

ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

Фелікс ШТЕЙНБУК

ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНИЙ МЕТОД АНАЛІЗУ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ

У статті на основі розгляду оповідання В. Винниченка «Федько-халамидник» пропонується обґрунтування нового літературознавчого методу аналізу літературних творів, який отримав назву метод тілесного міметизму.

Ключові слова: метод тілесного міметизму, погляд, голос, серце, пам'ять, чоловічість, жіночість, біль.

Назва цієї статті якнайповніше визначає її зміст і водночас її **актуальність** та **мету**, оскільки те, про що йтиметься нижче, становить спробу узагальнити та зверифікувати попередні студії, які присвячувалися проблематиці тілесного міметизму та знайшли своє остаточне, як на разі, втілення у відповідній монографії [див.: 1].

Втім, у згаданій щойно праці розглядалися власне *засади* тілесного міметизму, і хоча обґрунтування цих засад супроводжувалося та ілюструвалося аналізом літературних творів, однак, по-перше, приналежність об'єкту дослідження до корпусу постмодерністських романів у суттєвий спосіб звужувала можливості щодо формулювання таких висновків, які могли б претендувати на універсальність, внаслідок чого, по-друге, питання методології на основі тілесного міметизму вирішувалися лише опосередковано, а, отже, частково.

Зрештою, і ця стаття є не більш, ніж, сказати б, пропедевтичним за своєю суттю текстом*, у якому його автор засадничі тези намагатиметься пролонгувати у методологічну площину. Отож вагомою підставою для окреслених нами щойно амбіцій є, зокрема, твердження В. Халізева, яке він, у свою чергу, ґрунтує на положеннях М. Бахтіна щодо обов'язковості «пильної уваги [літературознавця] <...> до наявних у творі «факторів художніх вражень» [2, 285-286]. Але це – з одного боку. Натомість, з іншого – нам надзвичайно імпонують і ті літературознавчі засади, які декларують автори іншого підручника з теорії літератури – знані науковці Н. Тамарченко, В. Тюпа, С. Бройтман, що вбачають «*критерій науковості теорії літератури* [у] *практиці аналізу тексту, жаданою метою якого* [вони вважають] *тлумачення сенсу художнього твору* (курс. та виділ. Н. Т.)» [3, 8].

А відтак, виходячи саме з того, про що йшлося вище, ми наважуємося запропонувати як науковій спільноті, так і всім тим, хто зацікавлено ставиться до перспективи продуктивного аналізу літературних творів, новий метод – *метод тілесного міметизму*.

Передусім ствердимо наступне: ані поняття «тілесність», ані, тим більше, поняття «мімесіс», тобто ті кореляти, з яких складається пропоноване нами поняття, з усією очевидністю навряд чи можуть претендувати на якусь безперечну новизну. Втім, згадані терміни до останнього часу розглядалися у літературознавстві, м'яко кажучи, досить обмежено. Так, на «мімесісі» тяжіло «прокляття» античного, а у ще конкретнішому вимірі – аристотелівського екзотизму, цікавість до якого виявлялася –

* Автор готує до друку рукопис навчального посібника з робочою назвою «Тілесність – Мімесіс – Аналіз».

причому залежно від епохи у різному ступені – лише у вузьких колах теоретиків літератури. У той же час «тілесність» трактувалася у такий собі безпосередньо-примітивний спосіб, у відповідності до якого про останню у літературі згадували тільки тоді, коли у текстах йшлося про тілесні, а у ще конкретнішому вимірі – сексуальні конотації.

У зв'язку із таким розумінням як першого, так і другого, виникла дивна ситуація, яскравим прикладом якої може служити натуралізм від Еміля Золя або Моріса Карла Гюїсманса: попри вражаючу, навіть епатуючу натуралістичність (бо ж важко дібрати інше літературно унормоване слово) описів, що ними просякнута відповідні твори, їхній аналіз все рівно зводився до, наприклад, викривальних щодо соціальних негараздів інтенцій цих авторів. Не будемо сперечатися – окреслений пафос, певно, теж міститься у тих епізодах, завдяки яким реноме естетики натуралізму було утверджено у світовому мистецтві. Але оскільки на творчості цих письменників проблему не було вичерпано, то це суттєво змінює всю ситуацію.

Зокрема, може постати питання про те, який, скажімо, соціально викривальний зміст має епізод вранішнього туалету Леопольда Блума із роману Джеймса Джойса «Улісс»?! Або чому усі запрошені на бал до Воланда з роману Михайла Булгакова «Майстер та Маргарита» перебувають на цій «великосвітський» вечірці у чому їх мати народила?! Невже у такий спосіб злодії, повії, вбивці та інший непотріб протестують проти злочинів сталінського режиму?! Інакше кажучи, естетичні практики модерністського мистецтва поставили, у тому числі, і це питання руба.

А вже щодо постмодерністського естетичного проекту, то у цьому випадку і поготів дарма шукати інший зміст в усіх тих численних та нічим не обмежених натуралістичних (за застарілою термінологією) ескападах, зміст яких аж ніяк не надається на інше, крім естетичного, тлумачення.

Але і це ще не все, оскільки у такому контексті йдеться лише про поверхневий рівень розуміння проблеми. Натомість, якщо хоч трішки заглибитися у дану проблематику, то стає очевидним й інше: твори літератури корелюють зі світом людини в усій, у тому числі й тілесній, її повноті не тільки безпосередньо, а й опосередковано, використовуючи при цьому власне механізм мімесісу. І дійсно, як слушно зауважує С. Зенкін, «про тілесність у культурі останнім часом пишуть багато» [4, 43]: достатньо згадати, наприклад, хоча б фундаментальні праці М. Ямпольського [див.: 5; 6], В. Подороги [див.: 7] або М. Епштейна [див.: 8], аби переконатися у цьому. Проте згаданий автор (С. Зенкін) має рацію й щодо іншого, коли дуже точно ставить наступне питання: «Як відбувається мімесіс тіла текстом, яким чином література «сканує» існуючу поза нею континуальну реальність?» – та констатує думку про те, що «ми ще дуже погано уявляємо це собі» [4, 43].

Отож метод тілесного міметизму, який пропонується нами, є однією із тих спроб, що має на меті обґрунтувати подібне уявлення. У зв'язку із цією метою ми виокремлюємо наступні тілесно-міметичні кореляти: сон, пам'ять, серце, голос, погляд, монструозність, чоловічість та жіночість та дотик, а також органічні відчуття болю та голоду.

Чи вичерпують вказані кореляти поняття «тіло» або, тим більше, «тілесність»? Звичайно, ні.

Чи є коректним включення до однієї дослідницької парадигми такі кореляти, як, скажімо, дотик та серце або монструозність та голод? На перший погляд, відповідь має звучати: радше, ні.

Однак ми маємо достатньо підстав, аби ризикувати у такий спосіб, тому що, поперше, виходимо із влучного положення Антуана Компаньйона, відповідно до якого (положення) «теорія становить ніщо інше, як поле полеміки» [9, 28]. По-друге, вважаємо за прийнятну для себе думку професора Каліфорнійського університету Н. Кетрін Хейлес про те, що «...тіло переважно, якщо не цілковито, є мовною та дискурсивною конструкцією» [10, 192]. І, нарешті, по-третє, ми беремо до уваги парадоксальне твердження сучасного російського філософа Г. Тульчинського, який пише про те, що, «хоч людина як вид і є незмінною щодо своєї психосоматичної оформленості, – це істота недооформлена...» [8, 281].

Інакше кажучи, ми цілком переконані у тому, що ті тілесно-міметичні кореляти, які належать начебто до різних сфер, що характеризують тіло, водночас поєднуються на єдино можливому та всеохоплюючому ґрунті, яким є тіло. І найкращим доказом цієї, нібито нелогічної тези є, власне, аналіз конкретного літературного твору, який ми пропонуємо нижче. Зокрема, йдеться про розгляд абсолютно нейтрального, з погляду натуралістичних практик, художнього тексту, що, до того ж, належить до класичного хрестоматійного шкільного канону, – йдеться про оповідання Володимира Винниченка «Федько-халамидник».

Традиційний підхід до аналізу цього оповідання базується на поверхневому, хоч, безумовно, і доречному протиставленні образів двох хлопчаків, один з яких є «добрим» вже, либонь, тому, що належить до бідного прошарку населення дореволюційного міста, а другий є, зрозуміло, «поганим», оскільки походить із більш заможної або й навіть з багатой, тобто з панської [11, 66] родини.

Втім, якщо придивитися до змісту оповідання, то класову суперечність, яка має у ньому місце, навряд чи можна визнати домінуючою. На нашу думку, більш вагомим щодо ідейного змісту оповідання Винниченка є, власне, протиставлення цих персонажів, але не стільки за майновим станом, а за іншими критеріями – за критеріями більш глибинними, ми б навіть сказали сутнісним, завдяки чому враження від твору і набувають такого, далебі, непересічного та сильного характеру. Та й дивно було б, змальовуючи образи хлопчаків, наділяти їх класовою антагоністичністю.

Отож передусім слід звернути увагу на ті епізоди, у яких читачі вперше зустрічаються із героями оповідання. А відтак Федько якось відразу та безпосередньо заволодіває усім простором тексту: «там шибку з рогатки вибив; там синяка підбив своєму «закадишному» другові; там діжку перекинув з дощовою водою...» [там само, 61], та й не дивно, оскільки «спокій був його ворогом, з яким він боровся на кожному місці» [там само], а тому «Федькові <...> неодмінно щоб битися, щоб що-небудь перевернути догори ногами» [там само].

Натомість Толя – «це була дитина ніжна, делікатна, сумирна. Він завжди виходив надвір трошки боязко, жмурився від сонця й соромливо посміхався своїми невинними синіми очима» [там само, 65]. Якщо зважити на соціальний статус Толі, то цей, а також й інші описи маленького персонажа навряд чи можуть свідчити про те, що саме цей персонаж належить до панівної касті. Скоріше, вже навпаки. А тому нам здається, що протиставлення між образами двох хлопчаків відбувається не за суспільними, а за людськими ознаками, які, до того ж, перш за все характеризують їхнє тілесне буття. Адже, потрапляючи під спокусливий вплив, а чи навіть під владу Федька, «бідненький Толя приходив додому задріпаний, подраний, з розбитим носом» [там само].

Необхідно також звернути увагу й на те, що постаті маленьких персонажів ніби й дійсно дозволяють авторові, попри очевидне соціальне тло, на якому відбуваються

події, все ж таки майже уникнути традиційних соціальних конотацій, оскільки йдеться про дітей – істот, які поки що не включилися цілковито у суспільні зв'язки. А відтак стає зрозумілим, чому не тільки Толя був «чистенький» [там само], а й чому і Федько «був *чистий* (виділ. нами. – Ф. Ш.) розбишака-халамидник» [там само, 61] і чому, навіть коли йдеться про його начебто деструктивні вчинки, Федько «взьме і повалить усе *чисто* (виділ. нами. – Ф. Ш.) – і своє, і чуже» [там само]. Зрештою, «чистота» Федька дається взнаки ще й по-іншому – у тому, «що Федько брехати не любить» [там само, 65], а чи є це соціально детермінованою якістю – коментарі, либонь, зайві.

Прикметно, що очевидне протиставлення двох дитячих образів відчутно позначається й на рівні власне тілесних виявів. Так, в експозиції оповідання наводиться ще один епізод із життя «халамидника» – з його, сказати б, своєрідної участі у запуску змія: адже «Федько сидить у себе на воротях, як Соловей-Розбійник на дереві, і дивиться» [там само, 62]. Зовсім інакше змальовується у цьому контексті Толя, оскільки він «дивиться на вулицю», «притаївшись біля вікна» [там само, 66]. Крім цього «очі» Федька найчастіше «хутко бігають» [там само, 63, 74] або стають «такі чудні, гострі, коли він вдивлявся в кригу» [там само, 72], і лише коли він захворів, «в очах його стояли жовті й зелені плями» [там само, 80]. А «оченята» Толі або «жмуряться від сонця» [там само, 65], або «визирають» з-поза «шарфика» [там само, 69], або сповнені «страху й тоски» [там само, 79], і тільки одного разу, коли Толя був у захваті від сміливості та вправності Федька, «оченята йому розгорілися» [там само, 74]. Однак останній епізод можна, певно, вважати винятком з правила, тому що у фінальній частині тексту Толя знову, як і на початку оповідання, «тихенько виглядав із вікна» [там само, 80], слухняно спостерігаючи цього разу за тим, як на кладовище несли вже померлого Федька – його, Толі, спокусника-рятівника.

Ще більш показово шукане протиставлення головних персонажів маркується через, так би мовити, голосову парадигму. Отож образ Федька у цьому сенсі позначається, як правило, криком [там само, 62, 63, 67, 68, 73] та реготом [там само, 61, 63, 67], і тільки у двох випадках голосова партитура цього персонажа суттєвим чином змінюється. По-перше, тоді, коли Федько переживає чергову «прочуханку» від батьків, хлопчисько «хоч би слово з вуст <...> мовчить» [там само, 64]. А по-друге, в епізоді на річці, коли Федько вирішує погратися з долею, він «промовив <...> якимсь чудним голосом і пішов просто на кригу» [там само, 72].

Що ж стосується Толі, то тут ситуація складається абсолютно інакше, бо протягом майже усього оповідання це дитинча майже не подає голосу, а, тим більш, не кричить, оскільки «кричати <...> не личить благородним дітям» [там само, 70]. І навіть тоді, коли Толя опинився у небезпеці, тобто посеред річки, на крижині, відрізаний від берега, і йому «хотілось упасти на лід, притулитись до нього всім тілом і кричати, кликати на поміч <...> він і те боявся зробити» [там само, 75]. Втім, Толя все ж таки подає голос, і робить це двічі: спочатку він закричав тоді, коли побачив, що на Федька, який опинився у воді, насуває «нова крига» [там само, 75], а потім, трішки згодом, коли Толя був вже у руках своїх батьків, він також «щось кричав й голосно плакав» [там само, 78].

Підсумовуючи сенс наведених вище прикладів, зазначимо таке: якщо навіть не поглиблювати отримані результати шляхом, наприклад, психоаналітичних студій, то і тоді можна дійти висновків, відповідно до яких в основу оповідання Винниченка покладено не суспільний антагонізм, а дещо принципово інше. Образ Федька, зокрема, символізує життєву, непереборну силу, що на всілякі способи виявляє свою

бодай навіть агресивну непереможеність. У цьому контексті більш ніж показовими є два епізоди.

Про перший йдеться на початку оповідання: у бійках з іншими хлопцями Федько, аби упевнитися у своїй перемозі, задає їм дещо дивне, як на хлопця, питання: «Ну? Наживсь на світі? Говори!» [там само, 61]. І «як той каже, що наживсь, то милує; а як пручається – ще б'є» [там само]. Натомість другий епізод має місце у фіналі оповідання, коли Федько, вже будучи «в непритомності», все одно «когось просив, комусь грозився» [там само, 80]. А відтак описані колізії стосуються, на нашу думку, певної, чи не онтологічної проблематики. Опосередковано про слухність наших міркувань може свідчити ще й таке: найбільш яскраві, сказати б, події епізоди розповіді про життя та смерть Федька-халамидника пов'язані із водою.

Цих епізодів також два. Перший епізод стосується зливи, яка перетворила вулиці містечка на русла річок, а у другому епізоді описуються фатальні перипетії льодоходу на справжній річці. У першому випадку вода символізує життя, у другому – смерть. На нашу думку, це не випадково, оскільки вода здавна вважалася «міфологічною стихією смерті та народження, а як показали психоаналітичні дослідження, занурення у воду може розумітися як повернення до материнського лона – тобто як зникнення, смерть і народження одночасно» [5, 14]. До цього слід також додати, що Шандор Ференці абсолютно однозначно пов'язував мотив рятування з води або плавання у воді з репрезентацією народження чи злягання [12, 48]. З темою народження, безперечно, пов'язана і стала асоціація жіночого тіла з водою [див., наприклад: 13].

Отже, якщо запропоновані нами щойно міркування мають сенс, то за таких обставин ми отримуємо можливість розглянути у контексті оповідання Винниченка й сакраментальну дихотомію чоловічості та жіночості. Адже, з одного боку, Федько рятує на річці саме Толю. Але, з іншого – впадають в око деталі, на які за інших обставин ми навіть і уваги не звернули б. Йдеться передусім про те, що Федько ніколи не бив Толю, він його лише «спокушав», тому що із незрозумілих причин був зацікавленим у Толіній присутності.

Крім цього, у новому світлі починає сприйматися і якимось нібито наполегливе підкреслювання жіночих рис, притаманних паничу: спочатку сам автор, описуючи цього героя, говорить про те, що «це була дитина *ніжна, делікатна* (виділ. нами. – Ф. Ш.)...» [11, 65], і додає при цьому, що і «мати його [-] жінка чула й теж *делікатна* (виділ. нами. – Ф. Ш.)» [там само]. Трішки нижче вже мати Федька, соромлячи свого «сибіряку», як вона ще називала халамидника, за вагомий аргумент вважала те, що «то дитина благородна, *ніжна* (виділ. нами. – Ф. Ш.)...» [там само]. А згодом вже й хтось з хлопців, захоплюючи Толю до плавання у баюрах під дощем, вигукує: «Та йди! От баба, мнеться...» [там само, 69].

І справді, і вбрання Толі – «бархатові курточка й штанці» [там само, 68], і взагалі його невпевнена, обережна поведінка більше суголосні з образом дівчинки, ніж хлопця. Що ж стосується нібито «спокусника» Федька, то тут, радше, ми маємо справу із очевидною інверсією, коли наслідок підміняється причиною: це не Федько спокушав Толю, це Толя виконував таку специфічну місію, через свою таємничість та несхожість на інших хлопчаків провокуючи цікавість Федька і змушуючи останнього вдаватися до хитрощів, аби витягти цю дивну істоту з її «терему» та якимось (так і хочеться сказати – лицарським!) чином завоювати її прихильність.

Все це може видатися дивним, оскільки йдеться все ж таки про цілком нібито реалістичну історію двох хлопчаків, однак ми повинні ствердити, що схильні і образи

дітей, які обрано для зображення в оповіданні, сприймати не як випадковість. Справа у тому, що образ дитини лише на перший погляд є простим та невибагливим – насправді ж такий образ містить у собі безліч дуже складних та символічних конотацій, які й дозволяють перевести ідейний зміст твору у надзвичайно глибоку чи, якщо бажаєте, в екстравагантну площину. Так, перш за все діти позбавлені минулого. Прикметно, що хоч в експозиції і розповідається про події, які сталися раніше, але наратив і на цьому етапі розгортається у теперішньому часі. Позачасовість всієї ж історії підкреслюється також і тим, що у дітей, власне, немає і майбутнього: Федько гине, а Толя, попри смерть Федька, «перекрутився на одній нозі й побіг гратися з чижином» [там само, 80].

А відтак через те, що діти (нагадаємо: ми говоримо не про справжніх, живих дітей, а про їхні образи у літературному творі) позбавлені як минулого, так і майбутнього, оскільки вони живуть лише теперішнім, їхньому існуванню і справді властива позачасовість, тобто онтологічність. На користь такого висновку свідчить і відсутність у них пам'яті. Останній приклад, зокрема, ілюструє саме цю думку, а не жорстоку забудькуватість Толі, бо тоді треба було б закидати вже не жорстоку, а тупу забудькуватість і Федькові, який раз-у-раз своїми вчинками провокував своїх батьків, власне, на жорстоку розправу над ним чи не щодня.

Але і у цьому випадку ми маємо справу із дуже цікавим тілесним корелятом, що має, вочевидь, онтологічний вимір. У зв'язку із цим корелятом, тобто феноменом болю, Г. Тульчинський, зокрема, пише про те, що «К'єркегор потрактовує біль як ту ціну, яку належить сплатити за дух, велич духу, мову і т. д.» [8, 243]. У свою чергу, відповідно до роздумів Ханни Арендт, біль – це той єдиний стан, «у якому людина дійсно нічого не відчуває, крім самої себе...» [14, 404]. І, продовжуючи розмисли Тульчинського з цього приводу, зазначимо, що «свідомість є актом самозахисту травмованого тіла, а самосвідомість «Я» – остаточний, заключний етап у цьому самозахисті травмованої свідомості» [8, 245].

Простіше кажучи, саме ті акти фізичного насильства, які Федько зазнає на собі щовечора, становлять не що інше, як його, а, ширше, й взагалі чи не універсальний спосіб на формування особистості або, ми сказали б, побутово-історичну форму ініціації. Втім, виявляється, що це не єдиний шлях до визначеної буттям мети, і про це свідчить образ Толі, у зв'язку з яким (з образом) дається взнаки ще один онтологічний за своєю суттю тілесний корелят – серце. Адже тільки у випадку із цим образом корелят серця у взагалі-то, так би мовити, «безсердечному» дискурсі оповідання Винниченка сигналізує про інший спосіб самоусвідомлення, або ж ініціації.

Так, у Толі, який, «дивлячись, як Федько перебирався по крижинах», не тільки «оченята <...> розгорілися», а й «серце билось міцно й гаряче» [11, 74]. Те, що згадка про серце є не випадковою, доводить початок цього епізоду, коли Федько тільки-но стрибнув на першу крижину і коли «Спірка, Стюпка й Толя дивились за ним з замиранням серця» [там само, 73]. А це означає, що сердечна вразливість, хоч і має нібито також сенс як спосіб самоусвідомлення, але відстороненість від подій, які переживаються індивідом, призводить лише до імітації почуттів чи, принаймні, до поверхневого, попри зовні емоційне, сприймання світу та самого себе. Більш того, ми вважаємо, що ці деталі є особливо важливими та значущими, зокрема, саме для творчості В. Винниченка, оскільки його ідеї щодо кордоцентризму повсюдно відомі і не потребують додаткових коментарів. Відтак образ Федька-халамидника – це образ автентичної, цілісно-тілесної, а відтак ідентичної самій собі і світу особистості, що

онтологічно протиставляється тим (передусім, звісна річ, Толі), хто перебуває у стані відчуженості до світу, а відтак і до самих себе.

І наостанок та на доказ слушності попередніх міркувань – ще одна метафора щодо образу Федька: у найвищу хвилину Федькового тріумфу, коли вся спільнота, яка перебувала на березі річки та «пильно слідкувала» [там само, 73] за, сказати б, льодово-крижаними витівками цього «пробийголови» [там само], а чи краще – «зайдиголови» [там само, 74], – отже, всі ці люди «не зводили очей з маленької (чомусь? – Ф. Ш.) *комашинки* (виділ. нами. – Ф. Ш.), яка дряпалась, бігла серед страшних сірих крижин, стрибала, метушилась», хоч ці «величезні шматки льоду, що з тріском лізли на неї, немов збиралися розчавити нахабне (тому що! – Ф. Ш.) *живе створіння* (виділ. нами. – Ф. Ш.)» [там само].

Що ще додати до цього? Авжеж, продовжувати аналіз оповідання В. Винниченка, спираючись на метод тілесного міметизму, можна було б і далі. Тим більш що за браком місця ми навіть список поданих вище тілесних корелятивів не використали вповні. Але нам здається, що і репрезентовані у розвідці цілком промовисто засвідчують ефективність пропонованого нами методу, оскільки, по-перше, ми отримали змогу по-новому прочитати хрестоматійний твір, по-друге, навіть у такому, як ми щойно зазначили, неповному форматі нам вдалося зберегти цілісність щодо сприйняття даного твору при тому, що намагалися не оминати навіть найдрібнішої деталі, і, нарешті, по-третє, нам вдалося ще раз переконатися у тому, що дивна теза Г. Тульчинського, від якої ми відштовхувалися, починаючи аналіз оповідання, має сенс, тому що і справді «недооформленість» людини спричинює необхідність якимось чином подолати цю проблему. І творчість – у даному випадку, літературна творчість одного із класиків української літератури – Володимира Винниченка, може і досить ефективно слугує досягненню цієї онтологічної мети, що є актуальним як для самого письменника, так, сподіваємося, і для багатьох його читачів.

Література

1. *Штейнбук Ф. М.* Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття: Монографія. – К.: Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
2. *Хализев В. Е.* Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.
3. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тamarченко. – Т. 1: Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
4. *Зенкин С.* Филологическая иллюзия и её будущее // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 47. – С. 43-51.
5. *Ямпольский М.* Демон и Лабиринт // Новое литературное обозрение / Научное приложение. – Вып. VII. – М., 1996. – 336 с.
6. *Ямпольский М.* Королева и гильотина (Письмо, очищение, телесность) // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65. – С. 93-130.
7. *Подорога В.* Феноменология тела. – М.: Ad Marginem, 1995. – 301с.
8. *Эпштейн М. Н.* Философия тела / М. Н. Эпштейн. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский. – СПб.: Алетея, 2006. – 432 с. – (Серия «Тела мысли»).
9. *Компаньон А.* Демон теории / Пер. с франц., предисл. С. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 334 с.
10. *Hayles N. K.* How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999. – 357 p.
11. *Винниченко В.* Оповідання. Роман «Слово за тобою, Сталіне!», п'єса «Чорна Пантера і Білий Медвідь». – К.: Наук. думка, 2001. – 440 с. –

(Сер. «Б-ка школяра»). 12. *Ferenczi S. Thalassa. A Theory of Genitality.* – New York: The Psychoanalytic Quarterly, 1938. – 378 p. 13. *Theweleit K. Male Fantasies, v. 1: Women, Floods, Bodies, History.* – Minneapolis: Minnesota University Press, 1987. – 469 p. 14. *Арендт Х. Vita active, или О деятельности жизни.* – СПб.: Алетея, 2000. – 567 с.

Феликс Штейнбук

ТЕЛЕСНО-МИМЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

На материале рассказа В. Винниченко «Федько-халамидник» в статье предлагается обоснование нового литературоведческого метода анализа литературного произведения, который условно назван методом телесного миметизма.

Ключевые слова: метод телесного миметизма, взгляд, голос, сердце, память, маскулинность, женственность, боль.

Phelix M. Shteinbuk

CORPORAL MEMETISM METHOD OF ANALYSIS OF LITERARY WORKS

The author of the article represents the grounds for the new literary method of analyzing works of verbal art which acquired the term «corporal mimetism». The grounds are represented on the example of analysing the story «Fedko-halamydnyk» by V. Vinnichenko.

Key words: method of corporal mimetism, look, voice, heart, memory, femininity, masculinity, pain.

Наталія ТЮРДЬО

ЕВОЛЮЦІЯ РОМАНУ І ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ТРАДИЦІЇ XX СТОЛІТТЯ

У статті досліджується проблема визначення категорії жанру роману в сучасному літературознавстві. Підкреслюється думка про те, що роман сьогодні є прикладом „риторичного” жанру, коли письменник творчо співпрацює з читачем. Жанр роману стає „вільним”, що ускладнює його аналіз, опис певних базових стандартів, яких теорія літератури все ще не має.

Ключові слова: жанр роману, теорія жанру, форма, багатожанровість, межі жанру, риторичний жанр роману.

У сучасному літературознавстві досить часто виникає питання щодо визначення жанру окремого твору та інтерпретації його як літературної категорії. Проблема дефініції жанру роману кінця XX-початку XXI століття відзначається особливою гострою й актуальністю. Останні за часом аналітичні публікації вирізняються розбіжністю поглядів, гіпотез, потрактувань жанрової палітри межі століть. Мета пропонованої статті полягає у спробі аналізу провідних тенденцій еволюції романного жанру, визначення на матеріалі сучасного європейського роману його жанротворчих складових.

Як відомо, класична теорія жанру складається вже у Давній Греції. Хоча для кожного окремого жанру тут і були встановлені певні структурні межі („certain metrical forms were suited only to certain genres”: визначені метричні форми