

ЕПІСТЕМОЛОГІЯ ТІЛЕСНОГО МІМЕТИЗМУ ФЕНОМЕНУ ДОТИКУ В ТЕКСТОВИХ СТРАТЕГІЯХ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

В одній зі своїх фундаментальних праць „Філософія імені” російський мисленник Олексій Лосев більш ніж емоційно, з якоюсь навіть пристрастю писав про те, що „якщо діалектика не вміє нічого сказати про реальне тіло, – таке паскудство не варто й називати діалектикою” [Лосев, 1990: 17]. І, обґрунтовуючи наведену вище філіппіку, він стверджував, „що будь-яке життя є життям тіла” та „що тіло є динамічним принципом будь-якого вираження, проявлення, здійснення”. Тому Лосев й дійшов висновку, відповідно до якого філософію взагалі та філософію імені, тобто слова, зокрема він з повним на це правом „та остаточно переконаністю міг би назвати й філософією тіла” [там само: 17-18].

Позиція, яку постулює Лосев, заслуговує на увагу через те, що сфера наших наукових інтересів у безпосередній спосіб є пов’язаною із проблематикою тілесності як щодо власне „вираження, проявлення, здійснення”, так і щодо реалізації епістемологічного потенціалу художнього тексту. Адже, на наш погляд, не тільки і не просто „ім’я” як таке забезпечує екстраполяцію реальності тіла в певні словесні форми – ми припускаємо, що і весь текст в цілому, і текстогенні елементи, з яких він складається, є нічим іншим, як засобами, що забезпечують переклад тілесних практик в практики дискурсивні з одночасним осягненням тих істин, які, на відміну від істин наукових, мають здатність абсолютно адекватно виразити зміст реального знання про оточуючий людину зовнішній світ та про внутрішній світ її особистого досвіду.

Так, французький філософ Моріс Мерло-Понті у зв’язку з цим розмірковував наступним чином: існує так звана „психофізіологічна проблема”. Її суть полягає в тому, що думка та фізичний світ є абсолютно відірваними один від одного і не мають нічого спільного: думка є абстрактною, ідеальною, вона „не існує” (нібито); світ натомість є фізичним, матеріальним, реальним і т. ін. Втім, є певний феномен, де ці дві області, які неможливо звести одну до іншої, все ж таки зустрічаються. Цей феномен – це моє тіло. Між моєю ідеальною думкою „я піднімаю руку” та фізичним актом підняття матеріального об’єкту – руки, немає жодного розриву. Це єдиний акт. А, отже, моє тіло є абсолютно унікальним місцем, де вирішується фундаментальна проблема світобудови [Мерло-Понті, 1996: 54]. І, додамо, тим місцем, яке, будучи природним об’єктом, одночасно має унікальну здатність осягати будь-який природний об’єкт, не роблячи винятку і для себе самого.

Отже, **актуальність** теми даної статті полягає, по-перше, у тому, що в ній розглядається проблематика тілесного міметизму – феномену, який, на нашу думку, становить певний механізм, що дозволяє трансформувати реальність дійсності в естетичну реальність художнього тексту, по-друге, у тому, що специфіка текстових стратегій постмодерністської літератури в контексті епістемології до останнього часу залишалася здебільшого поза увагою літературознавців, і по-третє, у тому, що йдеться про спробу поєднання феномену тілесного міметизму з епістемологічним контекстом. Та оскільки ця тема є надзвичайно широкою, а обсяг статті є досить обмеженим, то **метою** матеріалів, що пропонуються нижче, є лише один з аспектів окресленої проблематики, який стосується епістемології тілесного міметизму такого феномену, як феномен дотику, в текстових стратегіях сучасної літератури.

Особливо виразно тактильний спосіб осягнення світу дається взнаки в романі Ю. Покальчука „Озерний вітер” з причин, на наш погляд, цілком зрозумілих, тому що загальна стратегія роману спирається на стилізацію міфу. А відтак Волин, головний герой роману, перетворившись на Княжича Озера, кожної наступної весни змушений був від початку входити „у світ кохання, пізнання таїн тіла і принад пестошів, глибин, проваль і злетів

любовного шалу” [Покальчук, 2003: 29]. Однак цікаво, що нічого принципово не змінилось і тоді, коли Княжич Озера, будучи істотою міфічною, закохався в земній дівчині на ім'я Леа, оскільки їхнє кохання розпочалось із дотику і передусім дотиком визначалося. Адже „закохані точно знають вигини тіла і місця вдалих дотиків, віднаходять їх безпомилково, бездумно”, бо „самі тіла шукають одне одного вже через дотик, через *мову тіла* (підкресл. нами. –Ф. Ш.), через тепло іншого” і, більш того, віднаходять „нові і нові *істини* (підкресл. нами. –Ф. Ш.) про кохану істоту” [там само: 50].

Разом з цим не можна не помітити, що в обох випадках – як тоді, коли Волин вперше в дійсності, а не уві сні зазнав спокусливої сили Царівни О, так і тепер, коли він зустрів Леу, – тактильному контакту двох істот, що прагнуть один одного, передусім нелогічне за таких обставин відчуття – відчуття страху [див. там само: 21, 50]. На перший погляд, це здається дивним. Однак насправді в описаній ситуації криється неабиякий, в тому числі й епістемологічний, зміст.

Еліас Канетті, зокрема, зазначав, що „людина нічого не боїться так, як невідомого та незрозумілого дотику. Коли випадково торкаєшся чогось, хочеться *побачити* (курс. авт. – Е. К.), хочеться дізнатися або, принаймні, здогадатися, що це. Людина завжди намагається уникнути чужорідного дотику” [Канетті, 1990: 391].

Цей страх є пов'язаним із тим, що дотик до тіла перетворює останнє на об'єкт ще в більшому ступені, ніж погляд, який є зверненням на нього. Дотик змушує тіло пережити глибоку метаморфозу, тобто перехід від суб'єктності до об'єктності; воно знищує непохитний, як здавалося до цього моменту, статус суб'єкта, що усвідомлював себе спостерігачем.

Прикметно, що текстова стратегія роману Войцеха Кочока будується, власне, на засадах функціонування такого механізму. Причому надзвичайно важливим є той факт, відповідно до якого розгортання окресленої стратегії починається з першої частини твору, через що і задається необхідний для подальших колізій перманентний, сталий змістовий підтекст, який разом з іншими чинниками сприяє забезпеченню цілісності тексту, попри, в засаді, дискретний композиційний кшталт роману.

Так, героя першої частини „złapał za rękę” („схопив за руку”) [Кучок, 2004: 13] певний нахабний злодій та змусив у такий спосіб цього нещасного віддати всі свої речі, крім білизни. Але не стільки власне грабунок серед білого дня вражає героя Кучока – цей персонаж більш за все потерпає від усвідомлення того, що його хтось невідомий „przysłał na słabości” („спіймав на слабкості”) [там само: 18]. Інакше кажучи, йдеться про втрату особистої незалежності, а разом й ідентичності через зазіхання чужого на внутрішній світ за посередництвом фізичного контакту, тобто дотику.

Можливість та доречність подібної інтерпретації підтверджує й зміст інших частин твору Кучока. Зокрема, в першій так званій інтерлюдії, що їх автор використовує в якості з'єднувального композиційного прийому, розповідається про молоду черницю, якій вперше дозволили залишити монастир та відвідати батьків. Отож „nadzwyczaj się rękoma, jak na siostrę zakonną” („надзвичайно гарна, особливо якщо зважити на те, що йшлося про монахиню”) [там само: 33], Марія, ідучи в купе потягу, переживає дивне відчуття, незвичність якого посилюється ще й через те, що ця ситуація відверто контрастує із попередньою. Дівчина „opuszcza szybę i czuję, jak wiatr szarpie się z jej habitem <...> żeby się wedrzeć do środka <...> i myśli, że <...> w tej chwili mogłaby i chciała oddać się mężczyźnie, gdyby przypadkiem wszedł teras do przydziału...” („опускає раму вікна і відчуває, як вітер тріпоче її чернецьке вбрання <...> аби вдертися всередину <...> і думає, що <...> в цю хвилину вона могла б та й хотіла б віддатися мужчине, якби той випадково зараз зайшов би до її купе”) [там само: 34-35].

В обох випадках стрижнем подій є дотик, який становить своєрідну детермінанту інтенцій щодо проникнення чужого до внутрішніх теренів особистості, а проте результат є відмінним, оскільки в першій ситуації інтроєкція є несподіваною, небажаною, а, отже, загрозовою. Натомість у другій – інвазія має природний штиб, а є цілком звичною і такою, що сприймається здебільшого позитивно, а тому провокує подальше розгортання асоціативного ланцюжка, наступною ланкою якого є мрія про керований дотик остаточного проникнення.

У наступних частинах, включно з інтерлюдіями, автор, фактично, репрезентує цей амбівалентний вимір, сказати б, дотикових стратегій, пропонуючи їхні різноманітні варіанти

та намагаючись у безпосередній чи опосередкований спосіб розповісти або про те, яким неподоланим жахом може стати дотик чужої істоти, або про те, скільки необхідного людині щастя може приховувати звичайний доторк рідної руки.

У зв'язку із цим виникає необхідність згадати З. Фройда, який говорив про табу дотику та описував невротичну практику пригнічування страху через „ізоляцію” предмету, що викликає неспокій. Отож фройдівська ізоляція відповідає, в принципі, просторовому дистанціюванню, позаяк вона є також спрямованою на руйнування асоціативних ланцюжків, які склалися до того моменту, коли почав діяти механізм деструкції.

Фройд, зокрема, вказує на можливість „моторної ізоляції”, яка, на його думку, „є покликаною забезпечити розрив зв'язків у мисленні” [Фройд, 1979: 276]. З іншого, натомість, боку, проблематика дотику може бути інтерпретованою й у категоріях відразливого від Юлії Крістевої, оскільки за її роздумами, йдеться також про певний дитячий, але через це ще більш значущий, досвід, у відповідності до якого малюк „невтомно намагається очистити себе від того, що він проковтнув <...> З того оціпеніння, яке охопило його перед недоторканим, неможливим, відсутнім тілом матері та відділило його прагнення від відповідних об'єктів, тобто від їхньої репрезентації, – звідси народжується страх – слово з присмаком відразі” [Крістева, 2003: 42].

Разом з тим позиції і Фройда, і Крістевої легко вписуються в епістемологічну парадигму, оскільки в обох випадках йдеться про певний досвід, який, поза усілякими сумнівами, є пов'язаним як із біологічними, так і з культурними складовими. А відтак в окресленій перспективі ми також можемо вдатися до поняття культурогену, поширюючи відповідний контекст за рахунок використання трьох наріжних принципів сучасної еволюційної епістемології, а саме – принципу інваріантності, варіативності та трансмісії.

У свою чергу, слід зазначити, що на принципи інваріантності та варіативності у суттєвий спосіб впливають декілька наріжних чинників – передусім імітація та ритуалізація. Щодо імітації, то, на думку О. С. Токовенка, вона є найпростішим способом збереження структурних утворень в культурі, тобто способом на виникнення та збереження традицій, і в її основі лежать механізми, що забезпечують передачу з покоління до покоління інформації, яка є вкрай необхідною для подальшого існування феномену людини [Токовенко, 1994: 161]. До цього, однак, необхідно додати, що за такого розуміння поняття імітації, останнє якнайкраще корелює із фундаментальним для даного дослідження поняттям мімесісу.

Поряд із цим існує досить широкий комплекс різноманітних за своїм походженням поведінкових структур, що мають спільні функції, які відіграють важливу роль щодо збереження інваріантності культурних традицій. К. Лоренц слідом за Д. Гакслі позначив ці комплекси терміном „ритуалізація”, маючи на увазі „надзвичайно екстенсивні паралелі між процесами у філогенетичній та культурній сферах” [Лоренц, 1977: 208].

Своєрідність даних процесів полягає у тому, що вони, з одного боку, описують характер взаємодії між організмами в рамках певного виду, а з іншого – координують соціальну поведінку, яка визначається змістом сигналів, що маркують специфічні структури такої поведінки. Отож в області людської культури, як і у сфері філогенезу, ритуалізацію можна розглядати як систему комунікації, вирішальне значення для якої буде мати формування сигналів, або, за Ж. Піаже, символічна чи семіотична функція [див. про це докл. Піаже, 1983: 135]. Позаяк, на думку С. Зенкіна, „знаки, зокрема природна мова, складаються в процесі спілкування людей, але головне завдання знаків полягає в іншому – давати людям можливість формувати, з'ясовувати та ускладнювати свої ідеї про світ. У знаків комунікативний генезис та когнітивне призначення, а тому більш доцільною була б паралель не стільки зі структурною семіотикою, скільки з новітніми когнітивними науками” [Зенкін, 2005: 344].

І, нарешті, ще однією характерною рисою щодо єдності біологічної та культурної еволюції є ідентичність механізмів трансмісії. Сутність біологічної трансмісії полягає в передачі генетичним шляхом біологічної інформації від однієї генерації організмів до іншої з метою забезпечення безперервного відтворення феномену життя. Аналогічним чином культурна трансмісія також функціонує для передачі, – однак вже негенетичним шляхом, – накопиченої людством інформації в соціальному просторі та часі з метою збереження

існування людини та її розвитку [Токовенко, 1994: 161-162]. Однак принципово відмінним для культурної трансмісії є той факт, що в її рамках вирішальну роль відіграє прийняття власних рішень на основі свободи вибору. А відтак в культурній трансмісії досвід, що сприймається наступними поколіннями, ніколи не передається в попередньому вигляді, а завжди модифікується та збагачується [там само: 162-163].

Натомість якщо повернутися до проблематики дотику, маючи на увазі вищенаведені теоретичні міркування, то неважко буде помітити, що аналізований тілесний феномен цілком автентично вписується в щойно окреслену теоретичну перспективу. Так, персонажі роману В. Кучока, що усі, без винятку, або потерпають від нестачі тілесного контакту, або від його неприйняття, або, навпаки, переживають щасливі моменти через такий контакт – усі вони у той чи інший спосіб є причетними до репрезентації тих текстових стратегій, які постають на тілесно-міметичних засадах, зокрема, й епістемології тактильного.

Суть цих стратегій полягає у тому, що, з одного боку, вони і дійсно спираються на принципи інваріантності, варіативності та трансмісії, у такий спосіб раціоналізуючи творчий процес. Інваріантність виявляє себе у тому, що для кожного із цих персонажів пізнання світу та самих себе у цьому світі, а навіть більше – їхнє буття в цілому зосереджується у точці дотику їхніх тіл до тіл інших, внаслідок чого можна стверджувати, що смисл дискурсу, який виникає на цьому ґрунті, розташовується між очевидно вираженою, підвищеною тілесністю та певним абсолютним фізичним небуттям. І власне таке маркування цих контрастних полюсів метафорично визначає рух смислу як рух від конкретності до абстракції.

Ця загальна інваріантна основа дискурсу створює сприятливі умови для варіативності, через що й виникають численні колізії, незмінним осереддям яких залишається ідея поєднання, що легко абстрагується до ідеї дотику в її різноманітних варіантах.

Стосовно ж механізму трансмісії слід зазначити, що в умовах дискурсу вона набуває амбівалентного характеру, оскільки, акумулюючи попередній як біологічний, так і культурний досвід, в тому числі і в тактильному аспекті, така трансмісія фактично блокує його передачу. Особливо виразно це дається взнаки саме в рамках одного тексту, адже складається враження, що, попри очевидний, сказати б, культурогенний досвід щодо місця, значення та ролі дотику для буття людини, кожен із персонажів роману польського письменника В. Кучока діє так, ніби він є істотою, на якій закінчується світ. Те ж саме можна сказати й про героя роману українського письменника Ю. Покальчука – Волина, якого навіть власний досвід не навчив нічому, окрім подібного переконання щодо свого існування як остаточного буття. Зрештою, міфологічно-природний характер цього образу лише підкреслює слушність наших міркувань, тому що Волин, ставши Княжичем Озера, „жив, як природна з’ява...” [Покальчук, 2003: 29].

А відтак, з іншого боку, суть цих стратегій виявляється через поставання власне чогось ірраціонального. Інакше кажучи, як імітація, так і ритуалізація в царині біології сприяють виникненню позитивного поля, на якому зростає та підтримується феномен життя у той час, як у царині культури мімесіс, семіотична функція та трансмісія необов’язково повинні спрямовуватися на формування позитиву. І це є цілком зрозумілим, оскільки негативні тенденції в природі ставлять край будь-якому розвитку. Що ж до культури, то паралельне існування двох різноспрямованих векторів – позитивного та негативного – є справою звичайною і, як це не парадоксально прозвучить, природною.

Отже художній дискурс як продукт культури об’єктивно містить у собі згадану суперечливу амбівалентність, що й визначає відповідну, тобто естетичну, суть мистецтва в цілому. Відмінність продуктів мистецтва полягає лише в тому, яка з тенденцій є на даному етапі домінуючою. І якщо звернутися до історії літератури, то стає зрозумілим, чому в такі кризові епохи, як, наприклад, злам XIX – XX або XX – XXI століть, виникають навіть теоретично обґрунтовані мистецькі напрямки, що основою своїх естетичних програм проголошують, властиво, деструкцію. Так було із маніфестами дадаїстів та російських футуристів на початку минулого століття, так діється і з постмодерністами, зокрема слов’янського ізводу, в останні чвертьстоліття. І епістемологія дотику, контекст та спосіб тактильного осягнення буття чи не найвиразніше та чи не найпереконливіше свідчать про одвічну колізію культури взагалі та її центрального, наріжного елемента, яким є слово, зокрема, оскільки, за О. Лосевим,

„ім'я предмету є цілісним організмом його життя в іншому житті, коли останнє спілкується з життям цього предмету та прагне перевтілитися в цей предмет та стати ним” [Лосев, 1990: 38]. Тобто йдеться про все ту ж колізію, відповідно до якої світ, що ним прямує людина, вона намагається адаптувати до можливості його сприйняття своєю свідомістю. Однак через те, що *своєрідним Хароном у царство Дискурсу є тіло, яке належить світу, а не свідомості*, свідомість, на всілякі способи використовуючи та зловживаючи тілом, весь час то зловісно, то весело ніби грається зі світом – паплюжить його та знущується з нього.

А, втім, єдиним шляхом для реалізації цих інтенцій є дотик, бо що важила б свідомість, якби вона могла б тільки мислити (та й чи могла б вона тоді мислити?! та й чи існувала б вона тоді взагалі?!)?! І що могла б вдіяти свідомість, якби вона могла лише споглядати та спостерігати?! Тільки тактильний контакт, тільки „тіло як орган дотику до світу” [Слотердаjk, 2002: 12] є здатними вповні забезпечити свідомість тим матеріалом, з якого вона постає і з якого пізніше вона творить свій власний світ-дискурс, аби ще пізніше за допомогою все того ж „тіла як органу дотику” заходитися з неперевершеною завзятістю перетворювати під себе навколишній світ у відповідності до своїх дискурсивних фантазмів, химер та монстрів.

Приклади з художніх творів, які згадувалися вище, цілком підтверджують наведені роздуми. У свою чергу, в інших творах, що були обрані за об'єкт нашого дослідження, також неважко знайти змісти, які відповідають запропонованій позиції, а, до того ж, поглиблюють та поширюють її за рахунок варіативної спроможності аналізованого культурогенного, за своєю суттю, феномену дотику.

Так, в романі Л. Улицької „Казус Кукоцького” розгортання текстової стратегії в аспекті сюжету в певному сенсі визначається тим фактом, відповідно до якого головний герой твору Павло Олексійович Кукоцький був лікарем-гінекологом, і „возможно, что сама его медицинская профессия, постоянное, почти ставшее бытовым, *прикосновение* (підкресл. нами. – Ф. Ш.) к огненной молнии – острой минуте рождения человеческого существа из кровотокающего рва, из утробной тьмы небытия, – и его деловое участие в этой природной драме отражались на его внешнем и внутреннем облике, на всех его суждениях” [Улицька, 2003: 25].

Більш того, „многoлетний опыт показывал, что адаптивные возможности человека намного превышают таковые у животных” [там само]. А проте інша лінія роману, що є пов'язаною із другою названою донькою Кукоцького – із Томою, доводить, що, навіть за умов такої феноменальної здатності, існування людини поза межами специфічного тактильного досвіду – таке існування може втратити будь-який сенс. Адже Тома, „недоласканная в младенчестве, не знающая любовного прикосновения в детстве <...> была по-прежнему лишена любовного прикосновения, без которого всё живое страдает, болеет, хиреет...” [там само: 159].

Подібного висновку доходить у своїх „польових дослідженнях з українського сексу” й героїня-розповідач з однойменного роману Оксани Забужко. Жінка-персонаж по дуже важкому та відчайдушному монолозі-сповіді, який і становить, власне, зміст твору, залишає себе і нас у переконанні, що „без любови – і діти, і вірші, й картини – все робиться вагітне смертю” [Забужко, 2004: 162]. А, втім, якщо зважити на основний мотив цього монологу, тобто на мотив самотності, то стає цілком очевидним, що екзистенціальне навантаження, сказати б, сповідної енергетики протягом усього тексту могутньо підсилюється, хоч і, здебільшого, епагажно-еротичними, однак в основі своїй власне тактильними прагненнями.

Простіше кажучи, коли героїня зчиняє „плач” через те, щоб „хай би хто пояснив: якого *чорта* (курс. авт. – О. З.) було родитися на світ <...> із цією блядською *залежністю* (курс. авт. – О. З.), закладеною в тіло, як бомба сповільненої дії, з несамостійністю цією, з потребою перетоплюватися на вогку, хляпаву глину, втвочену в поверхню землі” [там само: 29], то в цьому емоційному вигуку йдеться не тільки і не стільки про інтимну сферу, хоч і про неї, звісно, також. Але найголовнішим в цьому розлогому риторичному питанні є те, що в ньому дзвенить невимовна туга за дотиком, точніше, за потенційно екстазуючим дотиком близької істоти, тому що героїня „тільки так і позбувалася себе остаточно, зливаючись ритмом власних клітин з промінною пульсацією світових просторів <...> бо ж, кохаючись

по справжньому, зливаєшся не з партнером, ні, – з розбуялою анонімною силою, що протинає своїми струнами все живе, підключаєшся до неї з тим, аби на кілька секунд – а-ах! – капапультуватися в віброуючу вогнистими контурами чорноту, якій нема ні ймення, ні міри...” [там сам: 29, 30].

Втім, як на нас, то найбільш виразно ця проблематика дається взнаки в романі Я. Вишневського „S@motność w Sieci”, тому що, з одного боку, головної герої твору – Якуб, рефлектуючи щодо власної, м’яко кажучи, дивної сексуальної поведінки, згадує шокуючі відомості, які стосувалися одного з його улюблених письменників – Марселя Пруста. Справа в тому, що останній сам визнав, „że onanizował się dość regularnie” („що досить часто займався онанізмом”) [Вишневський, 2001: 135]. Та в цьому не було б нічого надзвичайного, якби не способи, у які Пруст збуджував себе, аби досягти бажаної мети: він „głównie potpatr[ywał] młodych chłopców, rozbierających się przed pójściem do łóżka. Czasami gdy i to nie dostarczało mu satysfakcji, kazał służącemu wnosić do sypialni osłoniętą jedwabną czarną apaszką klatkę z dwoma szczurami. Jeden był ogromny i wygłodzony, drugi mały i leniwy z przejedzenia. Proust, onanizując się, zdejmował apaszkę przykrywającą klatkę i gdy duży głodny szczur pożerał małego... on ejakulował” („переважно підглядав за юнаками, які роздягалися перед тим, як лягти спати. Однак подекуди, – якщо це не приносило йому задоволення, – він наказував лакею принести до його спальні вкриту чорною оксамитовою хусткою клітку з двома щурами всередині. Один пацюк був величезний та голодний, а другий – малий та лінивий, бо наїжений. Пруст, мастурбуючи, знімав з клітки хустку, і, коли великий голодний щур зжирав малого... він переживав еякуляцію”) [там само].

Натомість, з іншого боку, у книзі – в тій її частині, в якій вміщено листування з читачами і критиками та інтерв’ю з письменником, власне письменник Вишневський пропонує увазі свого інтерв’юера, а разом і всім охочим, досить струнку та оригінальну філософію дотику. Так, на думку автора роману, „ludzie mają instynktowną potrzebę dotyku. Historycy ewolucji dostarczają dowodów, że dotyk jest najstarszym sposobem okazywania bliskości przez wszystkich przedstawicieli tsw. naczelných <...> Ludzie chcą się dotknąć. Chemia dotyku jest jedną z najbardziej fascynujących chemii. I mało kto chce z niej zrezygnować. Dlatego krok po kroku do tego dotyku dochodzi. Droga przechodzi przez wszystkie stacje zmysłów. Najpierw wzrok <...> potem słuch <...> potem zapach <...> aby w końcu dojść do momentu, gdzie pozostaje tylko dotyk” („люди мають інстинктивну потребу щодо дотикання. Історики еволюції зібрали чимало доказів на те, що дотик є найдавнішим способом вияву близьких стосунків, який використовують усі представники приматів. Люди хочуть торкатися один одного. Хімічна реакція дотику є однією з найбільш феноменальних та захоплюючих. І тому знайдеться небагато таких, хто захотів би знехтувати дотиком, внаслідок чого, хоч і крок за кроком, але справа все ж таки доходить і до нього. Цей шлях до дотику лежить через усі відчуття. Спочатку погляд <...> потім слух <...> потім запах <...> і врешті-решт настає той момент, коли залишається тільки доторкнутися”) [там само: 396-397].

В цьому контексті роман самого Вишневського становить більш, ніж вимовну ілюстрацію того, що сенс життя і водночас його епістемологічний зміст може визначатися намаганнями досягти саме цієї мети. Принаймні, історія головного героя, а, точніше, дві історії його кохання розповідають саме про таке, адже перша дівчина, в яку він по-справжньому закохався, була глухонімою, і вже через ці об’єктивні обставини тактильний спосіб спілкування між ними був основним та чи не єдиним. Що ж стосується його другої коханої, то через те, що познайомились вони з нею в Інтернеті, подальше розгортання нарративу можна розуміти як шлях до їхньої реальної зустрічі в Парижі, де вони нарешті доторкнулися один до одного, в тому числі і в рамках коїгального простору.

Не менш вагомо ця тактильна парадигма виявляє себе і в романі Юрія Андруховича „Дванадцять обручів”, оскільки, по-перше, фіналом вставної новели цього твору, яку автор присвятив розповіді про історію життя та смерті Богдана-Ігоря Антонича, є апогей, сказати б, власне тактильного утвердження життя, бо чим же іншим було самогубство коханців в обіймах одне одного?! А, по-друге, зміст третини з „дванадцяти обручів”, які становлять своєрідний ідейно-композиційний каркас роману, у той чи інший спосіб корелює з тактильною проблематикою. Зокрема, „третій обруч – це обійми <...> далекого милого...”

[Андрухович, 2004: 131], „четвертий обруч – це обійми теплового вітру, кружіння енергій” [там само: 165], „одинадцятий обруч – це коли двоє стають одним” [там само: 245] і, нарешті, щодо „дванадцятого обруча”, то „це – коло вічності, початок і кінець в одному, Альфа й Омега, всі ми і кожне з нас...” [там само: 303].

Думається, що й наведених прикладів цілком достатньо, аби підтвердити справедливність такого *розуміння текстової вмотивованості, відповідно до якої постмодерністський твір може, крім усього іншого, будуватися навколо феномену дотику, що визначається епістемологічними засадами та онтологічно поєднує в собі і природні, і культурні виміри, акумулюючи у такий спосіб сенс буття, який обґрунтовується, зокрема, через текстові стратегії, а в остаточній, крайній, межовій перспективі, на наше глибоке переконання, і через дискурс взагалі.*

Література

1. Андрухович 2004: Андрухович Ю. Дванадцять обручів: Роман. – 2-е видання, виправлене та доповнене. – К.: Критика. – 336 с.
2. Вишневецький, 2001: Wiśniewski J. L. S@motność w Sieci. Tryptyk. – Warszawa: Wydawnictwo czarne „Prószyński i S-ka”. – 416 s.
3. Забужко, 2004: Забужко О. Польові дослідження з українського сексу: Роман. – Видання сьоме. – К.: Факт. – 176с.
4. Зенкін, 2005: Зенкин С. Идеология языка (Заметки о теории. 12) //Новое литературное обозрение. – № 76. – С. 342-350.
5. Канетті, 1990: Канетти Э. Человек нашего столетия / Пер. с англ. М. Харитонова. – М.: Прогресс. – 428 с.
6. Крістева, 2003: Кристева Ю. Силы ужаса: Эссе об отвращении /Пер. с фр. А. Костиковой. – Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; СПб.: Алетейя. – 256 с.
7. Кучок, 2004: Kuczok W. Widmokrąg. – Warszawa: Wydawnictwo W. A. B. – 174 s.
8. Лоренц, 1977: Lorens K. Behind the mirror: a search for a natural history of human knowledge. – London: Methuen and company Ltd. – 261 p.
9. Лосев, 1990: Лосев А. Ф. Философия имени. – В кн.: Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда. – С. 9-192.
10. Мерло-Понті, 1996: Мерло-Понти М. О феноменологии языка. – В кн.: Мерло-Понти М. В защиту философии. – М.: Наука. – 412 с.
11. Піаже, 1983: Пиаже Ж. Схемы действия и усвоение языка. – В кн.: Пиаже Ж. Семиотика/Составление, вступительная статья и общая редакция Ю. С. Степанова /Перевод с франц. Н. В. Уфимцевой. – М.: Радуга. – С. 133-137.
12. Покальчук, 2003: Покальчук Ю. В. Озерний вітер /Покальчук Ю. В. Стріла і шабля. – Харків: Фоліо. – 503 с. – (Література).
13. Слотердайк, 2002: Слотердайк П. Критика цинічного розуму /Пер. з нім. А. Богачова. – К.: Тандем. – 544 с.
14. Токовенко, 1994: Токовенко А. С. Еволюційна епістемологія: становлення нової філософської парадигми: Монографія. – Дніпропетровськ: Вид-во ДДУ. – 192 с.
15. Улицька, 2003: Улицкая Л. Казус Кукоцкого: Роман. – М.: Эксмо. – 464 с.
16. Фройд, 1979: Freud S. Inhibitions, Symptoms and Anxiety. – In: Freud S. On Psychopathology. – Harmondsworth: Penguin Books. – P. 237-333.