

Сергій ЯКОВЕНКО

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

ПАРАЛЕЛЬНІ СВІТИ МОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ: ГЕНРІ ДЖЕЙМС, ДЖОЗЕФ КОНРАД, ВІТОЛЬД ГОМБРОВИЧ

У статті пропонується порівняльний аналіз романів Г. Джеймса, Дж. Конрада і В. Гомбровича, які є знаковими текстами модерності. Здійснюється їх інтерпретація, подається характеристика героїв, звертається увага на нарративну майстерність кожного автора, а разом з цим представляється складна сітка взаємовпливів, якими пронизані ці твори.

Ключові слова: модерн, наратив, інтерпретація, семантизація, амбівалентність, пародійність.

This article proposes the comparative analysis of novels by Henry James, Joseph Conrad and Witold Gombrowicz that had become as sign texts of modernist style. It also gives the interpretation of these novels, pays attention to the narrative skills of each author and presents the intricate net of interinfluences which penetrated these works as well.

Key words: modernist style, narration, interpretation, semantization, ambivalence, parodistic.

Artykuł mieści analizę porównawczą powieści Henry'ego James'a, Josepha Conrada i Witolda Gombrowicza, które są znaczącymi tekstami modernizmu. Autor dokonuje ich interpretacji, podaje charakterystykę bohaterów, zwraca uwagę na poziom mistrzostwa narracji każdego z autorów, a jednocześnie – przedstawia skomplikowany system wpływów wzajemnych, którymi przesycone są te teksty.

Słowa kluczowe: modernizm, narracja, interpretacja, semantyzacja, ambiwalencja, parodia.

Дві повісті європейського модерністського канону – «Серце п'ятьми» Джозефа Конрада і «Стискання лещат» («The Turn of the Screw») Генрі Джеймса – є ідеальним архетекстом для роману Вітольда Гомбровича «Космос», що про нього автор писав: «Kosmos jest dla mnie czarny, przede wszystkim czarny, coś jak czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzony człowiek – zapatrzony w nią i nią porwany – usiłujący odczytać, zrozumieć, powiązać w jakąś całość... Czerni, groza i noc. Noc przeszyta gwałtowną namiętnością, skażoną miłością. Bóg raczy wiedzieć... mnie się zdaje, że groza "Kosmosu" zostanie odczytana ale nie tak prędko» [8, 136].

Герої усіх цих трьох творів виходять за межі освоєного й ментально впорядкованого ладу буття – вони є «бездомними». Герой «Космосу» тікає зі свого варшавського дому (в прямому розумінні), і з «Дому» – в символічному сенсі, тобто від «форми», яка окреслює звичний світ,

організований розумово спільною людською свідомістю, до світу «неоформленого», де речі і події позбавлені звичної ієрархії сенсів, де свідомість, бажаючи зачепитися за якийсь порядок, наштовхується на хаос, до світу, де багато знаків і мало значень. Аналогічно у поле посиленої семантизації потрапляє гувернантка з повісті Джеймса, яку роздирають сумніви між можливостями невинності чи розбещеності своїх підопічних, існуванням чи неіснуванням привидів і межами власної психічної адекватності. Герой повісті Конрада, Марлоу, опиняється в місці, де не діють звичні норми цивілізованого світу, де людина, подібно до підлітків з роману Голдінга «Володар мух», опиняється сам на сам зі своїм диким минулим, з ретроспективною ентропією хаосу, неоформленого в цивілізаційні рамки західноєвропейського суспільства.

Усі три твори є знаковими текстами модерності, які своєю метафориною ідеально вписуються в «Діалектику Просвітництва» Горкгаймера та Адорно, з їхнім антропологічним рецептом людини нового часу: вийти зі світу природи й відвернутися від таємниці, звільнитися від міфу й стати на шлях просвітництва й раціоналізації природи. Але людина «напівмодерна», якою є більшість із нас, і якими є герої повістей Конрада і Джеймса, – постійно перебуває у небезпеці ремісії стану природи, коли міф повертається під виглядом тієї, як означив Батай, «проклятої частини», яку суб'єкт виштовхує з себе, намагаючись утвердити себе як раціональне «я», чи, за означенням Фрейда, перебуває в постійному страху на межі неврозу, адже страх є формою пам'яті, що всупереч будь-яким імперативам і раціональним проектам пам'ятає про архаїчне й притлумлене.

Подорож Марлоу в джунглі Африки виразно постає як мандрівка західної цивілізації у своє темне минуле. І Конрад, і Джеймс наділяють своїх оповідачів здатністю бачити більше, ніж інші: гувернантка бачить духів, яких не здатні вловити інші слуги будинку, Марлоу стоїть відсторонено від своїх колег-моряків своєї «бездомністю», адже він показаний як «мандрівник», на відміну від «домашніх» моряків, для яких корабель є рідною домівкою. Крім того, «поза Будди, який проповідує в європейській одежі», наділяє його також привілеями дистанціювання від західної ментальності, відтак дозволяючи грати роль психоаналітика просвітницької цивілізації.

Свою ідею Конрад висловлює вже на перших сторінках твору. «І це також було одним із темних місць на землі» [3, 7], – ці слова Марлоу говорить не про Африку, а про Англію. Його реальна подорож відбувається в темряву чорного континенту, натомість символічна – в темне минуле Європи, яке він бачить тепер і у своєму серці. Європейську цивілізацію

він порівнює зі «спалахом блискавки у хмарах» – на тлі тотальної темряви, яка оточує крихкий людський світ.

Концептуальною особливістю європейської цивілізації (на відміну від античної), як вважає Марлоу, є ідея (суміш ідеї Просвітництва з позитивним образом homo aeconomicus): якщо римські завойовники Англії були лише брутальними колонізаторами, які утверджували свою силу й нищили «інакшість», то європейців в Африці спокутує «ідея» (несення цивілізації й економічної продуктивності), але саме спокутує (або рятує), а не виправдовує, як тлумачать цей концепт чимало дослідників. Це переакцентування має вагоме значення, адже ідея також і рятує європейське раціо від докколишнього хаосу, від повернення «стану природи», від якого застерігали автори «Діалектики Просвітництва». Через те Марлоу воліє не доносити до нареченої Курца (як представниці жіночої статі – найбільш незахищеної, з погляду героя, від хаосу) *правду*, тобто останні слова Курца («Жах, жах»), які також можна читати як окреслення темряви. Адже й у римських чоловіків було достатньо мужності, «щоб стати обличчям до темряви» [3, 9].

В Африці Марлоу потрапляє в поле десемантизації, або абсурдизації, звичайного світу (в основному це виражається в прирівнюванні європейцями своєї логіки до цілковито іншої ментальності аборигенів) і ресемантизації світу як темряви хаосу, а також душі людини, яка лише в проблиску цивілізаційної епістеми отримує оману космічного світового ладу.

У подібній ситуації опиняється читач повісті Джеймса, який постає перед дилемою: сумніву в звичному сприйнятті дитинства як пори невинності або недовіри до чіткої нарації оповідача (з усіма симптомами, які неважко було відшукати прибічникам фрейдівської інтерпретації). Те, що об'єднує ці твори, – неможливість вийти поза амбівалентність: і Марлоу, і гувернантка є перш за все інтерпретаторами чогось такого, що завжди приховуватиметься в темряві й ніколи не буде відкрито. Останні слова Курца («Жах, жах») і зло, яким тотально просякнуті всі закапелки старого будинку в «Стисканні лещат», й яке тим не менше не може остаточно відкритися, цілковито покладаються на внутрішній світ читача, з якого той сам семантизує (або синтезує) для себе жах або зло – згідно зі своїм досвідом, ментальністю й читацькою компетенцією, – як і герої цих повістей, він також перебуває під чарами семантизації.

Заслугою авторів є створення атмосфери, завдяки якій ця семантизація й амбівалентність стають можливими, і полягає вона в наративній майстерності, що її вивченню присвячена не одна студія. «Це екскурсія в хаос, яка не перестає залишатися сюжетною історією...» – писав Джеймс про свою повість. І далі: «В описаному випадку не може бути ніякого

уповноваженого абсолюту зла, воно перебуває в залежності від п'ятдесяти інших елементів, справи оцінки, міркування, уяви – причому у світлі глядацького, читацького досвіду» [9]. А ось як Конрад висловлювався про своє «Серце пільми»: «Цій похмурій темі необхідно було надати зловісного резонансу, тотальності самої її істоти, тривалої вібрації, що, як я сподівався, висітимо в повітрі й бринітимо у вусі після того, як прозвучить остання нота» [2; ix].

Читач, як інтерпретатор цих творів, стикається з набагато більшими проблемами, ніж інтерпретари-персонажі. Марлоу, який разом із Курцом намагається врятувати своє друге «я», відкриває зло, але, пропущене крізь душу героя-оповідача, читач не знає, чи зло спрямоване від Курца (як носія цивілізації й просвітництва) на туземців, чи від туземців на Курца (а відтак і на самого Марлоу) як мутні потоки міфу, стану природи, хаосу, від якого в звичайних умовах рятує європейська раціональність.

Так само годі сказати остаточно, чи діти у повісті Джеймса виступають носіями зла, чи це зло навіює їм сама гувернантка – несвідома своєї похмурої місії у темряві душевної хвороби. Коли читач стає перед видимістю розкриття таємниці, Курц помирає (і невідомо, чи не рятувальна місія Марлоу призводить того до смерті), так само помирає Майлз, але ми не можемо бути переконаними в тому, що це не гувернантка є прямою винуватицею його смерті. У романі Гомбровича «Космос» герой – у розпачі перед невідгадним ланцюгом абсурдних повішень – сам включається у можливо сконструйовану лише його хворою уявою систему й вішає kota, і хтозна, чи саме ця його дія не призводить до самогубства (знову ж через повішення) іншого героя роману, Людвіка.

Традиційні «реалістичні» ознаки роману не повинні зводити на манівці, зрештою, як висловлювання самого автора про свій твір: “Realizm? Klasycyzm?.. “Kosmos” jest najzwyczajszą relacją zwykłego studenta, który swoje przygody opowiada. Student zamieszkał w pensjonacie, poznał dwie kobiety, jedną o ustach spotworniałych..., drugą o ustach powabnych, te usta mu się kojarzą, stają się obsesją, poza tym zobaczył wróbla powieszzonego na drucie i patyk wiszący na nitce... i to wszystko... zaczyna go wciągać w pewną akcję... której oddaje się nie bez sceptycyzmu. Cóż w tym takiego nadzwyczajnego?.. Dlaczegoż aby to opowiedzieć miałbym uciekać się do czegoś więcej, niż zwykłe opowiadanie?” [8, 140].

А нижче Гомбрович подає заувагу, яка дає нам ключ до інтерпретації роману: “Kosmos” wprowadza w sposób zwykły w świat niezwykły, niejako za kulisy świata” [8, 140]. І справді, те, що можна асоціювати з традиційним реалізмом, становить тільки обрамлення твору (приїзд героя з Варшави і від'їзд назад). Саме в цих межах можна говорити про такі «нормальні» факти роману, як

екзаменаційні клопоти, проблеми в родині, якісь життєві негаразди... Власне в цьому контексті виникає спогад про «страву з курки», про курку як птаха в його «нормальній», буденній функції, яка походить з того впорядкованого людським розумом світу, що вже не потребує первісного осмислення. Проте це тільки рамка, поза межами якої перебуває властивий світ твору, те, що «за кулісами», де птах вже не є звичайною куркою, з якої можна приготувати страву, а є повішеним птахом – горобцем, а події і предмети вишиковуються у два порядки, два основних смислотворчі ланцюги роману – кримінальний, тобто ланцюг повішення, де організуючими ланками є горобець, патичок, кіт, Людвік, та еротичний, який коливається від асоціації привабливих вуст Лени з потворним ротом Катасі – до спільного «бембергування» Леона і Вітольда як уособлення автоеротизму.

Рішення Вітольда, героя «Космосу», залишити родинний дім рівнозначне зі вступом у новий модерністський простір посиленої семантизації, непевності, хиткості будь-яких значень, де людина приречена наново сплітати сіті сенсу, надавати «форму» світові, який постійно деформується і скидає з себе накинута павутини смислів. «Значення цих дивакуватих експериментів, – пише Є.Яжембський, – полягає в тому, що вони є «будуванням світу» ніби з нуля, спробою прийняття дійсності такою, якою вона є – по вінця забитою мільярдами речей і фактів, серед яких неможливо провести розумну і об'єктивну селекцію» [10, 89]. Гомбрович, як мало хто з письменників ХХ століття, усвідомлює, що живе в постніцшеанські часи, в часи смерті старого і звичного світу з його богами, мораллю і законом, де людина поставлена один на один з хаосом. Тому художній світ «Космосу» незвичайний, адже в звичайному світі ми даємо собі раду з усім надміром всесвіту завдяки тому, що перебуваємо в межах певних прийнятих, усталених форм, які визначаються накинутим нам світоглядом. «Гомбрович, який не довіряє вірам і катехізісам, намагається зруйнувати в собі будь-яку наперед дану систему і самотньо стати супроти небезпеки Буття» [10, 89]. У «Щоденнику» є автокоментар письменника, який проливає світло на всю глобальність порушеної в метафорі «Космосу» проблематики: “Kosmosy” проблематики: “Nic bardziej wstrząsającego niż widok zrywania przez ludzkość wszystkich kotwic w ciągu ostatnich dwóch stuleci, aby ze statyki przejść w absolutną dynamikę – od człowieka i świata danych do człowieka i świata podległych nieustannemu stwarzaniu się – niczym okręt wypływający z portu na pełne wody. Zburzywszy sobie niebo, zburzywszy w sobie wszelką stałość, sami sobie objawiliśmy się jako nieobliczalny żywioł, a nasza samotność i jedyność w kosmosie, to niesłychane rozpętanie się naszego człowieczeństwa w przestrzeni nie wypełnionej niczym, oprócz nas, może zdumiewać i przerażać” [6, т.1, 134].

Тож, як видно з цієї цитати, Гомбровичеві не йдеться про якісь метафізичні сенси, які могли б перебувати поза світом людини – в божественних сферах – і тим позбавляти людину можливості сенсотворчої діяльності, світ значень є вплетеним у сітку практичної діяльності людини і призначений тільки для неї. У такому світлі простір «Космосу», за слушним спостереженням К.Бартошинського [1, 221], становить, з одного боку хаотичне, нейтральне тло, «нульовий стан», який рівнозначний станові абсурду: «Nagromadzenie, odmet, zamęt... za duzo, za duzo, za duzo, tlok, ruch, spiętrzanie, wywalanie, pchanie, rozgardiasz generalny, wielkie mastodonty wypełniające, które w mgnieniu oka rozpadały się na tysiące szczegółów, zespołów, brył, awantur, w niezgrabnym chaosie» [7, 86]. А з другого боку, простір «Космосу» постає своєрідним «потенційним полем спостереження», якому властиве «високе напруження семантизації», тобто ситуація тотального наділення сенсом всіх елементів, у тому числі тих, які в звичній ситуації виглядають позбавленими асоціативного зв'язку: «powieszony wróbel, powieszony patyk – to powieszenie patyka na murze powtarzające tamto powieszenie w gąszczu – rezultat dziwaczny, wskutek którego intensywność wróbla wzmogła się naraz... Patyk i wróbel, wróbel wzmocniony patykiem!» [7, 30].

У «Космосі» Гомбровича цікавить, між іншим, проблема походження зв'язку факту і сенсу, їхньої взаємодії на рівні людської свідомості. Тому сюжетні мотиви й ходи роману становлять своєрідні «експерименти зі значенням», досліди над сенсом, які проводяться на неподатливому матеріалі, елементи якого не хочуть об'єднуватися в смислові цілості. Як і в «Порнографії», центральними ланками цього процесу є так звані «мікродії» [4, 199], які відбуваються в метафоричному просторі і перебувають у полі посиленої, активної інтенціональності суб'єкта (розчавлення хробака в «Порнографії», повішений горобець, комбінації рук на скатерці в «Космосі» тощо). Відмінність між двома романами полягає в тому, що в «Порнографії» в особі Фридерика представлено тип агресивної інтенціональності, яка діє в чітко окреслених рамках певної суб'єктивної мети (досягнення фізичної близькості між двома молодими людьми), тут Фридерик є «агресором», а молоді люди «жертвами», натомість в «Космосі» ситуація виглядає набагато складнішою. Якщо форми, які накидав іншим людям Фридерик, були для нього позначені метою і тому осенсовлені, то форми, які витворювала з довколишнього хаосу уява Вітольда («Космос») є випадковими, абсурдними, розмитими, свідомість героя не може спочити в жодній меті, виділити з безкінечного напливу фактів ті, які можуть бути носіями сенсу – це завдання, яке, після втрати метафізичного підґрунтя, видається донкіхотським, неможливим

для виконання.

Такимчином, іпростір «Порнографії», іпростір «Космосу» відображають світ у стані «смерті Бога», коли універсум вимагає нового, неупередженого сформування, «переоцінки цінностей», тобто вимагає «деміурга» з числа смертних. Фридерик був був таким деміургом лише почасти – це швидше поет, ніцшеанський митець, який «грається», для якого неметафізичність світу відкриває простір для вільної гри «поза добром і злом», але гри обмеженої певним людським середовищем і певними правилами. Вітольд становить приклад космізації деміурга. Якщо Фридерик тільки зламав світ колишніх цінностей, то Вітольдові належить зібрати цей світ в новий сенс, і тут, на відміну від Фридерика, героєві бракує певності і сміливості, він виглядає розгубленим і пригніченим, адже хаос моментально пожирає той «космос», який Вітольд для себе вибудовує.

Цим «Космос» відрізняється не тільки від «Порнографії». Адже досі наратор Гомбровича мав справу в основному з руйнівниками старого ладу – крім іконоборця Фридерика сюди можна зарахувати радикала Ментуса з «Фердидурке» та гомосексуаліста Гонзало з роману «Транс-Атлантик». У «Космосі» герой, замість руйнувати, намагається творити новий світ, упорядкувати хаос в структури і системи, братається з «жерцем свинства» Леоном в магичному ритуалі «бембергування», який відбувається в особливому «храмі» в горах, і той «храм», зі справжніми зірками над головою, виростає до розмірів воістину космічних.

Деміургійна діяльність відлякує героя, адже кладе на нього велику відповідальність, від осенсовлених Вітольдом «мікроакцій» починаються більш значні події, на перебіг яких герой уже не має ніякого впливу. У такому ключі «Космос» може нагадувати світ давньої людини, світ магичних замовлянь, де межа між сном і реальністю, між словом і його здійсненням розмита, де слово в буквальному сенсі «творить» світ. Від повішеного горобця асоціації героя постійно обертаються навколо факту повішення, це виглядає як обсеія, марення, але хто зна, чи цим самим Вітольд не програмував ланцюг подальших повішень, не ставав їх психологічною причиною. Адже, не витримавши випробування абсурдом, герой своїми руками душить і вішає kota на гачку в стіні будинку. Долучаючи такий осмислений факт до безглузлого ланцюга подій, Вітольд зробив спробу надати абсурдові якийсь сенс, а відтак, на нього може бути покладено відповідальність і за наступне повішення Людвіка.

Страждання Вітольда, якого роздирають сумніви, можна прочитувати також як метафору долі людства. М. Лєгерський пише, що «Космос» показує, як будування в поті чола моделей, за допомогою яких можна було б пізнати бодай шматочок дійсності, цю дійсність не прояснює, не

робить більш зрозумілою, оскільки безнастанно відкриваються нові сфери недослідженого. Незважаючи на зусилля космізації, світ назавжди залишиться загадкою, але людство не має іншого виходу, крім постійного відвойовування у хаосу частинки значень, адже припинення такої праці означало б утрату вже більш-менш освоєного простору [11, 210].

Безперечно, головною цінністю порівнюваних творів є не можливе розв'язання таємниці, а називання її, яке несе в собі сенс естетичної краси потворної реальності. «Немає ніякої ініціації в подібні таємниці, – розмірковував Марлоу. – Він мусив залишатися в осередді незбагненого, яке водночас є й огидним. Але воно має притягальну силу для нього. Це захоплення огидним...» [3, 9]. А Джеймс визнавав: «Сформулювати всю силу містифікації в образі мого молодого друга, фіктивного оповідача, і разом з тим утримати нарацію такою чіткою й витонченою, що народжується краса: жоден інший бік справи не збуджує мене так сильно, як це намагання» [9].

В оповідній структурі і в самій особистості наратора, попри всю демонічність подій і самої атмосфери, приховується авторська іронія: Джеймсова гувернантка викладає події за законами готичного жанру, тримаючи читача в напруженні через ілюзію поступового відкривання фактів, жажливих здогадок, які так картинно й експресивно народжуються в її голові перед нашими очима, однак сама оповідь ведеться в минулому часі, гувернантка пише спогади, а значить їй відомо те, що станеться, те, чим завершиться її розповідь. Ця стратегія певним чином сумірна з ретроспективною нарацією Конрада, яку Іен Уот назвав «цікавою адаптацією імпресіоністської техніки для оповідної матерії», прийомом «затриманого декодування», покликаною вирішувати труднощі одночасного описування події й керування читацьким враженням про неї [12, 12].

«Космос» на перший погляд зберігає зовнішні ознаки традиційної реалістичної оповіді, яка обіймає собою «нормальні» події твору, що можуть бути наділені звичним життєвим сенсом (від'їзд з Варшави і його причини, нудьга героя, еротичні захоплення тощо). Натомість події, які руйнують статистику «реальних», нормальних фактів, мусять бути віднесені до іншої жанрової категорії. К. Бартошинський переконливо показує, що такими жанрами у випадку Гомбровича не можуть бути, скажімо, казка чи наукова фантастика, більш податливим ґрунтом може послужити тут жанр *horror story*, в поезиці якого наявна конфронтація і зіткнення внормованого й аномального світів [1, 293]. Відмінність між «Космосом» і жанром *horror story* полягає в тому, що у Гомбровича рисами аномальності наділені явища не з позаемпіричної сфери, а предмети і події, які в принципі є можливими, але особливими, такими, що

шокують своєю абсурдністю. У початковому стані існують в романі й інші мотиви, які можуть характеризувати жанр *horror story*: центральна роль замку, виповненого таємницями (в «Космосі» це – гірська вілла), мотив родинної таємниці (секрети Леона), оповідь з перспективи персонажів, що прибувають іззовні (Вітольд і його приятель, які разом відкривають дивовижні речі), і, врешті, провідний для всього жанру мотив небезпеки, атрибуту, що викликають відчуття бридоти (спотворена губа Катасі, повішення Людвіка вночі при місяці, палець в устах повішеного). Проте всі ці ознаки мають печать пародії: аномальні події примножуються самим героєм-наратором, який стає ніби режисером повішень, мотив небезпеки обнижує свій рівень повішеними предметами, адже до того, як дійде до людей, ними є горобець, патичок, кіт; мотиви відрази представляються як звичайні, низькі, отілеснені [1, 295].

Інші факти свідчать про те, що, окрім пародійності, в романі чітко простежуються мотиви автотематичності чи автофікційності, і, більше того, вони є основними і включають в себе пародійність як певну складову. Ключ до такої інтерпретації роману давав сам Гомбрович: «... «Kosmos» nie jest zwykłą powieścią, która opowiada jakąś historię – dajmy na to – tragicznej miłości. Ta powieść jest o samym stwarzaniu się tej historii, o stwarzaniu się rzeczywistości, o tym jak ona niezdarnie, kulawo, rodzi się ze skojarzeń naszych... jakżeby takie formowanie nie miało wywołać zgrzytów, oporów, fałszów, co chwila niezdarna konstrukcja zapada się w chaos. «Kosmos» jest powieścią, która sama się stwarza, podczas pisania» [8, 139]. На підтвердження думки щодо автотематичної ідеї роману можна наводити безліч прикладів про так звані «факультативні» лінії розвитку сюжету або численні коментарі наратора щодо сенсу тих чи інших подій і можливості їх протікання.

Особливість роману Гомбровича полягає в тому, що автотематичний мотив в значенні оповіді про написання, створення «історії», переходить в мотив про створення світу, дійсності. Тож належить припустити, що існує аналогія між демонстрацією процесу писання й аналізом процесу формування дійсності. Суть цієї аналогії полягає в значному елементі спонтанності, імпровізації, яка стає, відтак, справжньої рисою творця як у фікційному, так і «реальному» світі. Таким чином, мотив руйнування «форм» літератури і дійсності, а потім творення нових «форм», що є справою суб'єкта деміургічної діяльності, набуває в романі «Космос» достоту «космогонічного» значення.

Оскільки і Конрад, і Джеймс не раз і дуже схвально висловлювались про творчість один одного, їхні інтерпретації «колеги по перу» можна часто віднести й на рахунок їхньої власної творчості. Обидва письменники наголошували на «витонченості» методу, який відмовляє читачеві у

звичному легкостравному реалістичному малюнку. Як писав Конрад про читача роману Джеймса «Трофеї Пойнтон»: «Можна уявити його мозкові долі, які в муках розгадування затоптують, викривлюють цю делікатну річ. Його дратує те, що цю річ неможливо уявити, що вона занадто мерзенна для споглядання» [цит. за: 5; 12]. У цьому контексті «річ» стає не тільки спорідненою з «Серцем п'їтьми» самого Конрада, а й співзвучною – у своєму глибоко антропологічному сенсі, адже заторкає проблематику зла, – з Лакановою Реальною Річчю, тобто з тим, що лежить поза мовою, поза можливостями висловлювання. У повісті Джеймса «The Real Thing» уявне виявляється «реальнішим», справжнішим за «реальність», що є недоступною, завжди прихованою за символічним, «семантизуючим» елементом оповіді.

Література

1. Bartoszycki K. Kosmos i antynomie // Bartoszycki K. Teoria i interpretacja. – W.: PWN, 1985. – S. 282-331.
2. Conrad J. Author's Note (1917) // Youth. – London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1921.
3. Conrad J. Heart of Darkness. – London: Penguin Books, 1973.
4. Falkiewicz A. Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu. – Kraków, 1981.
5. Gillon A. Joseph Conrad: Comparative Essays. – Lubbock: Texas Tech University Press, 1994.
6. Gombrowicz W. Dziennik. W 3-ch tomach. – Kraków: WL, 1997.
7. Gombrowicz W. Kosmos. – Kraków: WL, 1997.
8. Gombrowicz W. Testament. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
9. James H. Preface to volume 12 of the New York edition // <http://www.henry-james.org.uk/prefaces/text12.htm>
10. Jarzębski J. Gra w Gombrowicza. – Warszawa: PIW, 1982.
11. Legierski M. Modernizm Witolda Gombrowicza. – W.: IBL, 1999.
12. Watt I. Pink Toads and Yellow Curs: An Impressionist Narrative Device in «Lord Jim» // Joseph Conrad Colloquy in Poland. – Ed. Roza Jabłkowska. – Wrocław: Ossolineum, 1975.