюрреаліста С.Далі, до яких останній вдавався у житті.

Вихід у світ прозових і драматургічних творів, а особливо “Щоденника 1953—1969” В. Гомбровича сформували стереотипне уявлення про самого письменника як про актора та сценариста власного літературного буття — такого собі блазня. Свідома настанова на автокреацію як письменника, неодноразово підкреслювана митцем у “Щоденнику”, завжди перебувала в центрі уваги читачів і дослідників. Водночас залишалося поза увагою первісне завдання, що його ставив перед собою письменник, починаючи власне творити.

З цього погляду досить важливо дослідити вихідну інтенційність гомбровичівського тексту, механізм реконструкції зовнішнього світу в ньому й отриманий результат. Тобто нас насамперед цікавитиме креативний рівень відчуження: як вихідна життєва ситуація перепливає у літературний медіум твору. Об’єктом дослідження стали “Щоденник” та “Заповіт. Розмови з Домініком де Ру” (твір В. Гомбровича, позначений, на думку одного з провідних дослідників його творчості Є.Яженського¹, найбільшою автентичністю мислення). Слід зауважити, що В.Гомбрович наприкінці свого життя зажадав, аби його творчість була інтерпретована правильно. Він не любив критиків, вважаючи, що саме вони сприяють певному відчуженню художнього тексту (чи твору будь-якого іншого виду мистецтва) від сприймача, множачи різноманітні відчитування, дезорієнтуючи тим самим реципієнта і часто накидаючи йому інтерпретацію, яка суперечить безпосередньому, первинному сприйняттю твору².

Головним постулатом творчості В.Гомбровича була боротьба за людину та її автентичність. Він хотів позбавити її екзистенційного дискомфорту — підвішеності в порожнечі після смерті Бога, допомогти віднайти онтологічний фундамент. “Щоденник” він почав створювати, щоб самому позбутися різноманітних комплексів і стереотипів, щоб бути “очищеним на папері” (тут і далі у тексті переклад наш — Т.С.). Приступаючи до написання свого першого роману “Фердидурке”, письменник мав намір, як він сам зазначає, “захищати

¹ Див.: Jarzębski J. Dziwna historia “Testamentu” // Gombrowicz W. Testament. Rozmowy z Dominique de Roux. — Kraków, 2004. — S.152—163.

² Див.: Gombrowicz W. Testament. Rozmowy z Dominique de Roux. — Kraków, 2004. — С. 89. Посилаючись далі на це видання, сторінку вказуємо в тексті.

себе самого”, “боротися за себе” (20). Пріоритетом Гомбрович вважав віднайдення тієї “правдивої реальності — власної, приватної” (27), оскільки впродовж життя його гнітило відчуття “нереальності”, існування “завжди “між”, ніколи у чомусь”: “був я як тінь, як химера” (74—75), тож природно хотів позбутися “розпорошення на тисячу елементів! Моєї туманності! Мого туману! Паніки, якою я є”³. Те “буття “між” відображало ситуацію людини, було віддзеркаленням дії механізму відчуження, який призвів до того, що люди “створюються тим, що самі створили” (63). Такі думки були цілком суголосними думкам Г. Зиммеля, котрий вважав характерною рисою сучасного йому розвитку культури боротьбу проти принципів форми взагалі, тобто проти культури як такої⁴.

Присутність автентичного в Гомбровича корелюється із проявами людської поведінки, що виходять за межі усталених поведінкових норм, визначених певною культурою, з раціоналістичного погляду сприймаються як недосконалі, зухвалі, “несформовані”, “незрілі” у значенні розвитку особистості. Звідси така посилена увага письменника до людей нижчих верств суспільства (максимально наближених до природи і віддалених від цивілізації), до того ж неодмінно молодих, ще не повністю спотворених формою та здатних чинити спротив її гнітючому впливові. Зокрема, на фабулярному рівні це відобразилось у бжранні Ментуса до “братання”⁵ з парубком у “Фердидурке”, на біографічному рівні — посилена увага самого письменника до студентства, аргентинського юнацтва⁶. Гомбрович зазначає, що “те, що автентичне, завжди нижче нашої культури”, вказуючи на приховану, приватну реальність людини, яка перетворювалася на міф “гіршої якості” (44). Тому визначальними в його творчості є відношення “нижчість — вищість”, “молодість — старість”, “незрілість — зрілість”.

Письменник поставив за мету заново “створити себе через твір”: “...Спочатку вдарю, а потім дізнаюсь, який я є” (56). Найвищим моральним обов’язком він вважав збереження автентичності: “бути собою, боронитися перед деформацією, дистанціюватися від найбільш “власних” почуттів, думок настільки, наскільки вони мене не виражають” (55). До речі, саме у цьому займенникові “мене” вбачалась ота присутність автентичного: не “я думаю”, а “мені подумалось”, тобто мене охопила думка, у якій є відблиск стереотипного, традиційного, а отже, того, що чуже мені. Йдеться про стереотипні мисленнєві формули, які існують в обігу, та залежність людини від них⁷. “Ні, то зовсім не я!.. Кожна думка, кожен імпульс, кожен вчинок, слово — все видавалося мені не моїм, але немовби визначеним десь поза мною, створеним для мене, а я, власне, інший!”⁸. Тож “Щоденник” у такому разі постає як “експеримент наближення до прихованої реальності, якою може бути самосвідомість письменника [...], і водночас є викладанням методики її здобування”⁹.

³ Gombrowicz W. Dziennik. — Т. II. — Kraków, 2004. — S.196. Також див.: Гомбрович В. Щоденник: У 3 т. / Пер. Р.Харчук. — К., 1999.

⁴ Див.: Зиммель Г. Понятіе и трагедия культуры // Зиммель Г. Избранное. — Т.1. Философия культуры. — М., 1996; http://lib.ru/FILOSOF/ZIMMEL/445_74.txt

⁵ Те “братання” відображало схильність Ментуса до гомосексуалізму (слово “брататися” в оригіналі (польською мовою) у В. Гомбровича написано як *bra...tać się*, тож воно є досить неоднозначним у залежності від того, як читається і як пишеться).

⁶ Можливо та схильність письменника до гомосексуалізму теж була своєрідною спробою пошуку автентичності, а через стосунки такого типу В. Гомбрович хотів позбавитися від впливу жіночого начала, що воно в нього ототожнювалося з матір’ю, яка й була втіленням Форми: “то вона штовхнула мене в абсурд, який перетворився пізніше на найважливіший елемент мого мистецтва” (8).

⁷ Nycz R. Gombrowicz: bio-grafia struktury // Nycz R. Sylwy współczesne. — Kraków, 1996. — S. 91.

⁸ Gombrowicz W. Dzieła. — Т. 2. — Ferdydurke. — Kraków, 1986. — С. 16.

⁹ Dobrzański D. Witold Gombrowicz i Harold Garfinkel, czyli O próbie ujawnienia pewnej mistyfikacji // Meandry podmiotowości. — Т.2. — Poznań; 2001. — S. 355—363; <http://www.staff.amu.edu.pl/~insfil/problemy-dyskusje/tom2/mean11.pdf>

У “Щоденнику” Гомбрович свідомо обирає стратегію дослідника, суть якої полягає в абсолютній об’єктивізації предмета дослідження, зокрема власної особи: “мушу відрізатися від самого себе, відособитися, відмежуватись” (36). Свідомо обрана “дистанція” стає провідною категорією його стратегії. Д.Добжанський, посилаючись на М. Шеллера, стверджує, що позиція дистанціювання — це духовний горизонт трьох елементів духовної структури (зосередженість, здатність до опредмечення первісного імпульсу опору, що постає, та самосвідомість), властивої лише людині, і внаслідок їхньої дії самосвідомість постає як результат самоопредмечування¹⁰.

Власна життєва ситуація письменника — аутсайдерство, “буття нічим” — стимулювали бажання хоч якось визначитися, посісти певне місце в соціумі. Єдиною можливістю для Гомбровича здійснити це була літературна творчість. Тож визначальною для нього стає “боротьба за винятковість”, якій він і підпорядковує все текстуальне буття. “Приступити до створення себе і зробити з Гомбровича постать — як Гамлет, або дон Кіхот” (1, 179). У “Заповіді” він відверто зазначає: “Щоденник” купується тому, що автор відомий, а я щоденник писав, щоб стати відомим” (88). Тож узявши автобіографічну матрицю, застосувавши різноманітні автокреаційні прийоми, Гомбрович створив неперевершений віртуальний вимір у тексті, куди помістив і свого текстуального двійника — своєрідний автовізерунок. Це його текстуальне “я” прибрало позу провокатора, залучаючи читачів до своєрідного діалогу-полеміки.

Свідомо обрана стратегія текстуального блазнювання автоматично знімає питання відповідальності за обігрування соціокультурних, політичних і літературних дискурсів і водночас виправдовує здійснювану імпровізацію. Її супроводжує пародія як “характерний інструмент їх [блазнів] роботи” та зв’язана з ними “антропологічна топіка: люди — як мимовільні актори, митець — як явний і свідомий актор”¹¹. Будучи “діалогом з іншими текстами”, ця пародія також “визначає правило будування власного світу, стає одним із чинників, що уможливають вираження власної проблематики, тієї, яка у взірцях, що пародіюються, не тільки не з’явилась, а й взагалі з’явитися не могла, бо полягає на будуванні через заперечення”¹². Тож перегляд і переоцінку цінностей текстуальне “я” перетворює на своєрідний маскарад, а самому авторові відводить роль сценариста та водночас актора в цьому “театрі” дискурсів.

Однак Гомбрович іде ще далі: це текстуальне “я” у нього розпадається, “розпорошується” на численні “я” — такі собі маски. Їхню кількість неможливо визначити, бо дослідники щоразу віднаходять все нові й нові. Так, Д. Пендрак вказує на маску критика власних творів (Гомбрович автокоментарем знімає маску автогероїзму), маску поляка (“найпроникливішого критика національних вад”), маску аргентинця (“супроти Європи”), маску європейця (“супроти Америки”), маску “філософа існування, великого митця”¹³; Д. Добжанський вказує на маску невігластва (коли Гомбрович удає, буцімто він не обізнаний із поезією), маску обізнаності (коли вдає, буцімто знає, що таке наука), маску снобізму (коли вранці п’є шампанське)¹⁴; П. Хмельський — на маску письменника, маску філософа, маску соціолога, маску емігранта, маску теоретика¹⁵ тощо. Така стратегія дезорієнтує читача й активно залучає його до співтворення. Читач, ухопившись за одну із запропонованих іпостасей, будує образ Гомбровича на свій смак — “такого, якого б він собі бажав, про якого хотів би писати”¹⁶.

¹⁰ Там само.

¹¹ *Nycz R.* Gombrowicz: bio-grafia struktury ... — S. 86.

¹² *Giowiński M.* Parodia konstruktywna (O “Pornografii” Gombrowicza) // *Głowicki M.* Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych. — Warszawa, 1973. — С.282.

¹³ Див.: *Pędrak D.* Taniec kłowna [рецензія] // <http://www.biblionetka.pl/odpowiedz.asp?oid=&aid=679>

¹⁴ Див.: *Dobrzacski D.* Witold Gombrowicz i Harold Garfinkel, czyli O prybie ujawnienia pewnej mistyfikacji — S. 355—363.

¹⁵ Див.: *Chmielewski P.* GOMBROWICZ — autofikcja // <http://www.pawech2.republika.pl/art/gomb.htm>

¹⁶ Див.: *Pędrak D.* Taniec kłowna...

Таке текстуальне “розпорошення” — своєрідна проекція внутрішньої множинності особи письменника, розпаду його особистості, як результату “хаосу екзистенції”, що зазначає сам Гомбрович. У творі подібне розпорошення “я” підпорядковане невпинному витворенню позатекстуального “я”, його віднайденню й “очищенню” за допомогою інсценізації діалогу, інтеракції, різноманітних комунікативних ігор. Тобто текстуальне “я” набуває ознак функціональності, оскільки воно наче виведене назовні й таке, що набуває певного кшталту лише вступаючи в численні відношення з іншими об’єктами віртуального буття. Тобто маємо справу з “я” динамічним, як зазначає К. Уніловський, “я” митця¹⁷ (“митець — “то форма у русі” (13, 73)). У такому разі твір виступає чистою фікцією, наявність якої — обов’язковий атрибут мистецької текстуальної автокреації. Та дедалі більше захоплюючись літературною грою, літературним позерством, письменник повсякчас підпорядковується правилам гри, які сам колись визначив. Те текстуальне “я”, зазнаючи певної детермінації (мало не в кожному творі Гомбровича йдеться про манію підглядання за кимось і водночас деформацію того, за ким підглядають, від усвідомлення факту спостереження) через “підглядання” читачів, показує лише одне з безлічі облич, постає щоразу кимось або чимось іншим, утікає в одну з ролей¹⁸. Так наратор “Щоденника” створює себе — залежно від обіграного дискурсу — то письменником, то коментатором творчості реального Гомбровича — автора “Фердидурке”, “Шлюбу”, “Транс-Атлантика” тощо. Я. Блонський зазначає з цього приводу, що “особистість письменника, як і кожна особистість, створюється через вплив на ближнього, зокрема тут [у творчості В. Гомбровича — Т.С.] — на читача”¹⁹. І далеко не кожна людина зможе ось так змінюватися на очах в інших. Лише талант як “жага вирізнятися настільки потужна, що робить людину здатною до постійної автотрансформації”²⁰.

Водночас можна з певністю говорити про тенденцію міфологізації власної біографії у Гомбровича через свідоме суб’єктивне відбирання реалій власного життя, відчуттів та подій зовнішньої реальності з метою їх мистецького знеоформлення. Свідченням цього буде повторюваність розміщення подій (співвіднесення героїв у романах і “Щоденнику” з автором та реаліями його життя), нав’язливість мотивів (боротьба з формою у різноманітних її проявах) тощо. Виводячи в “Щоденнику” та в інших творах цілу низку своїх текстуальних двійників, автор створює щоразу нові міфи. Сукупність цих міфів формує загальний образ автора — видатного, непересічного, оригінального письменника-інтелектуала й водночас такого собі блазня, хоча й не ідентичного реальному В. Гомбровичу.

Автор, створюючи літературний твір, жанр (назва “Щоденник” корелюється з жанровим різновидом документальної прози) якого традиційно претендує на визначення “автентик”²¹, час від часу “вказує”, посилаючи численні сигнали — прийоми фікційності, на жанрову “неавтентичність” даного твору, отже, проектує обережне ставлення читача до висловлених у ньому думок та описаних подій чи явищ. Зокрема, назвавши свій твір “щоденником”, В. Гомбрович передбачає особливості сприйняття читачів твору згідно з жанровим очікуванням, які висуває назва, проте в ході написання “Щоденника” він перериває нарацію несподіваними прийомами (наприклад, заміна назв днів тижня конкретними датами (“6.Х.62 (у тижні — сім днів; ці дні я нудьгував)” (3, 61) чи доповнення цих назв чимось на зразок: “Середа (яку нудьгу вже навіюють на мене ці дні тижня!)” (3, 51), упровадженням автотематичних зауважень, поєднанням патетичних

¹⁷ *Uniłowski K.* “Dziennik” Witolda Gombrowicza. Rozporoszenie “Ja”// *Uniłowski K.* Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu: od Gombrowicza po utwory najnowsze. — Katowice, 1999. — S. 54.

¹⁸ Див.: *Cbmielewski P.* GOMBROWICZ — autofikcja...

¹⁹ *Błoński J.* Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu. — Kraków, 1994. — S.159.

²⁰ Там само.

висловлювань і філософських розмірковувань із тривіальним звітом денних справ (наприклад, “Я встав, як звичайно, близько 10-ої і поснідав: чай із бісквітами, потім *quaker*. Листи: один — від Літки з Нью-Йорка, інший — від Єленського, Париж [...]” — 1, 128). Нарачія модифікується також безпосередніми вказівками на фікційність самої постаті наратора та її незбіг з реальним Гомбровичем (“Я публікую вище написане, щоб ви знали, який я у щоденному житті” — 1, 129) тощо, що змушує читача замислитися над жанром твору й піддати сумніву все, про що йдеться. Однак письменник водночас зауважує: “Намагайтеся повірити мені, і ви побачите, як ці мої дивацтва й ігри поєднуються у вас в органічну цілісність, здатну до життя” (3, 220), — чим також спрямовує читача. “Спробуйте сприйняти мене якомога глибше”, бо “для мене штучність спрощує щирість, жарт веде до серйозності, впертість — до правди” (3, 220—221). Вказівкою на фікційність твору стають також стилістичні прийоми нарації В. Гомбровича, зокрема метафори підвишеності в порожнечі та “туманності” на позначення власної екзистенції, які в інших частинах тексту набувають глобального значення, коли ними ж взагалі позначається буття сучасної людини (“людина сама для себе є туманністю, а туманності все можна” — 2, 161).

В. Гомбрович використовує різноманітні прийоми очуження, які дозволяють поглянути на добре знані явища чи речі з нової точки зору, цілком відмінної від усталеної, традиційної (відтворення звичного в насторожливе незвичному ракурсі). Така стратегія покликана стимулювати в читача процеси пізнання реальності, модель якої пропонує автор. Мета письменника полягає насамперед у перебудові свідомості читача. Демаскування культури та формалізації відносин (цього найбільшого зла, що огортає інтерактивний рівень буття) на сторінках Гомбровичевого “Щоденника” підпорядковується не лише бажанню позбавитися власних комплексів та стереотипів, а й стимулювати процес переоцінки цінностей у сучасному йому суспільстві (як у польському, так і загалом європейському).

Я.Блонський вказує на особливу стратегію В.Гомбровича: відкидання (заперечення) традиційної форми (цінностей, ідей тощо) з її наступним присвоєнням (визнанням) у вже оновленому вигляді. “Заперечена тією мірою, якою дана форма прийшла ззовні [...] буде зрештою вшанована за умови, що буде внутрішньо визнана. Визнана — в даному випадку означає: наново змодельована, видозмінена настільки, щоб бути визнаною як власна”²².

Ще одна стратегія, застосована Гомбровичем у своєму “Щоденнику”, — стратегія “чужого” (“другий голос”), що дозволяє говорити про себе з дистанції, автоіронізувати²³. Ця іронія, на думку Д. Добжанського, “як осередок пізнання-самопізнання, досить ризикована, оскільки не відомо, який ефект принесе, бо останній однаковою мірою залежить як від адресата, так і від адресанта”²⁴. Автоіронія сягає свого апогею у третьому томі “Щоденника” (розділи XVII—XVIII), коли відбувається своєрідна інсценізована “зустріч” Гомбровича із самим собою. Тут автоіронія обертається своєрідним оголенням з метою позбавлення стереотипів та комплексів і водночас способом переживання власного буття, адже, як зазначає Р. Семків, саме іронія для усякого модерніста — “це останній шанс катапультиватися поза межі приреченого світу”, вона стає “черговим рятівником закинутого в некомфортне “тут-і-тепер” людства”²⁵. Іронія й автоіронія В. Гомбровича була підпорядкована тій-таки боротьбі за автентичність — як особисту, так і людини взагалі; була спробою подолання глобального відчуження

²¹ Див.: Jarzębski J. Kariera “autentyku” // Jarzębski J. Powieść jako autokreacja. — Kraków, 1984 // <http://www.olijp.p9.pl/lit/Jarzębski.doc>

²² Błoński J. Forma, śmiech i rzeczy ostateczne... — С. 163.

²³ Див.: Dobrzański D. Witold Gombrowicz i Harold Garfinkel...

²⁴ Dobrzański D. Dyskusja: Ironia, sztuka cytowania, etnometodologia // Meandry podmiotowości. — S. 364—370 // <http://www.staff.amu.edu.pl/~insfil/problemy-dyskusje/tom2/mean11.pdf>

²⁵ Семків Р. Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури // <http://www.cfh.lviv.ua/Semkiv.doc>

(“дух Європи поглинула машина” (3, 221)), бо іронія завжди передбачає перевернення усталених понять про цінності, зміну світу за допомогою розхитування традиційних текстів, творення численних парадоксів.

Щодо парадоксів, то твори В. Гомбровича просто рясніють ними, починаючи від фабулярного рівня (семантичних парадоксів), від створення парадоксальних ситуацій (наприклад, коли наратор у салоні запитує одного з аристократів, чи досить він (Гомбрович) елегантний, чи йому ще слід попрацювати над собою, епатуючи тим присутніх, котрі дотримуються думки, що елегантність — вроджена риса аристократії і їй неможливо навчитись; або ж під час відвідин “Museo Nacional de Bellas Artes” в Буено-Айресі, коли наратор розмірковує про різницю сприйняття глядачами картини-шедевра знаного художника та її копії²⁶; або ж коли доходить думки про певний паралелізм між католицизмом та комунізмом у справі віри тощо) і закінчуючи лексичним (вислови-парадокси типу “Чим мудріше, тим дурніше” — 3, 241) та стилістичним рівнями. Така насиченість текстів парадоксами наближає прозу В. Гомбровича до літератури парадоксографічної²⁷, яка за своєю інтенцією близька до літератури філософської. Дідро свого часу писав: “Те, що для нас сьогодні парадокс, буде для нащадків безперечною істиною”. Та найбільший парадокс створюється на креативному рівні, коли автокреація письменника у площині тексту призводить до несподіваного результату.

Наприкінці свого “Щоденника” В. Гомбрович інсценізує “зустріч” із самим собою через роки (том III, розділи XVII—XVIII). Такий прийом “підкреслює [...] літературність конструкції, що злютувала в одне ціле біографію та мистецтво”²⁸ і водночас остаточну втечу автора в літературну видимість (позірність).

“Що ж мені робити?...

Адже я загруз у цьому!.. [...] (3, 244).

Може, через кілька віків я буду вже не таким смішним, бо написав те, що написав? Святий Боже! Але це тільки натяк, навіювання, начерк, щось на зразок вступу, ох, адже у цьому щоденнику я пишу лише десять відсотків того, що думаю, не більше... (3, 245).

Зрештою, хто це пише?.. Хто?

Алло, алло! Хто говорить?

Не знаю” (3, 240).

Останнім запитанням акцентується те, що постструктуралісти назвали “смерть автора”. Реальний Гомбрович-автор зредукувався до функції скриптора, а тим, що “промовляє”, виявилось створене ним текстуальне буття.

Пошуки власної автентичності, того стрижня, який приховує “туманність” особи Гомбровича, ні до чого не привели. Певне первинне “я”, пратекстове, виявилось невловимим. Воно перебуває десь на рівні несвідомого. Його не можна артикулювати, натомість можна лише розпізнавати його присутність. Тобто можна вести мову не про віднайдення, а лише про наближення до відкриття істини про автентичність. Однак трагізм екзистенції людини полягає в тому, що з віком вона дедалі більше потрапляє під вплив форми, якого не уникнути, дедалі більше віддаляється від автентичності. “Коли доросла людина переходить межу юнацького віку, вона невпинно стає дедалі більш штучною” (3, 129). Акт же писання містить у собі небезпеку втрати себе, поглиблює невідповідність між “я” того, хто пише, і “я”, вписаним у текст. Автора знищує текст, автор перетворюється на функцію.

“До чого ж привели мої замахы на форму? Власне до форми. Я так довго розбивав її, що став письменником, темою якого є форма — то мій кшталт і моє

²⁶ В. Гомбрович піднімає досить важливе питання комерсiалiзацiї мистецтва в умовах панування товарного фетишизму, яке призвело до того, що в товарно-грошовій формі починає вимірюватись те, що абсолютно не може бути вимірюваним — шедеври мистецтва.

²⁷ Див.: *Łapiński K.* Paradoxon zoon. Specyfika stoickiego dyskursu o mędrco // *Przegląd filozoficzno-literacki.* — 2004. — Nr. 4 (10). — С. 265—281.

²⁸ *Uniółowski K.* Dziennik Witolda Gombrowicza. Rozporoszenie “Ja”... — С. 76.

визначення. І сьогодні я, приватний, живий, — слуга того, офіційного, Гомбровича, того, якого створив [...], я маю вже своє місце, функцію, я — слуга. Чий? Гомбровича [...]. Чи зможу я збунтуватися ще раз, у старості, цього разу проти нього [...]? Взагалі не впевнений у цьому [...]. Відкинути геть Гомбровича, скомпрометувати його, знищити [...], але найважче боротися із власною оболонкою.

Повернутися до прапочатку, сховатися знову в гушавині отієї попередньої Незрілості (яка, поряд із Формою, була і залишається головним моїм гаслом; але про яку мало в тих діалогах ішлося, бо про те важко говорити, бо те слід вже шукати в живому організмі — якщо він живий — моїх художніх творів).

Збунтуватися? Але як? Я? Слуга?” (136).

Автокреація людини — це завжди балансування між свободою та поневоленням, щоправда, вектор її дії спрямований радше на останнє. У випадку Гомбровича ми якраз стали свідками “поневолення” реального автора фікційною реальністю та текстуальним двійником, яких він сам і створив.

Ірина Заярна

РИТОРИЧНИЙ ДИСКУРС РОСІЙСЬКОГО АВАНГАРДУ: АКТУАЛІЗАЦІЯ БАРОКОВОЇ ЕСТЕТИКИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Цікавий і незаперечний факт літературної теорії та практики ХХ ст. — глобальний процес реабілітації риторики, повернення її дисциплінарного статусу, що був утрачений упродовж попереднього століття водночас із завершенням доби “рефлексивного традиціоналізму” (С.Аверинцев) та панування культури “готового слова” (О.Михайлов). Дослідники пов’язують початок “ренесансу” риторики з пошуками російського формалізму, з ґрунтовними працями В.Шкловського, Р.Якобсона, присвяченими вивченню літературної мови¹. Р.Лахманн стверджує, що “російський формалізм реформував засадничу теорему риторичного розуміння мови — дихотомію. У формалістів вона наявна в опозиції практична мова vs. поетична мова й набуває значення відправного пункту теорії літературності”². Важливу роль у процесі нового відкриття риторики відіграли також праці В.Виноградова щодо історії цієї дисципліни, аналізу відображення риторики в російській літературі³.

Подальший сплеск уваги до риторики, відродження її як окремої дисципліни спостерігався в 60-80-х роках у Європі та США, що відображено у працях Р.Барта⁴, Ц.Тодорова⁵, Ж.Женетта⁶, У.Еко⁷. Ці дослідники не без підстав зближують теорії структуралізму з традиціями риторичного раціоналізму, середньовічної схоластики. Скажімо, Ц.Тодоров наголошує, що “праці з риторики не містять власне семіотичних теорій. Тим не менше, вони підготували появу семіотики, адже в них багато уваги приділено феномену непрямого змісту”⁸.

¹ Див.: Лузина Л.Г. Аспекты риторической поэтики // Неориторика: генезис, проблемы, перспективы. — М., 1987.

² Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. — СПб, 2001. — С.19.

³ Виноградов В.В. Поэтика и риторика // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. — М., 1980. — С. 98 — 175.

⁴ Barthes R. L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire // Communications. — 1970. — № 16. — P. 172 — 229.

⁵ Todorov T. Littérature et signification. — Paris, 1967; Todorov T. Synecdoques // Communications. — 1970. — № 16. — P. 26 — 35.

⁶ Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. — Т.1. — М., 1998. — 472 с.

⁷ Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language. — Bloomington, 1984.

⁸ Тодоров Ц. Теории символа. — М., 1998. — С.20.