



XX СТОЛІТТЯ

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.02.53-67
УДК [821.161.2-1-051:82-3].091 Б. І. Антонич

Олена ГАЛЕТА, доктор філологічних наук, професор
Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська 1/245, м. Львів, 79000
Український католицький університет
вул. Козельницька 2а/415, м. Львів, 79026
e-mail: olena.halet@lnu.edu.ua
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4137-0641>

ПОЕТ НА ДРУГОМУ БЕРЕЗІ: ПОЕТИКА АФЕКТУ У ПРОЗІ БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА

Стаття друга¹

Стаття становить другу частину дослідження, у якому недописаний роман Богдана Ігоря Антонича «На другому березі» розглядається із перспективи генетичної критики як приклад авантексту, укладеного на основі чернеток, що фіксують процесуальність письма. На підставі рукопису проаналізовано не відображені у виданнях основні типи текстових змін як свідчення «поетики стану», що виводить письмо за межі дихотомій суб'єкта й об'єкта, Ероса й Танатоса, людського й не-людського — за рамки індивідуалізму і самої мови, у сферу інтерсуб'єктного та інтермедійного. Поступаючись розвитком дії супроти інтенсивності стану, проза Антонича свідчить про формування афективної поетики і нового типу модерної чуттєвості та відповідної практики письма.

Ключові слова: Богдан Ігор Антонич, роман, чернетка, генетична критика, афективна поетика.

Афективна поетика: сам як інший

На відміну від згадуваного в романі «На другому березі» фройдизму, Богдан Ігор Антонич наголошує у власному

¹ Статтю першу «Поет на другому березі: процесуальність письма у прозі Богдана Ігоря Антонича» див.: Слово і Час. 2021. № 1.

Цитування: Галета О. Поет на другому березі: поетика афекту у прозі Богдана Ігоря Антонича // Слово і Час. 2021. № 2 (716). С. 53—67. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.02.53-67>

твори не на комплексах, що рухають мисленневою й соціальною поведінкою героя, а на афективному переживанні як способі взаємодії із зовнішнім світом і прояві світу внутрішнього. Прикметно, що уведення героя в текст відбувається через психологічний портрет, а не через взаємодію з іншими персонажами. Йдеться не тільки про почерговість сцен у структурі твору (з огляду на послідовність читання), а й про послідовність їх появи у процесі письма: автор створює відповідні описи на етапі, коли окремі сюжетні колізії все ще залишаються непропрацьованими — про них довідуємося в загальних рисах лише з початкового плану. Такий тип письма відповідає принципам афективної поетики, яка, словами Ришарда Нича, постулює, що стерилізований образ класичного суб'єкта, який раціонально керує собою, відносинами з іншими і зі світом, слід замінити баченням особи зі втіленим розумом, яка не так керує, як викликає й узгоджує свої потреби і цілі, стосунки з іншими, а також спільною єдністю з позалюдським світом — і все це відбувається у відкритому горизонті чуттєво-афективного досвіду [17, 9—10].

На думку Анни Бужинської,

«реабілітація» афекту, який становив своєїрідну опозицію до панівної філософської традиції від античності до картезіанства, відбувається саме в епоху модерності: Ніцше з його визнанням психофізичної єдності суб'єкта і концепцією «я» як змінної сукупності афектів, з його наголошуванням визначальної ролі афекту у вираженні волі та апологією діонісійства спонукає Гайдеггера до розуміння афекту як стану виходу суб'єкта поза власні межі, як стану «буття поза собою» [див.: 8, 130],

і відповідні ідеї не лише перегукуються з літературою, а й значно підносять її статус як особливого способу висловлювання, відкритого до афективного досвіду.

Так званий афективний поворот захопив чи не всі сфери рефлексії — філософської, мистецької, психологічної, соціологічної, політологічної тощо, при цьому дослідники наголошують, що поняття афекту має «парасолькову» природу, охоплюючи відчуття, настрої, емоції й пристрасті [див.: 5, 2], і нараховують вісім методологічних підходів з численними авторськими версіями [див.: 22, 6—8]. Джон Бренкман, утім, вказує на особливу роль літератури: на його думку, людські емоції тісно пов'язані з фігуративним і риторичним мовленням, і саме література є особливо точним знаряддям для вивчення афективної природи людини. Йдеться не про те, що саме вона зображає (зокрема й людські емоції), а про специфіку літературного голосу: «настрій і троп пов'язані так тісно, що немає одного без іншого» [7, 9].

Тож незакінчений роман Антонича «На другому березі» — точніше, чернетка як свідчення про процес письма — справді виступає в ролі

своєрідного поетикального маніфесту; він, однак, маніфестує певний тип письма найперше власною формою, а не буквальною артикуляцією теоретичних ідей. Література постає культурно усталеною практикою емоційного мовлення, яка, за Вільямом Редді, не обмежується рамками дискурсивності й не може бути визначена ані уповні констативною, ані перформативною:

емоційне мовлення й емоційні жести не надто вписуються у поняття «дискурсу» постструктуралістської теорії Фуко чи концепцію «практик» Бурдьє, Гідденса та ін. Ці поняття не схоплюють двосторонній характер емоційних висловлювань і дій — їх унікальну властивість змінювати свій референт, — те, що вони репрезентують [18, 327].

Стосовно тексту Антонича це означає, що, працюючи над автотематичним (за визначенням дослідників) романом, автор самим процесом письма змінює те, про що оповідає.

У художньому тексті Антонич не обмежується поступеним описом шляху «від реальної дійності до мистецької дійності» і навспак — впливу літературного твору на читача, як це він робить у теоретичній розвідці «Національне мистецтво». У романі «чуття» виходять поза межі індивідуального сприйняття, проявляючи свою не-людську природу:

Марко жив тепер поза межами відчування. А може відчував так сильно, що його чуття не мало грані. До речі кажучи, чи це не все одно? Іноді сприймаємо вражіння так інтенсивно, що аж стають нам байдужі. Коли спонюка перевищає нашу відбірну (?) спроможність, свідомість самозбереження заслоноється перед нею, зачинає свої двері та вікна. Розмірно завелика сила удару викликає таку саму протидію. Тоді чуємо, але не відчуваємо [1, 499—500].

Тож уже не людина опановує світ за допомогою чуттів, а чуття опановують людину, аж до руйнації її звичного психічного стану, її здатності сприймати, оцінювати й реагувати, тобто проявляти власну суб'єктність.

Поняття «чуття» охоплює тут і відчуття, й почуття — зміни у внутрішньому світі людини незалежно від того, чи вони відбуваються під дією фізичних подразників, чи внаслідок міжособистісних стосунків. На думку Майкла Гарта (у руслі традиції Б. Спінози), афективні спонюки й причини, які нами рухають до дії, — не одне і те ж, хоч вони тісно між собою переплетені [див.: 12, x]. Такий слововжиток відповідає сучасному розумінню афекту — це поняття позначає не тільки надмір переживання, а й «схильність до чогось або когось, а отже, до того, що назовні» [16, 12]. Такий підхід, як твердить А. Бужинська, бере початок від З. Фрейда до Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, а також Ж. Ліюгара, Р. Рорті, Ж. Дерріди і Р. Барта, і врешті втілюється у працях Браяна Массумі:

«афектом означаємо наші емоційні стосунки з іншими людьми; емпатію, яку до них відчуваємо; несхопні відчуття, що з'являються між тілами, пов'язані з їхнім розташуванням у просторі і залучені до невпинного взаємлення» [8, 132].

Сцену знечулення в тексті роману зрівноважує сцена перечулення, граничного збудження, яке герої Антонича переживають у дитинстві. Розповідь про цю подію подана у формі ретроспективи, що дистанціює наратора від нього самого й утримує його в когнітивно-дискурсивних рамках — на відміну від зображуваного стану, який свідчить про їх руйнування. Під час грози нерозлучні товариші переживають у лісі стан екстазу:

Діти в лісі. Хочеться кричати, кричати, кричати... На весь рот, на ціле горло, повними грудьми. Широко, щедро, гомінко, лунко, шумно, гучно, грімко, переливно. Уга, уга! Тільки пугач на дубі відповідав: пуга, пуга, пуга... А може це не пугач, лише відгомін. Уста повні крику, наче води. Крик застряг у гортані. Груди ширшають від розгону й вітру. Груди налиті криком молодости (? пор. роз. І). Не чути тягару ніг. Немає ніг. Тіло плаве в повітрі, мов плесом ріки. Руки вихають на всі сторони, закреслюють якісь химерні спіралі. Серце хоче вистрибнути з грудей. Кинути своїм дрібним тілом, мов м'ячем, об мох. Качатися, котитися, мов колесо. Мов перекотиполе м'яким чатинням. Вивертом, беркиць, ногами догори. Обняти пень дуба з усієї сили, наче кохану людину. Пригорнутися, притулитися до нього, мов до мами <...> Стій! Сті-і-ій! Сті-і-і-ій! Сті-і-і-і-ій! Сті-і-і-і-і-ій! Сті-і-і-і-і-і-ій! Сті-і-і-і-і-і-і-ій! Сті-і-і-і-і-і-і-ій! Сті-і-і-і-і-і-і-ій! Сті-і-і-і-і-і-і-ій! Сті-і-і-і-і-і-і-ій! Ні, цього описати не можна. Цієї безмежної розкоші малих дитячих існувань [1, 531—534].

Наведений уривок становить лише невелику частину ключового фрагмента ліричної повісті «На другому березі» Марка Мартовича — визначальної, на думку дослідників, структурної частини однойменного роману самого Антонича. Афективний стан зображено тут за допомогою аж кількох маркерів: дитина — кардинально *інший* стосовно дорослого — зазнає особливого, максимально інтенсивного досвіду, який переживається тілесно й виражається через рух і звук. Мотив дитячої іншості з'являється у творі напередодні сцени у лісі: Мартович згадує «чудну теорію про три поли» [1, 522], яку вони з товаришем надумали собі в дитинстві, поділивши людей на роди так само, як ділять іменники, — чоловічий, жіночий і ніякий (тобто середній). Найважче при цьому, як твердить оповідач, було визначити дітей, аж поки Ігор не відважився припустити, що «діти це “ніякі” люди, отже властиво сливе не люди» [1, 523].

Оповідуючи про дитячі переживання, наратор-дорослий втрапляє в парадоксальну ситуацію: єдиний спосіб передати невимовний досвід — розказати про неможливість адекватної розповіді. Звідси й подвійне за-

перечення: «Ні, цього описати не можна». Єдиний спосіб перейняти цей досвід — відмова від себе, готовність відкритися для *іншого*: «Мусимо стати на мить такими, як тоді, дітваками й вигукувати, як тоді, своє зелене щастя. Тільки сміх і крик висловлять те, чого не вискаже спокійна мова» [1, 534]. Вибір ретроспективи уможлиблює ще один важливий ефект: дітвак — це не просто дитина, це — дитина, яку відкриває в собі дорослий. Дитяче переживання, розказане дорослим, становить частину дорослого — а отже, опосередкованого культурою — досвіду. Подібно й у вірші «Автобіографія» Антонич «доростає» до дітвака: у відомій фразі «я все — п'яний дітвак із сонцем у кишені» слово «все» відіграє роль бартівського «пунктума», деталі, яка «розсікає» зображене і змінює режим читання. Антоничів дітвак у дихотомії «тоді — тепер», на якій побудована строфа, стоїть по другій стороні.

Наше «ми»: тіло, голос, швидкість

На відміну від персоніфікації у початкових розділах роману, для зображення сцени в лісі автор використовує прийом де-персоніфікації. Йдеться не про одиничний троп, а про складнішу техніку, за допомогою якої Антонич розкриває трансперсональну природу афекту. «Дітваки» Марко й Ігор переживають спільний досвід, і мова не лише про зовнішні обставини. Тілесні відчуття несподівано виявляються так само спільними, але не через злиття чи єднання, а радше через нероздільну подвоєність суб'єкта:

В їх шумі вив якийсь скажений дисонанс. Ми стерпили на всім тілі. Ноги й руки отетеріли й висіли на сугубах без чуття. В ушах лящало. Грім уже давно прогоготів, а уші повні були ляскоту. Лускогня вертіла череп наскрізь від одного вуха до другого, мов здоровенний цвях вбитий в голову. Оголошшена свідомість перестала на кілька хвилин діяти [1, 540].

Тіло відділяє людину від довкілля і водночас робить його частиною — саме воно стає своєрідним провідником для афекту й засобом його артикуляції. На думку Йоанни Жилінської, афективна поетика рухалася до такого розуміння поступово: від трактування афекту «не як індивідуального відчуття чи почуття, а передусім як біо-фізико-хімічної передсвідомої реакції організму на подразник» [23, 51] до складнішого пов'язування його (разом з емоцією й відчуттям) із тілом [див.: 23, 52]. Як твердить Б. Массумі, «сила вираження вражає насамперед тіло, безпосередньо й неминуче. Воно проходить крізь тіло, трансформуючи його, перш ніж інституціалізуватися у суб'єктних позиціях, підпорядкованих системі влади» [14, xvii]. Теоретик, однак, додає, що в афективному стані «тривалість експресії через досвідчування означає, що вона надто велика, аби допасуватися до контуру індивідуального людського тіла» [14, xxix].

Антонич для зображення сцени в лісі обирає (як і в усьому кількосторінковому фрагменті) форму розповіді від першої особи множини й непомітно переходить від опису спостережуваної дії (спільний сміх, крик, плач, рух) до опису внутрішнього відчуття, яке виявляється одним на двох. Він описує відчуття, про які можна свідчити лише як про досвід власного тіла: стерплість, ляскіт у вухах тощо, — а отже, й тіло як «провідник» афекту також виявляється одним на двох. Описані емоції й тілесні відчуття втрачають статус «внутрішніх», постають у просторі між суб'єктами і в такий спосіб їх єднають. Б. Массумі, спростовуючи найпоширеніші стереотипні уявлення про афект, недаремно починає з хибного уявлення про його індивідуальну природу: «Афект — трансіндивідуальний. Він онтогенетично передує розрізненню між індивідумом, потрактованим як окрема одиниця, і колективом, потрактованим як <...> сукупність окремих одиниць» [15, 205]. Дослідники сходяться на думці, що «афект постає зсередини буття-поміж: зі здатності діяти й улягати дії» [19, 1], і визначають його як «різновид безособової інтенсивності, яка не належить повністю ні суб'єктові, ані об'єктові» [13, 348]. Нарешті, афективна теорія вказує, що «жодне втілене буття не є незалежним, воно радше улягає впливові [affected by] інших тіл і впливає [affects] на них, глибоко і постійно, що є умовою буття у світі як такого» [3, 4—5].

Стівен Агерн, якому належить попереднє твердження, міркує також про афект як «репрезентацію невимовного» [3, 7] — а отже, й репрезентація афекту в художньому тексті вимагає особливих засобів, що виходять за межі усталеної дискурсивності. Антонич досягає відповідного ефекту завдяки роботі з мовою як звуковою тканиною. Найбільш насажені сцени його розповіді насичені вигуками й звуконаслідуваннями, що перетворює вислів у чисте вираження, не пов'язане з передаванням конкретних смислів: недарма він спонукає своїх героїв «вигукувати» «своє зелене щастя» і наголошує на особливій виражальній спроможності «сміху і крику» на відміну від «спокійної мови». Відповідна сцена прямо кореспондує із твердженням Мелісси Грегг про зустріч мови й голосу як «необхідну, аби залишити себе відкритим для веселощів: остаточного відчуття всеохопного афекту» [11, 11].

Голос належить тілові не менше, ніж культурі, він є безпосереднім вираженням тілесного стану, його інтенсивності й зміни. Однак, за словами Младена Долара, «як правило, ми швидко вловлюємо смисл, і тільки випадково чуємо голос; ми «погано чуємо» голос, бо його перекриває смисл» [9, 4]. Недаремно Антонич твердить про «недолугі слова» [4, 532], якими годі передати те, що відкривається лише через безпосереднє переживання. Двосторінковий опис екстазу (як виходу-з), який охоплює Марка й Ігоря в лісі, Антонич вибудовує в особливий спосіб: на

відміну від звичних для нього складних граматичних конструкцій, з низуванням однорідних членів речення, які увиразнюють процес смислового пошуку, намагання передати зображуване якомога докладніше і влучніше, тут він буквально ламає граматику, громадить короткі й неповні речення, множить риторичні запитання (котрі лише акцентують неможливість або неважливість відповіді), пересипає виклад вигуками:

Гуп, гуп <...> Жух, жух! <...> Хі, хі, хі, хі, хі... <...> Шу, шу, шу... <...> Ха, ха, ха... <...> Хі, хі, хі... <...> Хі, хі, хі... <...> Бух, бух, бух! <...> Хі, хі, хі... <...> Хі, хі, хі... <...> Ха, ха, ха... <...> Гиц, гиц... <...> Хі, хі, хі... <...> Гей, гей... <...> Хі, хі, хі... <...> Прсс, прсс... <...> Угу, угу... <...> Кум, кум... <...> Прсс... <...> Кум, кум... <...> Шрр... шрр... плаг... плаг... <...> Миг, миг... <...> Хі, хі, хі... <...> Гиц, гиц... <...> миг, миг... <...> [1, 532—533].

Голос, власне, є одним зі способів урухомлювати тіло, виходити поза його межі — так само, як фізичний рух у просторі, який вабить Антонича ще з часу його віршів із циклу «Бронзові м'язи», що увійшов до збірки «Привітання життя» (1931).

Зв'язок афекту зі швидкістю набуває особливого значення в модерністичній літературі; на думку Кетрін Сазерленд, аналізуючи такі тексти, «відчуття, рух і силу слід брати до уваги» [21, 161], аби здолати обмеження лінгвістично-семіотичного підходу й наблизитися до розуміння моделі модерністичної суб'єктивності у грі. Анна Лебковська іде ще далі: «афект, що позначає тіло, тотожний рухові, гвалтовності, залученості, активності й неспроможності опанування» [13, 349]. Отже, афект пов'язаний з тілом і з виходом суб'єкта поза власні межі (Антоничевими «формулами екстази»), він завжди створює простір «між» і в такий спосіб спрямовує суб'єкта за межі владних стосунків.

Антоничеві «дітваки» у своєму шаленому рухові буквально втрачають зв'язок із соціумом — вони губляться в лісі, у стихії природи і в природі як стихії (що не підпадає під владу дискурсу). Описові трансперсонального тілесного ми-досвіду безпосередньо передують замальовка, побудована на тілесно-кінетичних асоціаціях і звукових ефектах:

Сосни мовби підірвалися з землі, здригнулися з переполохом, залопотали вітами, мов людина руками, коли її гримнути п'ястком в чоло, стряслися (?) від коріння до верхка й ще пронизливіше заголосили, начеб відчували фізичний зв'язаний біль <...>. В їх шумі вив якийсь скажений дисонанс [1, 540].

На місці трикрапки у тексті стоїть музичний фрагмент, позначений за допомогою нотного запису, і таких прикладів у тексті ще чотири — вони пронизують його, складаючи окрему виражальну фразу, розбиту на частини текстовими «паузами». Якщо Донован Шефер називає афект (у

традиції Дельоза) «музикою без слів» [20, 1], то Антонич використовує музику для виходу зі світу олюдненого у світ, в якому людина постає частиною більшої, неосяжної для неї самої єдності.

Афективна палітра Антоничевого письма, однак, значно ширша і не зводиться до злиття з природою через стихійне переживання. Повернення до соціуму для Антоничевих героїв не менш емоційно навантажено, аніж вихід поза його рамки: емоції, за словами Марти Нуссбаум, «стрясають ландшафт нашого ментального й соціального життя» [16, 181]. Першим іншим, з яким стикаються Антоничеві герої-дітваки, стає *інша* — дівчина, уражена блискавкою:

Перший удар несподіваного образу дослівно оголомшив нас. Ми станули остовпілі. Крик переляку й подиву захлипав у гортані, задрижав на (голосових струнах?) голосницях, але не міг видобутися затисненим горлом. Наче б ми набрали в уста води й не могли її вихрякнути. Щось невисловлене, невисказане, неозначене лоскотало нам боляче піднебіння, полоскало терпко губи, мов гірка слина. Язик бовтався в якійсь осоружно слизькім олії. В ушах гудів рій ос, у черепі дудніла нестерпна порожнеча. Серце торгалось, наче спійманий на гарячому вчинку злодій. Здавалося, що хоче поламати ребро й вискочити з грудниці. Майже чути було шум розбурханої крові в тонких дитячих жилах. Малі ноги стали тяжкі, немов дубові колоди [1, 550].

На зміну голосові приходить заніміння, на зміну швидкості — знерухомлення, однак сила афекту з переходом від природного до соціального простору не завмирає, а тільки набуває нових проявів.

Від еротики до соціальної практики

Як твердить Б. Массумі, афект своєю природністю не протистоїть культурі, натомість «афект є природою культури» [15, 208]. М. Нуссбаум дає ширше пояснення такому підходові, висновуючи його із загальної буттєвої ситуації людини: «людські істоти, як і інші тварини, народжуються у світ, якого вони не створювали і якого не контролюють <...>. Те, з чим вони стикаються, є водночас тривожним і захопливим» [16, 181—182]. Використання двох останніх прикметників свідчить про диференціацію, появу внутрішньої складності самого афективного переживання. Чуття, що їх зворохоблює образ максимально знечуленої й максимально тілесної (непритомної) дівчини в героїв Антонича, також амбівалентні; вона водночас жахає і вабить, відштовхує і спокушає:

Тоді вперше витягнула до нас свої кігті таємниця смерті й полу, потрясла нашими серцями, наче тонкими вітками, (? пит) станула навпроти нас у всій своїй гостроті й зашепотіла жорстоко до вух: таке є життя, боже й тваринне. Дві найбільш незбагненні тайни об'явилися нам передчасно в горючому від грому дереві, дві найстарші загадки й обидві завеликі, щоб могли їх подужати наші дитячі голови [1, 552].

Ерос і Танатос з'являються у тексті у вигляді не ідей, а афективної напруги, «таємниці» й «загадки», яка виходить за межі того, що може

бути описане і зрозуміле. Характер самого переживання вчергове змінюється: захоплюючи сферу соціальну й культурну, афект більше торкає почуття, а не відчуття, набуває етичного виміру:

Чудні почування хвилювали грудьми. Ми мали вражіння, мовби одночасно сповнювали злочин й обов'язок, гріх і добрий учинок, щось заборонене й щось приказане. Почуття умовности, двобічності сливе кожної речі й кожної події лишилося в нас з цього часу назавжди. Ця дитяча пригода навчила нас бачити чи не в кожному явищі щонайменше дві сторони, дивитися на кожну дійсність уявну й справжню помірно й відносно. Цей казковий і моторошний день, повний яскравих, одночасно блискучих і гидких уражінь зіставив нам відчування множини речей, множини дійсностей. Цей незабутній їдкорозкішний вечір уперше вбив клином у наші дитячі голови правду, що всяка вартість є умовна й змінна залежно від перспективи, правду, як усі правди, теж умовну [1, 551].

Опис власних чуттів через поняття гріха, злочину, обов'язку, доброго вчинку, їх оцінка крізь призму дозволеного й забороненого передбачає наявність усталеного контексту й колективно напрацьованих та якісно наснажених розрізень. Тож емоція — це не тільки психологічний стан, а й, як твердить Сара Ахмед, певна культурна практика [4, 9]; вона постає не як прояв індивідуального психічного життя, а як суспільно-значуща (афективна) сила, спроможна створювати спільноти. Своєю чергою, Вільям Редді пропонує поняття «емоційного режиму» яким охоплює спільнотне конструювання емоцій як простору особливої напруги і способи та принципи індивідуального досягнення емоційної рівноваги [19, 55].

Саме в цій площині можна розглядати міжособистісні взаємодії, які структурують сюжет роману «На другому березі» — точніше, ту його частину, яка текстуалізована в чернетці. Фатальна пристрасть двох товаришів до Соні, неоднозначна смерть Ігоря, убивство начальника станції, самогубство Шута — епізоди, які Микола Ільницький трактує як складники детективного сюжету, — є водночас зображенням межових афективних переживань, які виливаються в емоційно наснажених висловлюваннях у формі листа, спогаду чи молитви — позасюжетних компонентів, спрямованих не на розвиток дії, а на максимальне занурення у відповідний емоційно-психологічний стан. Тут афект уже не знедіює розум і не протистоїть йому, а, за словами Майкла Гарта, «однаково відсилає і до тіла, й до розуму; <...> залучає і мислення, й пристрасть» [12, x]. Більше того, саме пізнання, пошуки відповіді на «капосне питання» про «глузд життя» Антонич зображає як стан особливої афективної напруги — не лише індивідуальної, а й спільнотної, що спричиняє суспільно значущі зміни:

Кожна ідея, теорія, світогляд, наука, установа, влада, устрій, лад ні перед чим так не дрижать, нікого так не бояться, як його, як перевірки своїх основ. Це настирливе питання виринає вряди-годи в історії людства, й тоді наступають розколи, революції, занепади могутніх потуг, загибелі шанованих поглядів, переоцінка святощів, розбивання бронзових статуй. Це каторжне, осоружне питання накоїло лиха, завдало чосу, осточортіло, остогиділо, дошкулило, наконопадило, досолило, набило памороки не одній величині цього світу. Звичайне, буденне, коротке, тихе, скромне слівце: чому? Адже ж не дурно людей, що його повторяють, звать еретиками [1, 524].

Пізнання постає в романі Антонича не як історія ідей, а як історія людей, поєднаних складними стосунками, афективними взаємодіями, відображеними відповідною лексикою: «Хіба ж їх не переслідують, не проганяють, не відпекуються від них, не зарікаються їх? Хіба ж не відстрашують їх, не відмовляють, а коли вони не хочуть залишити свого анахтемського запиту, не нищать їх?» [4, 524]. Отже, афект охоплює (якщо не породжує й наснажує) різні аспекти самореалізації людини як творця і витвору культури, включно з етичними настановами і прагненням до пізнання.

Попри розмаїття перипетій (більше планованих, аніж реалізованих у наявному тексті), основна напруга «На другому березі» залишається між героями, поєднаними спільно пережитим трансперсональним досвідом і врешті роз'єднаних кардинально — по двох світах, посеїбичному й потойбичному. Одне на двох чуття при цьому змінює свою природу, але не зникає: вони обоє закохуються в Соню, що й зумовлює — прямо й опосередковано — динаміку тексту. Розглядаючи чернетковий текст як (ненаписаний) роман, доводиться остаточно приймати відповідну термінологію й описувати цю динаміку через категорії сюжету (розвитку дії, колізій тощо). Однак афективна поетика відкриває іншу перспективу, дозволяючи трактувати авантекст, тобто структуризовану сукупність написаного, як свідчення про динаміку самого письма, де помітну роль відіграють описи, що передають певні емоційно-психологічні стани й напругу між ними.

Про два кардинально різні способи прочитання романів із так званим романтичним трикутником говорив свого часу Рене Жирар. У праці «Брехня романтизму і правда роману» він запропонував концепцію міметичного бажання, яка переносить увагу зі стосунків суперників-пожадальників щодо об'єкта їхньої пристрасті на стосунок між суб'єктом і посередником (за термінологією Р. Жирара), який збуджує до наслідування: «Людина порожня не здатна зачерпнути пожадання у себе зсередини; вона запозичає його від когось іншого» [10, 11]. Однак таке запозичене бажання набуває парадоксальної природи: «Посередник уже не може становити зразка для наслідування, не становлячи одночасно — бодай позірно — перешкоди» [10, 13], адже стаючи взірцем, він неминуче

стає й конкурентом. Сам же посередник як об'єкт наслідування набуває виключної цінності, і цінність об'єкта пожадання — це насамперед його проєкція: «Престиж посередника переходить на пожаданий предмет і надає йому позірної вартості» [10, 23].

Слід визнати, що у наявному тексті «На другому березі» образи Марка та Ігоря пропрацьовані значно докладніше, ніж образ Соні; більше того, кожен із героїв має власний голос і власну історію, не обмежану рамками основного сюжету; на додачу у них є ще й спільна історія, котру годі розділити й, відповідно, годі розказати нарізно. На сюжетотворчій і текстотворчій ролі цих стосунків наголошує Марина Новикова, згадуючи «екзальтовану тугу за вмерлим другом, постійні думки про нього, нескінченні суперечки з ним» [2, 196] як визначальну рису образу Марка Мартовича. Врешті, текст Антонича безпосередньо перегукується зі ще кількома тезами Жирарової концепції: його герой «хотів би вважати себе жертвою страшної несправедливості, але сам себе зі страхом запитує, чи звинувачення, яке над ним тяжіє, раптом не має підстав» [10, 19], а позірна відмова одного з пожадальників на користь другого обертається нездоланною перешкодою. Передаючи голос почергово кожному зі своїх героїв, Антонич у наявному тексті майже не розвиває дію, але інтенсифікує переживання, дбаючи насамперед про його афективну напругу. Сила цієї напруги не підпорядкована почерговості викладу, що уможливає зміну послідовності епізодів, до якої вдається Антонич у плані роману.

Епілог

Сюжет як вибудувана послідовність подій, що оповідають конкретну історію, постає на основі чернетки не як самоціль романної розповіді, а радше як засіб для розкриття певної концепції людини — модерної *homo sentiens*. Відмова від лінійного прочитання тексту як недописаного роману й аналіз авантексту, що відображає процесуальність самого письма, розкриває його афективну природу, котра до того ж перебуває у процесі постійного розгортання і набуває щоразу нових вимірів: відчуттєвого (людина у її стосунку до довкілля), почуттєвого (людина у міжособистісних стосунках) та етичного (людина у стосунку до соціуму). Афективна поетика, притаманна Антоничевому текстові, не заперечує суб'єкта, а радше проблематизує й перформатизує його: вона виходить за рамки «наївного протиставлення волюнтаризму й детермінізму: суб'єкт водночас формується і формує; він улягає й протистоїть нормам, які його вирізняють» [6, 14].

Література постає в романному тексті як засіб і спосіб чуттєвого осягнення життя — таке бачення Антонич виражає імпліцитно (характером власного письма) й експліцитно, завершуючи розмову про сутність літератури словами одного зі своїх персонажів, Ігоря Забарського:

«поети повинні розуміти, що їх співуче ремесло це не автомат, але жива хвиля, струя, електричний струм, що виходить із цього вищого світла й дрижить на чулих дротах душі» [1, 526—527]. Цим твердженням підсумовано не стільки дружню дискусію Марка й Ігоря (передані у переказі Марка у його повісті «На другому березі», ці слова набувають статусу спільної роботи думки), скільки дискусію з наслідувачами — навіть не життя, а Франка й Олеся, «зів'ялого листа» й «айстр», перетворених на поетичні кліше. Їм протиставлене розуміння літератури як «молодечої сили захоплення», «зерна захвату», з якого виростає «свіжість та безпосередність чуття» [1, 526].

Як свідчить план до роману, ця розмова мала б тривати і після завершення сюжетних подій: в епілозі у тексті мав би з'явитися сам Антонич, переступивши межу між автором і персонажем, між світом реальним і фікційним: «Епілог. Антонич приходить до Марка, говорять про його повість, Марко віддає її, про глузд життя» [1, 569]. Антонич мав би з'явитися тут не як відправник, а радше як адресат; можна було б назвати це автокомунікацією, однак взаємлення (зрештою, так і не описане в наявному тексті) не зводиться до комунікації як передавання певного повідомлення, а свідчить скоріше про відкритість до «захоплення» і «зворушення» — або ж до пафосу й екстази, як твердить Псевдо-Лонгин у трактаті «Про піднесене», де він використовує той самий прийом — вводить автора у текст, піддаючи його безпосередній дії афективної напруги. Тож «глузд життя», врешті, проявляється не в чистому раціональному пізнанні, а в його чуттєвому (с)прийнятті, у безпосередньому його переживанні. Принаймні це одне з можливих прочитань, ґрунтоване на авантексті роману, яке залучає, згідно з настановою генетичної критики, не тільки безпосередньо сказане, а й «зупинки» і «порожнечі», що виникають у процесі письма.

Якщо питання про те, чи можна назвати Антонича романістом, залишається риторично відкритим, то можна з певністю твердити, що «На другому березі» — це щось справді *інше*, ніж «проза поета». Прозове письмо Антонича розгортається на власний лад: суголосно зі сучасною теорією афекту, Антоничеві «вражіння» й «зворушення» виводять письмо за межі дихотомій суб'єкта і об'єкта, Ероса і Танатоса, людського й не-людського — за рамки індивідуалізму і навіть самої мови, у сферу трансперсонального й інтермедійного. Поступаючись розвитком дії супроти інтенсивності стану, проза Антонича свідчить про формування нового типу модерної чуттєвості як новочасного «винаходу» в контексті пристрастей, сентиментів і почуттів, та відповідної практики письма.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Упор. Д. Ільницький. Львів: Літопис, 2009. 968 с.
2. Новикова М. Міфи та місія. Київ: Дух і Літера, 2005. 432 с.
3. Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text / Ed. by S. Ahern. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. 263 p.
4. Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. NY; London: Routledge, 2014. 276 p.
5. Altieri C. The Particular of Rapture. An Aesthetic of the Affects. Ithaca; London: Cornell UP, 2003. 320 p.
6. Athanasiou A., Hantzaroula P., Yannakopoulos K. Towards a New Epistemology: the «Affective Turn» // *Historiein*. 2008. № 8. P. 5—16.
7. Brenkman J. Mood and Trope: The Rhetoric and Poetics of Affect. Chicago: Chicago UP, 2020. 304 p.
8. Burzyńska A. Afekt — podejrzany i pożądany // *Kultura afektu — afekty w kulturze: Humanistyka po wzrocie afektywnym* / Pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej i A. Daukszy. Warszawa: IBL, 2015. S. 115—134.
9. Dolar M. A Voice and Nothing More. Cambridge; London: The MIT Press, 2006. 224 p.
10. Girard R. Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001. 324 s.
11. Gregg M. Cultural Studies' Affective Voices. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 18 p.
12. Hardt M. Foreword: What Affects Are Good for? // *The Affective Turn: Theorizing the Social* / Ed. by P. T. Glough with J. Halley. Durham and London: Duke UP, 2007. P. ix-xiii.
13. Łebkowska A. Zdarzenie afekt — twórczość // *Kultura afektu — afekty w kulturze: Humanistyka po wzrocie afektywnym* / Pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej i A. Daukszy. Warszawa: IBL, 2015. S. 347—371.
14. Massumi B. Introduction: Like a Thought // *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari* / Ed. by B. Massumi. London: Routledge, 2002. P. i-xxxix.
15. Massumi B. Politics of Affect. Cambridge: Polity, 2015. 232 p.
16. Nussbaum M. C. Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 768 p.
17. Nycz R. Afektywne manifesty // *Teksty Drugie*. 2014. № 1. S. 9—13.
18. Reddy W. M. Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions // *Current Anthropology*. 1997. Vol. 38. № 3. P. 327—351.
19. Reddy W. M. The Navigation for Feeling: A Framework for the History of Emotions. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 380 p.
20. Schaefer D. O. The Evolution of Affect Theory: The Humanities, the Sciences, and the Study of Power. Cambridge: Cambridge UP, 2019. 75 p.
21. Sutherland K. Glad Animals: Speed, Affect, and Modern Literature // *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text* / Ed. by S. Ahern. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. P. 161—182.
22. The Affect Theory Reader / Ed. by M. Gregg, G. J. Seigworth. Durham; London: Duke University Press, 2010. 416 p.
23. Zylińska J. Czy mamy bać się końca świata? Afekt, geologia i posthumanizm jako wyznaczniki nowego horyzontu w humanistyce // *Kultura afektu — afekty w kulturze: Humanistyka po wzrocie afektywnym* / Pod red. R. Nycza, A. Łebkowskiej i A. Daukszy. Warszawa: IBL, 2015. S. 49—69.

Отримано 1 вересня 2020 р.

REFERENCES

1. Antonych, B. I. (2009). *Povne zibrannia tvoriv*. Ed. by D. Ilnytskyi. Lviv: Litopys. [in Ukrainian]
2. Novykova, M. (2005). *Mify ta misiia*. Kyiv: Dukh i Litera. [in Ukrainian]

3. Ahern, S. (Ed.). (2019). *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*. Cham: Palgrave Macmillan.
4. Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. NY; London: Routledge.
5. Altiery, C. (2003). *The Particular of Rapture. An Aesthetic of the Affects*. Ithaca; London: Cornell UP.
6. Athanasiou, A., Hantzaroula, P., Yannakopoulos, K. (2008). Towards a New Epistemology: the “Affective Turn”. *Historien*, 8, pp. 5-16.
7. Brenkman, J. (2020). *Mood and Trope: The Rhetoric and Poetics of Affect*. Chicago: Chicago UP.
8. Burzyńska, A. (2015). Afekt — podejrzany i pożądany. *Kultura afektu — afekty w kulturze: Humanistyka po wzrocie afektywnym*. Ed. by R. Nycz, A. Lebkowska, and A. Dauksza. pp. 115-134. Warsaw: IBL. [in Polish]
9. Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge; London: The MIT Press.
10. Girard, R. (2001). *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Warsaw: Wydawnictwo KR. [in Polish]
11. Gregg, M. (2006). *Cultural Studies’ Affective Voices*. New York: Palgrave Macmillan.
12. Hardt, M. (2007). Foreword: What Affects Are Good for? *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Ed. by P. T. Glough with J. Halley. Durham; London: Duke UP. ix-xiii.
13. Lebkowska, A. (2015). Zdarzenie — afekt — twórczość. *Kultura afektu — afekty w kulturze: Humanistyka po wzrocie afektywnym*. Ed. by R. Nycz, A. Lebkowska, and A. Dauksza. pp. 347-371. Warsaw: IBL. [in Polish]
14. Massumi, B. (2002). Introduction: Like a Thought. *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. Ed. by B. Massumi. London: Routledge. i-xxxix.
15. Massumi, B. (2015). *Politics of Affect*. Cambridge: Polity.
16. Nussbaum M. (2001). *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge UP.
17. Nycz, R. (2014). Afektywne manifesty. *Teksty Drugie*, 1, pp. 9-13. [in Polish]
18. Reddy, W. M. (1997). Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions. *Current Anthropology*. pp. 327-351.
19. Reddy, W. M. (2004). *The Navigation for Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge UP.
20. Schaefer, D. O. (2019). *The Evolution of Affect Theory: The Humanities, the Sciences, and the Study of Power*. Cambridge: Cambridge UP.
21. Sutherland, K. (2019). Glad Animals: Speed, Affect, and Modern Literature. *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*. Ed. by S. Ahern. pp. 161-182. Cham: Palgrave Macmillan.
22. Gregg, M., Seigworth, G. J. (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham; London: Duke UP.
23. Zylińska, J. (2015). Czy mamy bać się końca świata? Afekt, geologia i posthumanizm jako wyznaczniki nowego horyzontu w humanistyce. *Kultura afektu — afekty w kulturze: Humanistyka po wzrocie afektywnym*. Ed. by R. Nycz, A. Lebkowska, and A. Dauksza. pp. 49-69. Warsaw: IBL. [in Polish]

Received 1 September 2020

Olena HALETA, doctor of philology, professor
Ivan Franko National University of Lviv,
1/245 Universytetska st., Lviv, 79000
Ukrainian Catholic University,
2a/415 Kozelnytska st., Lviv, 79026
e-mail: olena.halet@lnu.edu.ua
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4137-0641>

A POET ON THE OTHER BANK:
POETICS OF AFFECT IN THE PROSE BY BOHDAN IHOR ANTONYCH

This is the second paper of the two-part study examining the ‘unwritten novel’ “On the Other Bank” by Bohdan Ihor Antonych, a notable Western Ukrainian writer of the inter-

war period. Known primarily for his poetry, Antonych did not finish this novel-in-progress, leaving behind only draft notes, that offer a glimpse into the very process of his writing. Analyzed from the perspective of genetic criticism, Antonych's manuscripts are treated as an avant-text, demonstrating a 'scenario of writing' in the transition from the novel of action to the novel of state.

In contrast to his image-based poetry Antonych's prose rests on the technique of description. Depicting nature or the urban environment, the author conveys a certain emotional and psychological condition. Paying special attention to qualitative adjectives, he appeals to the sensory experience of the reader. Despite the fact that the plan of the novel indicates the main events of the plot, the author mainly captures the emotions of the characters. Dialogues also play an unusual role in the text, as their function is expressive rather than a communicative one.

Since the dynamics of the text is based on emotional and psychological movement, and not on the sequence of events or judgments, it is considered to be an example of affective poetics in Ukrainian modern literature. Affect appears in Antonych's text as force and tension. It shapes the human personality and at the same time challenges it. Affect goes beyond discursiveness and captures the body; its intensity is expressed through the voice and speed. Antonych's characters share a common transpersonal experience in their childhood and a common object of desire after becoming adults. Moreover, the transfer of emotions into the sphere of interpersonal relations gives the affect not only a psychological but also an ethical dimension.

Analyzing Antonych's manuscript, the author of the paper focuses on the dynamics of writing, not on the one of the plot, and finds grounds for conclusions about the affective nature of Antonych's prose. It is evident that in the 'unwritten novel' "On the Other Bank" Antonych depicts the modernist type of literary character as homo sentiens, who perceives the world in a subtle way and experiences it deeply.

Keywords: Bohdan Ihor Antonych, novel, draft manuscript, genetic criticism, affective poetics.



Ковацька О. Експериментальні вітрила української прози 20-х років ХХ століття. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2020. 224 с.

Монографію підготовлено на основі дисертації, що була однією з перших праць, присвячених висвітленню української експериментальної прози 20-х років. ХХ ст., зокрема неординарної творчості В. Петрова (Домонтовича), А. Любченка, Майка Йогансена на тлі жанрово-стильового оновлення епіки високого модернізму та в інтертекстуальному контексті європейського письменства.

У книзі розглянуто творчу спадщину В. Домонтовича («Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус»), А. Любченка («Вертеп»), Майка Йогансена («Подорож ученого доктора Леонардо...», «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»). У контекст дослідження уведено також прозу Г. Михайличенка, М. Хвильового, Ю. Яновського, О. Слісаренка, Гео Шкурупія, Ю. Смолича, Л. Скрипника, О. Влизька.

Наші
презентації