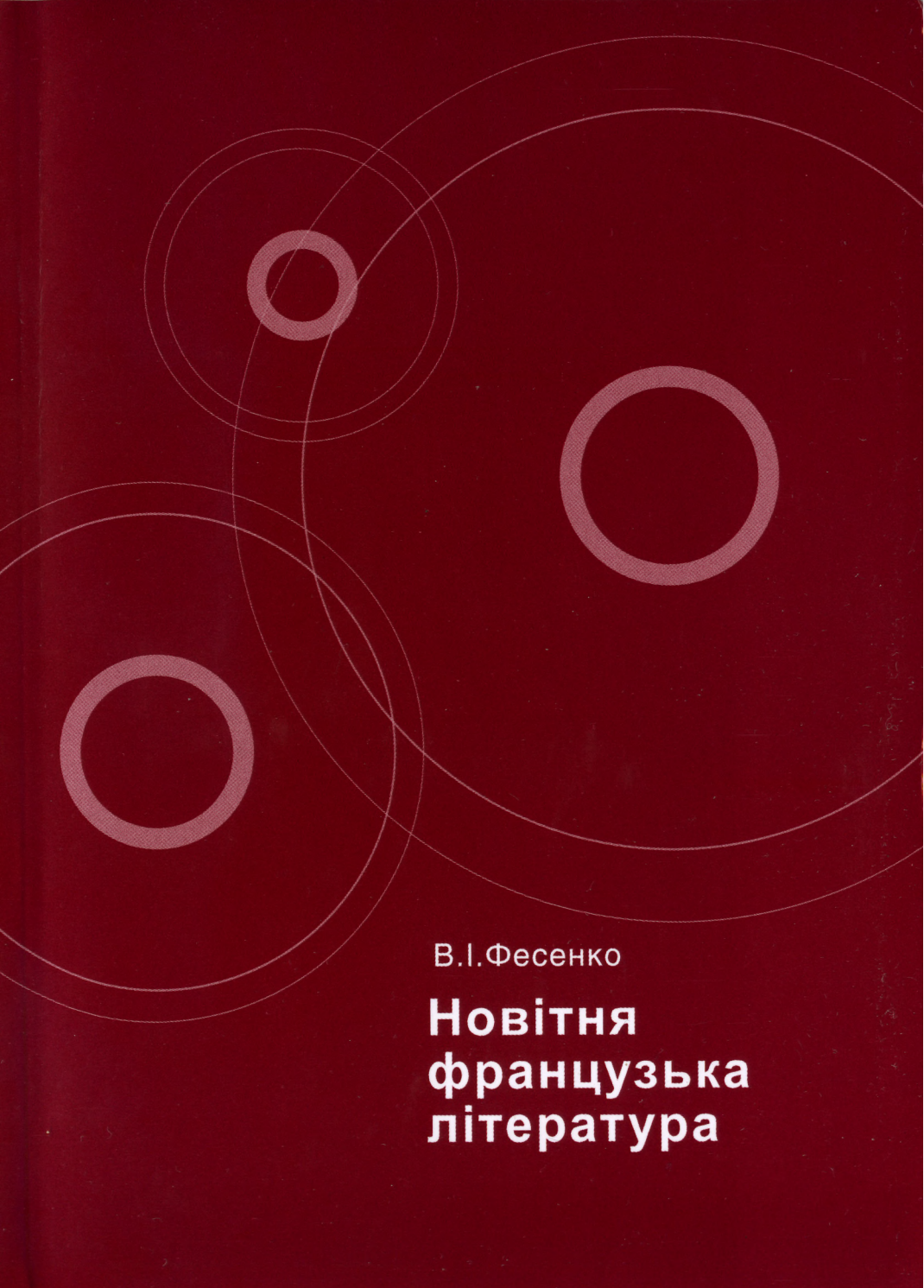




В.І.Фесенко

**Новітня
французька
література**

Міністерство освіти і науки України
Київський національний лінгвістичний університет

В.І. Фесенко

Новітня французька література

Навчальний посібник для студентів філологічних
факультетів вищих навчальних закладів

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*

Серія IN MEMORIAM

Київ
Вид. центр КНЛУ
2015

УДК 821.133.1(091)(07)
ББК 84(4ФР)

Ф 44

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(Лист №.1/11-16799 від 29.10.2012 р.)*

Ф 44 В.І. Фесенко. Новітня французька література: Навч. посібник. –
К.: Вид. центр КНЛУ, 2015. – 273 с.

ISBN 978-966-638-301-6

Навчальний посібник адресовано студентам четвертого курсу зі спеціальності
“Мова і література”.

У навчальному посібнику викладено основний зміст лекційних, семінарсько-практичних занять та самостійної роботи студентів з частини інтегрального курсу “Історія зарубіжної літератури” – “Література другої половини ХХ – початку ХХІ століття”. Інтерпретація курсу у відповідності до Болонського процесу здійснюється з позицій переносу акцентів на самостійну роботу студентів та з врахуванням інших особливостей стратегії кредитно-модульної системи навчання.

ББК 84 (4ФР)

Рецензенти:

Матвійшин В. Г., доктор філологічних наук, професор;
Кагановська О. М., доктор філологічних наук, професор;
Савкова Л. С., кандидат філологічних наук, доцент.

Редакційна колегія:

Висоцька Н.О., Біляшевич Т.М., Собченко І.В., Работяга Г.І., Бабарика М.Г.

ISBN 978-966-638-301-6

**© Фесенко В.І., 2015
© Вид. Центр КНЛУ, 2015**

ЗМІСТ

ПРОГРАМА КУРСУ.....	4
ЛІТЕРАТУРА ТА АНТРОПОЛОГІЯ.....	7
КАТЕГОРІЯ ТРАГІЧНОГО В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	10
КРИЗА В СУСПІЛЬСТВІ, КРИЗА В ЛІТЕРАТУРІ.....	20
ЕСТЕТИКА НОВОРОМАНІСТІВ. ФІЛОСОФСЬКІ ТА ОНТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ.....	22
ЛІТЕРАТУРА ТА СУСПІЛЬНІ НАУКИ.....	45
ГУМОР ТА ІРОНІЯ У РОМАНІ.....	57
МІФ У ФРАНЦУЗЬКОМУ РОМАНІ 70-х.....	64
ІСТОРІЯ В РОМАНІ.....	79
СОЦІАЛЬНО-КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ.....	87
ЕСТЕТИКА РЕАЛЬНОСТІ: <i>FAIT DIVERS</i> У 90-і РОКИ.....	91
ФОРМИ ПИСЬМА ПРО СЕБЕ В ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ.....	99
ЖАНРОВА ЕСТЕТИКА.....	115
ВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ.....	118
ФРАНКОФОНІЯ.....	126
МІНІМАЛІЗМ.....	156
ПОСТ-ПОСТМОДЕРНІЗМ, АБО НОВІТНІЙ РОМАН.....	164
ПОЕЗІЯ.....	168
ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ ХХ СТ.....	181
МАСОВА ЛІТЕРАТУРА.....	194
Амелі Нотомб.....	195
Фемінізм кінця століття і жіноча треш-література. Крістін Анго.....	198
Марі Дарієсек.....	199
Віржині Десант.....	202
Катрін Міє.....	207
Фред Варгас.....	208
Філіпп Клодель.....	210
Ерік-Емманюель Шмітт.....	213
Анн Гавальда.....	216
Гійом Мюссо.....	219
Тетяна де Росней.....	224
Марк Леві.....	228
Ясмін Кадра.....	232
Максим Шаттам.....	240
Катрін Панколь.....	244
ПІДСУМКИ.....	251
ОРІЄНТОВНІ ЗАПИТАННЯ ДО ІСПИТУ.....	252
ОРІЄНТОВНІ ТЕМИ СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ.....	254
ЗАВДАННЯ І ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ ТВОРЧОЇ РОБОТИ.....	257
БІБЛІОГРАФІЯ.....	258

ПРОГРАМА КУРСУ

Нова антропологічна ситуація. Письмо як форма антропологічної презентації. Нові техніки письма. Нові наративні коди в літературі кінця ХХ ст.

Тема трагічного в літературі. Індиферентність людини, що “продукує бажання”.

Новий роман. Розвиток романного мистецтва у другій половині ХХ ст. Текст як пригода письма. “Фільмування” дійсності у письмі. Функції принципу віддзеркалення. Принцип монтажу в текстах Роб-Гріє “У лабіринті”, “У метро”. Наративні техніки: зміна кадрів, послідовність, повторюваність, варіативність. Зміна топосу на корос – простір-проміжок, де здійснюється рух, обмін і перехід дії. Естетика викривлення, віддзеркалення у новому романі. Мовлення у романах Н. Саррот. Техніка тропізмів. Ефект віддзеркалення у тексті “Відкрийте!”. Роман-партитура в концепції М. Бютора.

Література і філософія. Нефігуративний живопис, нова музика, новий театр, детективний роман, джаз, кінематограф як різнобічні аспекти існування сучасної культури, як свідчення становлення нових звичаїв і моралі в соціумі – новий предмет дослідження у філософії. Пошук суб’єкта як нової висхідної точки письма, нового простору взаємодії літератури і філософії.

Форми дослідження суб’єкта у філософії. Філософський феномен як приклад мисленнєвих процесів і креативної діяльності.

Гумор та іронія у романі. Антропологічний характер комічного. Художні форми комічного. Р. Кено: “Стильові вправи”, “Зазі в метро”.

Міф у французькому романі 70-х. Перепрочитування архетипних кодів і шифрів людської долі в романі-міфі. Структурування уяви й формування людської особистості у міфі. Міфологічний пласт роману М. Турньє “П’ятниця, або Лімби Тихого океану”. Палімпсест. Іронічне переписування історії Робінзона як взірця буржуазного роману-виховання. Специфіка поетичної уяви М. Турньє. Основні міфологеми: вогонь, вода, повітря, сонячна людина.

Мистецтво розповідати життєві історії в романі. Проблема суб’єкта в літературі. Дитяча свідомість як фокус сприйняття дійсності в романі Е. Ажара “Життя попереду”.

Трансформація біографічної форми роману 80-х років. Автофікціональність. Тематичне оновлення. Психогенеалогія і сімейна сага. М. Дюрас, С. Дубровські, Н. Саррот, К. Сімон, П. Мішон, А. Ерно. Оповідь філіації.

Тема війни, насильства і жорстокості в літературі. Твори-свідчення про війну, концентраційні табори, Шоа, Гулаг. Фігура оповідача-свідка. Історія Другої світової війни на скрані індивідуальної пам’яті. Екзистенційний досвід існування на межі, історичні катастрофи ХХ ст. Література на перетині референційності, фактографічності, фактуальності і фікціональності. Форми організації оповіді. Тема голосу Іншого. Свідчення та його адресація. Свідчення і художня вигадка. Проблема поетикальних відмінностей між наративною фікціональністю, історичною нарацією і оповіддю-свідченням.

Естетика реальності та *fait divers* у романі. Новації робітничої теми в романі 80-х. Оголеність робітничого мовлення. Постіндустріальний світ в романах Ф. Бона. Робітничий роман і тема колективної пам'яті. Перехідний простір *non lieu* в робітничому романі, пошук і втрата ідентичності. Роль літератури у викристалізованні станів сучасної суспільної свідомості. Антропологічна роль факту у створенні соціально-критичного дискурсу в романі.

Постмодернізм. Постмодерність. Інтертекстуальність, інтерпиктуральність, метисаж, використання жанрових форм-гібридів, скфразис у постмодерністському романі. Пародія і стилізація як дві актуальні форми письма 70-80-х років. Пастиш – іронічне переписування тексту-попередника.

Література у колі інших мистецтв. Історія взаємодії вербального і візуального мистецтв у XIX–XX ст. Візуальні засоби творення художнього образу. Ж. Ешноз “Озеро”. Форми можливих зв'язків: відлуння, асоціації, впливи, протистояння літературних текстів і кінематографічних, архітектурних, живописних форм.

Франкофонія. На межі XX і XXI ст. франкофонія відрізняється в історичному, географічному і культурному аспектах від постколоніального роману. Міжкультурна взаємодія. Багатозначність концепту «франкофонія». Взаємозв'язок різних жанрових форм. Вплив статусу автора, епохи, жанрового горизонту очікування на формування образу колонізованої країни. Форма приватного щоденника, оповідей про подорож, автобіографічного письма, а також романізована біографія та історичний роман про колонізацію. Літературний екзотизм як інший прояв франкофонії – погляд корінного француза на географічно далеку країну, її культуру і традиції. Тема подорожі в літературі екзотизму. Теми, образи і символи репрезентації далеких країн, які виростають на основі наративної гри навколо знання/незнання Іншого. Постика і письмо подорожі в літературі екзотизму. Літературне мистецтво подорожування і формування уяви про світ. А. Джабар, Я. Гата, М. Н. Діай, Тахар Бен Джелун, А. Макін.

Автофікціональність і естетика роману кінця XX ст. Зв'язки і відштовхування між оповіддю і фікціональністю у романі XX ст. Історія і пам'ять. Оповідь від першої особи, меланхолійний пафос: пригоди і незгоди героя – переписані і перевинайдені екзистенційні блукання самого автора. Пародія на сучасні форми автобіографічного письма. Функції і форми гри в тексті другої половини XX ст. Конструювання образу себе в романі Н. Саррот “Дитинство” на основі спогадів: роздвоєння нарації. Дистанція між реальним і фікціональним у самій формі діалогу між “я” і “ти”. Гра як форма демонстрації в оповіді власних опор, наративних швів. Можливість міметичного і фікціонального письма в сучасному світі. Поняття щирості і прагматика художнього тексту.

Новітній роман кінця XX століття. Антропологічна ситуація кінця XX ст. Антропоетика трансіндивідуального в новітньому романі. Множинність художніх світів у новітньому романі.

Мінімалістичний роман: феноменологія і антропологія мінімалістичного дискурсу. Проблематика мінімалістичного роману. Людська діяльність та інтенціональність у творах Ф. Туссена та К. Остера.

Значення усного мовлення у літературі XX ст.: А. Камю, Л.-Ф. Селін, Р. Кено, П. Гійога. Початок традиції в драматичних творах Мольєра, в оповіді О. де Бальзака і Г. де Мопассана, поезії П. Верлена і Ж. Лафорта. Лінгвістичний, стилістичний, культурний і соціологічний виміри усного мовлення в літературі.

Поезія. Покоління поетів 50-х: Філіп Жаккотте, Ів Бонфуа, Жак Дюпон, Андре дю Буше. Новий ліризм. Деконструкція міфів у поезії. Досвід поетичного письма як творчості. Поезія Жана-П'єра Сімеона, Марі-Клер Банкар, Андре Вельтера. Покоління 70-х: Еммануель Оккар (Emmanuel Hocquard). Жак д'Ев (Jacques d'Eve), Шарль Резніков (Charles Reznikof) і процеси реконструкції ліричного мовлення. Щоденність у поезії 90-х: Жак Реда, Марі-Клер Банкар. Епічність, наративність, синтаксична ускладненість у поезії Паскаля Кін'яра, Жака д'Ева, Крістофа Фіята. Поетичні форми сьогодні. Форми версифікації. Аналіз звукового ряду і поетичних образів.

Театр. Формування суспільства спектаклю. Новий виток у розвитку театру і драматичних творів 60–70-х рр. Розрив театру і літератури в 90-і рр. Роль режисера-постановника в театрі. Оновлення театру на межі тисячоліть. Вплив постмодернізму: криза наративів і зникнення фабули. Історія в театрі. Камерний театр Маргерит Дюрас. Оновлення театральності в 90-і роки. Б.-М. Кольєс. Театральна естетика на межі тисячоліть. Ф. Мін'яна. Е. Корманн.

Масова література і поняття серій та колекцій. Детективний роман, наукова фантастика, сентиментальні романи, а також серійне письмо на кшталт пригод Гаррі Поттера, Буффало Білла, Піфа, які масово розповсюджуються у формі кишенькового видання і популяризуються у медіа як жанри масової літератури. Художні образи, як і подієвий характер, створюються на основі трансмедійної уяви. Всі ці практики масової культури вписуються у логіку серіалів, що проступає на багатьох рівнях, серед яких і письмо, і читання, і видавнича практика, і зв'язок із формою подачі продукту (CD-диски, аудіокасети тощо). Медійна культура, котра проникає в літературу і вміщує процес читання твору в ширшу мережу медійних зв'язків. Механізми серійної комунікації в логіці функціонування жанрів масової літератури. Задіювання потужних медійних практик поетичної уяви в процесі продукування образів на письмі і під час читання: письмо створюється на основі характерних для суспільства стереотипів; на рівні зв'язку текст/форма його появи (книга, роман-газета, аудіокасета тощо), змішана форма роман-фотографія, комікс, ілюстроване видання; а також видавнича практика "колекцій", "серій".

ЛІТЕРАТУРА ТА АНТРОПОЛОГІЯ

У кінці ХХ ст. постало питання подолання меж між гуманітарними дисциплінами й синергетичного злиття різних методів і теорій з метою усвідомлення процесів передачі літературою, медіа й іншими мистецтвами інформації щодо антропологічних констант людини в історії, а також для дослідження можливостей її уяви у процесі створення і сприйняття літератури та мистецтва.

Літературознавство на межі тисячоліть відчуло легку втому від довготривалого захоплення формалістичними методами і почало переносити акцент на дослідження оповіді як організуючого і смислопороджуючого наративу. Оскільки саме в наративах відбувається моделювання дійсності, здійснюється відбір ситуацій, котрі стануть основою для моделей інтерпретації та залишаються в культурній пам'яті спільноти, питання культурної гібридності, діалогу культур, уявлення про “своє” і “чуже”, створення образу “чужого”, подолання стереотипів, що ведуть до ворожнечі етнічних груп і несприйняття іншого, постали в центрі уваги багатьох дослідницьких шкіл. Назвемо кілька імен: Михайло Бахтін, Юрій Лотман, Мішель Фуко, П'єр Бурдьє, Ален Бадью, Жан-Марі Шеффер, Дорріт Кон. Саме завдяки їхнім роботам стало зрозуміло, що не варто сприймати текст як вираження і репрезентацію чогось зовнішнього по відношенню до нього, що текст є відкритою динамічною системою і що дослідження прагматики комунікації у різноманітних проявах може запропонувати інструмент і необхідну методологію для дослідження людини і людського у сучасних вимірах. Література стала простором, у якому нищилися стереотипи і демонтувалися ті витворені ідеологією ментальні рамки і системи аксіоматичних уявлень, що нав'язувалися індивіду соціумом. Цікаво, що саме в масовій французькій літературі 80–90-х, зокрема в кримінальному романі, багато уваги приділялося соціально зумовленим домінуючим системам мислення. Опис і аналіз культурних відмінностей демонструє варіативність способів організації життя.

Гетерогенність і культурна зумовленість соціальних і символічних практик дає можливість сформулювати (підтвердити) антропологічне знання про власну традиційну (“нормативну”) й іншу – “екзотичну”, “маргінальну”, “лімінальну” спільноту. А це, своєю чергою, може стати основою для усвідомлення відносності тих норм, цінностей, систем і уявлень про ідентичність, які вже склалися.

Текст стає сьогодні формою антропологічної репрезентації, породженої спільним досвідом проживання і пере-проживання подій. Художнє письмо відбиває процес трансформації культури в контексті глобалізації. Філософія, соціологія, антропологія цікавляться, як саме суспільство вводить оповідь про себе у фільм, виставу, роман, конструюючи образ себе. Внутрішньо суб'єктивний досвід фіксує зміни, котрі відбуваються у чуттєвому і сентиментальному вимірі загальнолюдських стосунків. Прикладом може бути дискусія, що розпалася навколо концепту *non-lieu* (перехідний простір) і можливості наявності в ньому глибини. Опозиція *lieu/non-lieu* дозволяє окреслити контури події, проте часопросторові виміри самі собою її не створюють. Вестиментарні, жестикуляційні, істотні коди дозволяють вловити розрізнення і поєднання в події локального

і глобального. Досвід проживання на певній території – це досвід формування чуттєвості під впливом багатьох цивілізаційних чинників, серед яких і література, і кінематограф, і політика, і освіта. У мовленнєвих параметрах дискурс чуттєвості може набирати як експлікативного, інтерпретативного, так і наративного чи дескриптивного характеру. Людська соціальність реалізується, оприявлює себе у мовленні, у продуктивних ним репрезентативних і символічних образах. Американський антрополог К. Герц¹ виокремив в історії антропології три періоди, які унаочнюються трьома метафорами соціальності: суспільство як гра (Й. Гейзінга), суспільство як сцена (В. Тернер, Е. Гоффман)², суспільство як текстуальна метафора (К. Герц)³. Цим метафорам соціальності відповідають метафори літературної творчості як гри, як сцени і як текстуальної метафори.

Нова техніка письма і нові наративні коди у літературі пов'язані з процесом витворення відмінного від попереднього простору, колективної поетичної уяви, пронизаної візуальними способами репрезентації. Раніше саме слово визначало час і простір як виміри реальності. Людина кінця другого тисячоліття користується іншими кодами культури, її уява підживлюється інакшими стереотипами, її процеси мислення базуються на новітніх архетипах. Це пов'язано зі змінами в менталітеті людини постмодерної цивілізації. Поширення урбаністичного простору (швидкість у її найрізноманітніших проявах людського життя, неонові реклама і переривчастий характер її впливу на сітківку ока, шум великого міста і самотність людини, поширення психічних і ментальних хвороб) впливає на самооцінку і самопочуття людини. Після Другої світової війни у великих промислових містах і культурних центрах розростається ситуація анонімності – самотнього існування окремо взятої людини у великому людському конгломераті.

Наступний виток атаки візуальної культури припадає на період розвитку телевізійної культури. Телевізор знаменує появу нової перцепції світу. Сидячи на зручній каналі вдома, людина отримує змогу спостерігати за подіями, які відбувалися як поруч, так і за десятки тисяч кілометрів. Здатність безпосередньо спостерігати за подією, описувати світ і складати враження про нього як про об'єктивну реальність, спостережену у власних відчуттях, підміняється опосередкованим уявленням про світ. Людина все частіше користується мовними штампами, повторює досвід попередників. Ерзац впливає на сприйняття духовної культури, спрощує її, робить такою, що легко накладається на вже відоме, самовідтворюється і повторюється в серіях, що легко впізнаються й ідентифікуються.

Штучність і обман увійшли в свідомість людини ХХ століття як досвід власного існування у відчуженому, байдужому світі. Щоб вижити, людина змушена була допустити досвід роздвоєного існування, тобто ментальної втечі у спогад, в поетичну уяву як утопічний простір цілісності й повноти.

¹Geertz C. Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics / Clifford Geertz. – P.: Princeton University Press, 2000. – 288 p.

²Turner V. W. Les tambours d'affliction. Analyse des rituels chez les Ndembu de Zambie / Victor W. Turner. – P.: Gallimard, 1971. – 364 p.; Goffman Erving. La Mise en scène de la vie quotidienne, tome 2. Les Relations en public / Erving Goffman. – P.: Minuit, 1973. – 371 p.

³Geertz Cl. Savoir local. Savoir global / Clifford Geertz. – P.: PUF, 1986. – 293 p.

У сучасному мистецтві домінує непрямий погляд на світ. Література широко використовує техніку фотографії, кіно- і фотозйомок. На практиці це виглядає як наявність тематичних і композиційних відлунь, рефракцій як відбитків у воді та дзеркалі. Саме вони виражають відлучення людини від світу. Наш сучасник відчуває, що не здатний увійти у світ, злитися з ним, включитися в нього душею і тілом, щоб любити, активно діяти, реалізовувати себе. Навіть смерть у цьому світі перестала бути реальністю, даною у власних відчуттях. Персонаж, який діє в романах, відбиває досвід сучасника, допущеного лише до образу світу, дистанційованого від його суті настільки, що здатний вловлювати лиш мерехтіння образу. Афіші, фото, рекламні ролики, обкладинки газет і журналів, поштові листівки – всі ці продукти ЗМІ повторюють (відтворюють) стереотипи образу реальності. Це технічні засоби репродукції візуальності як домінуючої культури великого мегаполісу.

Людина втратила своє центральне місце у всесвіті. Кінематографічні ефекти здатні поставити під сумнів і людяність, і людство, оскільки, як відомо, позбавляють характер психологічної глибини. Кінематограф не здійснює, як це було в довоєнній культурі, позитивного впливу на свідомість: все частіше він виявляється низькосортною компенсацією, блідим ерзацем справжнього життя. У кінематографічному образі обов'язково наявна імітація другого рівня.

Стосунки літератури і кінематографу в кінці ХХ століття сучасна літературознавча і кінематографічна наука вивчають за трьома основними напрямками:

1. Спільна недовіра до візуальної культури як до масової культури й антикультури.

2. Глядацька рецепція вивчається як ситуація зачарованості, “заикленості”, ідентифікації себе з героєм на екрані.

3. Об'єктивна реальність та її ілюзорні двійники у людському сприйнятті.

Кінематографічний візуальний дискурс – специфічна мова зі своїми стереотипами та кодами. Це нова реальність, нова форма цитування у вербальному тексті, яку віднині не потрібно описувати, щоб впізнати – досить пригадати один із розповсюджених стереотипних виразів, аби пам'ять відтворила ситуацію його вживання.

КАТЕГОРІЯ ТРАГІЧНОГО В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Усередині 70-х французьке літературознавство знову звертається до проблеми трагічності сучасного світу – світу, де Бог помер, а людина відчуває розкол у душі і вимушена конструювати себе, проектувати себе, своє майбутнє з усвідомленням власної самотності і закінутості в байдужий світ, який потрібно розбудувати відповідно до власних інтенцій.

У класичній трагедії візріцевий характер героя формується на основі його духовної величч в момент протистояння силам гноблення, а саме: волі богів, людському закону, моралі, традиціям тощо. Доля героя полягає в його добровільній жертвості чи то фізичній (смерть), чи то духовній (відмова від кохання – “Сід” Корнеля, “Береніка” Расіна) в ім’я збереження суспільних цінностей і суспільного порядку, яким би несправедливим він не здався. Аристотель, розглядаючи в “Поетиці” поняття катарсису як очищення пристрастей від всього, що могло б зашкодити здоров’ю соціуму, відводив трагедії особливу роль в житті грецького суспільства. Проаналізуємо категорію трагічного як складову трагедії.

В епопеї трагічним є поетичний гнів героя Ахілла: безпосередньо в ньому промовляється воля богів. У грецькій трагедії ситуація кардинально змінюється: Стосунки людина/Боги стають емблематичними і вимагають участі жреців/оракулів, які мають право на інтерпретацію волі Богів. Політичний владний дискурс Едіпа протистоїть ідеологічному дискурсу жерця/оракула, народ дослухається до протистояння: *“А що я не від когось хочу знати про це, / Лиш сам почути, то до вас і вийшов я, / Едіпом славним поміж вами названий.”* (Пролог). Світ епопеї постає складним, але впорядкованим. Ахілл хоч і не є індивідуалізованим характером із психологічно виписаним портретом, але сприймається як герой, аристократ духу. Герой трагедії інший – віддалений, на котурнах, під маскою і з голосом, що здіймається над юрбою, звучить чужим і віддаленим. Він відокремлений від глядача, і, можливо, далекий від народу. Трагедія промовляється акторами особливим голосом, вона співається і пантомімічно протанцьовується на сцені, дія виглядає ритуалізовано-сакральною. Есхіл, Софокл і Еврипід однаково мислили суспільний лад як такий, що встановлено раз і назавжди – навіть титани безсилі проти нього. Питання протистояння інтересів нових торгових прошарків населення і землевласницької аристократії промовляється зі сцени як політичне питання. Воно озвучується в трагедіях Софокла і Еврипіда з різних позицій, але неодмінно за демократичної присутності народу на сцені в якості хору. З цієї позиції трагедія видається надзвичайно сучасною: жанр еволюціонує, проте зберігається проблема вигадки (вимушеної вигаданої фікціональної історії, яка частково базується на фактах), яка промовляється для демосу з метою навернення його до дії. Тирани використовують трагедію і підтримують її розвиток у своїх політичних інтересах у момент протистояння владній верхівці аристократії в боротьбі за свої сфери впливу. Трагедія пропонує візріць поведінки героя, який жертвує своїми особистими інтересами заради торжества суспільних ідеалів і соціального порядку.

Починаючи з XIX ст., жанр трагедії стає все менш помітним в історії культури. Навіть відносний сплеск інтересу драматургів до жанру на початку XX століття (Жіроду, Ануї) не зміг відродити традицій епохи класицизму, коли Расін і Корнель були володарями французької театральної сцени. Що ж відбулося з людською ментальністю після того, як Ніцше заявив про смерть Богів? Якщо Бог мертвий, відпала потреба в інтерпретації його волі в людській історії. Історія перетворилася на низку подій, що повторюються і несуть у собі жах масового знищення, винуватцем якого вже є сама людина.

Прикладом зміни концепції трагічного в XX столітті виступає трагедія єврейського народу, яка отримала інтерпретацію спочатку як голокост, а потім – Шоа. Слово “голокост” походить з грецької мови (грец. Ολόκαυστον) – і складається з двох частин (holos), що означає “цілий”, та (kaustos), що означає “спалений” (під час жертвоприношення). Спочатку слово голокост мало релігійний підтекст, але також вживалося протягом віків по відношенню до катастроф та великого лиха. Анатолій Кардаш – історик, письменник, колишній співробітник “Яд ва-Шем” – вважає, що “слово “голокост” (релігійне жертвоприношення) надає події геноциду єврейського народу якийсь сакральний сенс, дух поклоніння якомусь божеству”. Але євреїв не приносили в жертву: слово “Шоа” (гебр. – лихо, катастрофа) вживається євреями для позначення дій німецьких нацистів, які планомірного знищували єврейський народ як етнос. Це слово взято з Тори і приблизно означає “морок порожнечі”, космічне “ніщо”, безпросвітність, в якій немає жодної іскри, де панує пітьма. Людина несе відповідальність за жахи історії, проте це не знімає проблеми трагічності абсурду. С. Бекет – один із найбільших письменників історії як трагічного абсурду в світі, де місце Бога порожнє. Ніцше наголошував, що найбільша проблема людського полягає в стражданнях, які не мають причини, які не можна пояснити раціонально, й від усвідомлення того вони стають ще більш болючими, а доля людська – ще трагічнішою.

Що ж змінилося у трактуванні трагічного в XX столітті, пов'язаному з розвитком демократії, політизацією громадянства, появою політичного суб'єкта в історії? Покликаний стати “відповідальною субстанцією” (Рене Декарт), суб'єкт стає вільним, автономним у визначенні своєї відповідальності. Виявляється, що героїчна позиція Ахілла, який стає до бою у відповідь на смерть друга, є складною, занадто відповідальною і занадто сповненою страждань. Гнів і біль романтичного героя схиляють його до самоусунення (“Виховання почуттів” Флобера) і суїцидальної розв'язки (Жульєн Сорель). Ми поступово наближаємося до сучасності з її концептом трагічного. В сучасному романі Франції чи США персонаж не є ні героєм, ані типовим втіленням проблеми. Людина знімає з себе відповідальність за долю народу, а сам концепт “народ” виходить з широкого ужитку. Маса залюбки споживають телереальність, підміняючи нею власне життя. Демократія, за Платоном, найгірша форма влади (філософська влада найкраща), оскільки тиран, що промовляє від імені народу, обраний народом і підміняє його. Народ перекладає відповідальність на тирана і героя, знімаючи з себе необхідність активної участі в соціальних діях і прагне уникнути відповідальності за свій вибір.

У сучасному західному суспільстві відсутні цінності чи соціальний порядок, які можуть стримувати шал людських пристрастей, а що ж до тематики артефактів, то відсутність справжнього теплої людського спілкування, жорстокість, насильство, самотність, розірвані сімейні й соціальні зв'язки – все артикулює ідею десоціалізації людини. У такому суспільному контексті деструктивні імпульси нестримних індивідуальних бажань керуються внутрішньо притаманною їм динамікою розвитку і ведуть суспільство до самознищення.

Від античної трагедії сучасне суспільство запозичує тільки саму ідею фатальності зла, його неунікності та ігнорує інший бік проблеми, а саме: конфлікт і протистояння сил та інтересів. Ця боротьба може зіштовхнути індивіда і суспільство, може мати внутрішній характер, але в будь-якому випадку започатковує героїчний характер персонажа трагедії. Сучасний герой, якого до того ж часто визначають як “анти-герой”, нічого не протиставляє своїм бажанням й інстинктам, проте не стає від цього ні більш незалежним, ні щасливішим, оскільки перетворюється на істоту, залежну не від богів і суспільства, а від своїх бажань і пристрастей, тим більше, що не здатний протиставити динаміці знищення як компенсації задоволенням нічого іншого, крім самознищення, яке психоаналіз ідентифікує як інстинкт смерті. Навіть якщо сучасний герой не є істотою монструозною, то не стає від того і більш людським: його приреченість перед лицем подій, відсутність бажання зрозуміти причини і втрутитися в перебіг подій перетворюють його на людину безвідповідальну, віддалену від проблем соціуму, на камюзіанського “стороннього”. Нагромадження різнопланових трагедій (війни, голод, етнічні протистояння, смерть і хвороба близьких) здаються взаємозамінними подіями, значення яких нівелюється і, таким чином, дозволяє не втручатися у перебіг і залишатися осторонь. Байдужий до власного болю, герой ще менш здатний відчувати, пережити і поспівчувати болю інших людей на іншому кінці планети. Індиферентність до болю перетворює сучасного героя на втілене заперечення і, за великим рахунком, усі його внутрішні стани виявляються суб'єктною інтеріоризацією модерністського соціального дискурсу індивідуалізації. Того самого, започаткованого Декартом в XVII ст., який вимагав звільнення мислячого суб'єкта як від релігійних догм, які керували розвитком середньовічного суспільства, так і від природи, якою Людина повинна була навчитися керувати в XIX-XX ст. Модерністський дискурс вважав, що розвиток науки і техніки має перетворити Людину на вільну і щасливу істоту, але завуальовував технічний бік питання: ринкові умови мали створювати попит і забезпечувати фінансування свободи і щастя.

Трьома століттями пізніше така ринкова економіка прийшла до переповнення ринку і для забезпечення свого виживання може спиратися тільки на суспільство споживання. В такому суспільстві індивіди працюють не для того, щоб створити блага, яких вони потребують, а для того, щоб спожити надпродуковані блага. Суспільство споживання тримається на риториці емансипації, яку Мішель Клускар назвав “ідеологією бажання”⁴ або ж редукцією свободи до бажання, що не має меж (особливо в політичних і соціальних дискурсах у Франції

⁴Clouscard M. Néofascisme et idéologie du désir / Michel Clouscard. – P.: Denoël/Gonthier, 1973 – 140 p.

60-70-х рр.). Панівна ідеологія бажання виступає проти соціальних структур, детермінованих як “кастраційні”, і всебічно експлуатується в рекламі шляхом насадження логіки купівлі й споживання. Від декартівського дискурсу “людини раціональної” ідеологія бажання зберігає лише ідею звільнення від суспільного тиску, підміняє розум бажанням, перетворює людину з такої, “що продукує думку”, на таку, що “продукує бажання”.

СЕМЮЕЛ БЕККЕТ (1906–1989)

Найбільш трагічним письменником ХХ століття по праву вважається Семюел Беккет. Народжений в Ірландії в 1906 р. в заможній протестантській родині, він навчався в тій самій приватній школі, що й Оскар Уайльд. Закінчивши престижний Дублінський університет, де він вивчав сучасну англійську літературу, французьку та італійську мови, Беккет отримав призначення у Париж і пов'язав з цим містом усе своє подальше життя. Робота секретарем у Дж. Джойса відкрила його власний літературний талант. Проте, окрім есеїв, його художні твори дуже важко торували дорогу до читача. Скажімо, роман “Мерфі” був 42 рази повернутий авторові, а “Малон” отримав відмову із 36 видавництв. Славу Беккету принесли п'єси абсурду (“В очікуванні на Годо” (1953), “Кінець гри” (1957), де він проголосив кінець мистецтва, кінець впливу французької і європейської культур на розвиток цивілізації. В своїй традиційній формі і за своїм змістом мистецтво втратило можливість щось повідомляти, чимось збагачувати людину, щось прикрашати у світі і щось ідеалізувати. Довіра до нього втрачена. В 1969 р. за сукупність літературних творів С. Беккет отримав Нобелівську премію: “За новаторство в прозі і драматургії, в яких трагізм сучасної людини стає її тріумфом. Глибокий песимізм має в собі таку любов до людства, яка тільки зростає із заглибленням в пірву відчаю і бридоти, коли ж відчай здається безмежним, виявляється, що співчуття не має меж”.

Персонаж “Кінця гри” Хамм проголошує сутність цієї ситуації у репліці: “Ви на землі, цьому не допоможеш і цього не уникнеш”, а в третій частині “Неназваного” підбиваються життєві підсумки: “Треба продовжувати, не можу продовжувати, буду продовжувати”. Трагічність людини полягає в абсурдності ситуації: вона так довго прагнула бути незалежною у своїх діях, що врешті, усвідомивши відсутність Бога як керуючої, направляючої інстанції і свою власну самотність на землі, живе, ніби ледве тягне ноги, не маючи ні мети, ні бажання щось змінити, оплакує свою слабкість, недолугість, своєю м'якотілість, свою нездатність до вчинків і тягнеться у часі, розпливається у просторі, бо втратила стрижень.

С. Беккет. Моллой (уривки для аналізу)⁵

1.

Но сейчас он уже знает эти холмы, то есть он знает их лучше, и если когда-нибудь снова увидит их издали, то посмотрит, я думаю, уже другими

⁵ Також для читання можна послуговуватись українським перекладом роману (С. Беккет. Моллой; пер. з франц. П. Гиришука. – К.: Юніверс, 2006. – 256 с.) – прим. ред.

глазами и не только на них самих, но и на то, что находится внутри, в глубине, которую никто не видит, но сердце, ум и прочие каверны, где мысль и чувство вершат свой шабаш, все будет расположено теперь совсем иначе. Он уже старик, и больно видеть его, одинокого, после стольких лет, стольких дней и ночей, бездумно принесенных в жертву этому ненасытному шепоту, возникающему вместе с рождением и даже раньше его: Что делать? что делать? – то звучащему как шорох, то и вовсе как вопрос официанта: Что прикажете? – но чаще переходящему в вошь. И в конце или почти в конце оказаться на чужбине одному, не зная, как попал туда, а уже собирается ночь, и в руках у тебя только палка. Толстая палка, которая помогает ему идти вперед и обороняться, при случае, от собак и грабителей. Да, собиралась ночь, но человек был невиновен, в высшей степени невиновен, ему нечего было бояться, и хотя он шел и боялся, ему нечего было бояться, ему ничего не могли сделать или могли очень немногое. Но он не мог этого знать. Я бы и сам этого не знал, если бы думал об этом. Да, и он уже видел, как ему грозят, грозят его телу, его разуму, и, может быть, ему грозили, может быть, им грозили, несмотря на его невиновность. При чем тут его невиновность? Какое отношение имеет она к бесчисленным духам зла? Неясно. Мне показалось, что на нем был колпак. Помню, меня это сразу же удивило, хотя не удивила бы, например, кепка или шляпа. Я смотрел, как он удаляется, охваченный (я) его беспокойством, по крайней мере, беспокойством, которое, возможно, было и не его, но которое, казалось, он разделял. Кто знает, быть может, это мое беспокойство охватило его? Меня он не видел.

2.

Почти всю жизнь я прожил во мраке неведения, все более сгущающемся по мере того, как жизненные наблюдения все больше и больше ставили под сомнение возможность постоянного соблюдения этикета, даже в весьма ограниченных пределах. И только с тех пор, как я прекратил жить, я задумался об этом и обо всем остальном. Обретя покой гниения, я вспоминаю свою жизнь, это затянувшееся бессвязное переживание, и сужу ее, как, по слухам. Господь будет судить меня, с не меньшей дерзостью. Гнить – это тоже жить, я знаю, знаю, не томите меня, но иногда забываю. Возможно, настанет такой день, когда я расскажу и об этой жизни, и тогда я узнаю, что в то далекое время, когда, как мне казалось, я что-то знал, я просто существовал, и что бесформенная и безостановочная страсть спалила меня до самой гниющей плоти, и тогда же я пойму, что, когда приходит знание того, что не знаешь ничего, вырывается крик, всегда одинаковый, в меру пронзительный, в меру откровенный. Так давайте же крикнем; говорят, это действует благотворно. Да, крикнем сейчас, потом, пожалуй, еще раз, потом, возможно, последний. Крикнем о том, что заходящее солнце осветило белую стену полицейского участка. На этот белый экран, как в китайском театре теней, брошена тень. Моя и велосипеда. Не отрывая взгляда от стены, я начал играть. Жестикულიровал, размахивал шляпой, катал велосипед перед собой, вперед, назад, гудел в рожок(...). Моя медлительность разгневала полицейского, он направился ко мне. За ним тоже следили через окна. Кто-то засмеялся. Во мне тоже кто-то смеялся. Я взял в руки свою

негнушуюся ногу и вынес ее за кадр, отбыл. Я забыл, куда я направляюсь. Остановился подумать. Если крутишь педаль, думать нелегко, для меня. Когда я начинаю думать на велосипеде, то обычно теряю равновесие и падаю. Я говорю в настоящем времени, ибо о прошлом проще говорить в настоящем. Назовем его мифологическим настоящим, не имеет значения. Я задумался, приняв привычную позу, но вдруг вспомнил, что это запрещено. Я продолжил свой путь, о котором не знал ничего, просто путь по поверхности земли, светлой или темной, ровной или холмистой, но всегда мне дорогой, несмотря ни на что, как дорог звук того, кто идет по ней, оставляя за собой в сухую погоду облако пыли. И вот я уже приехал, не успев даже сообразить, что покинул город, на берег канала. Канал пересекает город, я знаю, знаю, даже два. Но откуда эти изгороди, эти поля? Не мучь себя, Мошлой.

Запитання і завдання:

В чому полягає трагічність ситуації людини-вигнанця в чужому світі? Опишіть екзистенційний стан людини.

3.

Как трудно говорить о луне и не терять голову, глупая луна. Должно быть, всегда обращенная к нам сторона – не лицо ее, а задница. Да, когда-то я интересовался астрономией, не отрицаю. Потом несколько моих лет убила геология. Потом мои шарики страдали от антропологии и других научных дисциплин, вроде психиатрии, которые связаны с антропологией, оторваны от нас и снова связаны, согласно последним открытиям. Что мне нравилось в антропологии, так это ее неистощимый дар отрицания, ее неутомимые апофатические определения человека, как будто он не лучше Бога, в терминах, к человеку совершенно не относящихся. Мои представления на этот счет всегда были ужасно беспорядочны, ибо мои познания о людях поверхностны и смысл живого существа выше моего понимания. О да, я отведал всего. Даже магии, в самом конце, и она почтила своим присутствием мои руины, так что сегодня, когда я обхожу их, я нахожу ее остатки. Но руины мои – это пространство, создававшееся без всякого плана и границ, и я ничего в нем не понимаю, даже из чего оно, а уж тем более для чего. Предмет в руинах. Не знаю, что это такое, чем он был, и не уверен даже, ждать ли мне ответа от руин или от нерушимого хаоса вневременных предметов, если я правильно выразился. Во всяком случае, хаос этот – пространство, лишенное тайны, покинутое магией, потому что оно лишилось тайны. И хотя я посещаю мои руины неохотно, но все же более охотно, чем любые другие места, я блуждаю в них, изумленный и умиротворенный, чуть было не сказал, как во сне, но нет, нет. Руины – не из числа тех мест, куда приходишь, в них оказываешься иногда, не понимая как, и не покинуть их по своей воле, в руинах оказываешься без удовольствия, но и без неприязни, как в тех местах, из которых, сделав усилие, можешь бежать, те места обставлены таинствами, давно знакомыми таинствами. Я прислушиваюсь и слышу голос застывшего в падении мира, под неподвижным бледным небом, излучающим достаточно света, чтобы видеть, чтобы увидеть, – оно застыло тоже. И я слышу, как голос шепчет, что все гибнет, что все рушится, придавленное огромной

тяжестью, но откуда тяжесть в моих руинах, и гибнет земля – не выдержат ей бремени, и гибнет придавленный свет, гибнет до самого конца, а конец все не наступит. Да и как может наступить конец моим пустыням, которые не озарял истинный свет, в которых предметы не стоят вертикально, где нет прочного фундамента, где все безжизненно наклонено и вечно рушится, вечно крошится, под небом, не помнящим утра, не надеющимся на ночь. И эти предметы, что это за предметы, откуда они взялись, из чего сделаны? И голос говорит, что здесь ничто не движется, никогда не двигалось, никогда не сдвинется, кроме меня, а я тоже недвижим, когда оказываюсь в руинах, но вижу и видим. Да, мир кончается, несмотря на видимость, это его конец вдохнул в него жизнь, он начался с конца, неужели не ясно? Я тоже кончаюсь, когда я там, в руинах, глаза мои закрываются, страдания прекращаются, и я отхожу, я загибаюсь – живой так не может.

Запитання і завдання:

Проаналізуйте відмінність мовлення Моллоя від романтичного пафосу Ламартіна (осінь, місяць на небі) і Байрона (руїни цивілізації). Життя і вмирання, рух і непорушність – як ці теми інтерпретує персонаж?

4.

Теперь о том, почему я долго оставался у Лусс. О нет, не могу. То есть смог бы, полагаю, если бы постарался. Но зачем стараться? Чтобы неопровержимо доказать, что сделать иначе я не мог? Именно к этому выводу я неизбежно приходил. Несмотря на мою приязнь к старине Гелинксу, погибшему в юности, чей образ освободил меня, и я, на черном корабле Улисса, пополз на восток, по палубе. Для того, кто лишен духа первопроходца – это великая свобода. И вот, устроившись на корме, склонившись над волнами, я, печально наслаждающийся раб, провожаю взглядом гордый и ничтожный след корабля, который не уносит меня прочь от родины, не устремляет навстречу кораблекрушению. Итак, долгое время с Лусс. Это слишком неопределенно – долгое время, возможно, лишь несколько месяцев, может быть, год. (...)

Но не стоит задерживаться на этом периоде моей жизни. Продолжая называть все это жизнью, я кончу тем, что сам в нее поверю. Принцип рекламы. Этот период моей жизни. Он напоминает мне, когда я думаю о нем, воздушную пробку в водопроводной системе.

Запитання і завдання:

Який міф залишається в складках тексту не прописаним і нереалізованим? Що змінилося в ситуації сучасної людини в порівнянні з міфом? Як ви розумієте принцип реклами?

5.

Границы моей комнаты, моей постели, моего тела так же далеки от меня, как были далеки границы моего края во времена моих странствий. И, сотрясая меня, повторяется череда – бегство, отдых, бегство, отдых – в бесконечном Египте, где нет уже ни матери, ни младенца. Когда я смотрю на свои руки, лежащие на простыне, которую они безумно любят комкать, они мне

не принадлежат, они принадлежат мне меньше, чем когда бы то ни было, нет у меня рук, есть чужая пара, играющая с простыней, похоже на любовную игру, кажется, одна из них пытается взгромоздиться на другую. Но игра эта длится недолго, я понемногу возвращаю руки себе, время отдыха. С ногами происходит то же самое, иногда, когда я вижу их у изножья кровати, одну с пальцами, другую без. Ноги мои заслуживают большего внимания, ибо они, еще минуту назад подобные рукам, в настоящее время обе неподвижны и воспалены, и я ни на минуту не в силах забыть о них, как забываю порой о руках, более или менее целых и невредимых. И все-таки я забываю и о ногах и просто смотрю на ту и другую, и они в это время смотрят друг на друга, где-то далеко-далеко от меня. Но мои ноги – это все же не мои руки, я не могу вернуть их себе, когда они снова становятся ногами, и они так и остаются там, вдали, но уже чуть-чуть ближе, чем раньше. Возврата нет.

Запитання і завдання:

Міф вигнання з Єгипту – міф відчуження від себе? Що відбувається з тілом оповідача в його сприйнятті?

6.

Довольно с меня быть человеком, больше я этого не выдержу. Никогда уже не зажгу эту лампу. Сейчас я ее задую и выйду в сад. Я думаю о долгих майских и июньских днях, когда я жил в саду. Однажды я разговорился с Аншой. Она сообщила мне новости о Зулу и сестрах Эльснер. Она знала меня, она меня не боялась. Она не выходила на улицу, не любила выходить на улицу. Она разговаривала со мной из окна. Новости были плохие, хотя могли быть и хуже. Надо оставаться оптимистом. Дни стояли прекрасные. Прошедшая зима оказалась исключительно суровой, так все говорили. И потому мы заслужили это роскошное лето. Не знаю, заслужили ли. Птиц моих никто не убил. Они были дикие. И однако же не утратили доверчивости. Я узнал их, и они, кажется, узнали меня. Как знать. Некоторые пропали, появились и новые. Я попытался лучше понять их язык, не прибегая к помощи моего. Это были самые длинные, самые прекрасные дни в году. Я жил в саду. Я уже говорил о голосе, который я слышал. Я начал привыкать к нему, понимать, что ему надо. Он не произносил тех слов, которым учили Морана, когда он был маленьким, и которым он, в свою очередь, научил своего маленького сына. Так что сначала я не понимал, что ему надо. Но в конце концов понял. Я все понял, все понимаю, возможно, неверно. Но дело не в этом. Он сказал мне, чтобы я написал отчет. Значит ли это, что я стал свободнее, чем раньше? Не знаю. Узнаю. И я вошел в дом и записал: Полночь. Дождь стучится в окно. Была не полночь. Не было дождя.

Запитання і завдання:

Знайдіть в уривку, який завершує роман, підтвердження того, що концептуальне для роману поняття "людина" підміняється голосом, який звучить. Прокоментуйте останній рядок, спираючись на зв'язки реальності і письма, можливості мовлення донести повідомлення. Чи стане текст звільненням? Що породжує трагічність ситуації людини?

С. Беккет. Конец Игры

Посвящается Роже Блэну.

Пустое помещение.

Сероватый свет.

На правой и левой стенах, высоко в глубине, два небольших окна с задернутыми занавесками.

На авансцене справа двери. Возле двери висит картина, повернутая лицом к стене.

На авансцене слева вплотную друг к другу стоят два мусорных ящика, накрытых старой простыней.

В центре в кресле на колесиках сидит Хамм; он прикрыт старой простыней.

Возле кресла неподвижно стоит Клов и смотрит на него. У Клова очень красное лицо.

Клов пересекает сцену, проходя к окну слева. Неуверенная поступь негнущимися ногами. Откинув назад голову, он смотрит на левое окно. Поворачивает голову и смотрит на правое окно. Пересекает сцену и встает под правым окном. Откинув назад голову, смотрит на левое окно. Поворачивает голову и смотрит на окно слева. Выходит и тотчас же возвращается с лестницей-стремянкой, ставит ее под левым окном, поднимается по ступенькам и отдергивает в сторону занавеску. Спускается со стремянки, делает шесть шагов по направлению к правому окну, возвращается, берет стремянку, приносит и ставит ее под правым окном, поднимается по ступенькам и отдергивает занавеску. Спускается со стремянки, делает три шага по направлению к левому окну, возвращается, берет стремянку, приносит и ставит ее под левым окном, поднимается по ступенькам, выглядывает в окно. Короткий смехок. Спускается со стремянки, делает шаг по направлению к правому окну, возвращается, берет стремянку, приносит и ставит ее под правым окном, поднимается по ступенькам, выглядывает в окно. Короткий смехок. Спускается со стремянки, идет по направлению к мусорным ящикам, возвращается за стремянкой, берет ее, останавливается, бросает стремянку, идет к мусорным ящикам, снимает покрывающую их простыню, тщательно складывает ее и перебрасывает через руку. Поднимает крышку, наклоняется и заглядывает в ящик. Короткий смехок. Закрывает крышку. То же самое повторяется и с другим ящиком. Подходит к Хамму, снимает покрывающую его простыню, тщательно складывает ее и перебрасывает через руку. На Хамме халат, на голове у него фетровый колпак, лицо прикрыто окровавленным носовым платком, на шее висит свисток, колени укутаны пледом, на ногах толстые носки; похоже, что он спит. Клов смотрит на него. Короткий смехок. Клов идет по направлению к двери, останавливается, поворачивается, смотрит на сцену, потом разворачивается лицом к зрительному залу.

К л о в (неподвижный взгляд, бесцветный голос). Кончено, все кончено, все кончится, все, возможно, кончится. (Пауза.) Зернышко к зернышку, одно за другим, и вдруг, в один прекрасный день, перед вами оказывается куча, небольшая кучка, невозможная куча. (Пауза.) Меня нельзя больше наказать.

(Пауза.) Пойду к себе на кухню: три метра на три метра на три метра; буду ждать, пока он мне не свистнет. (Пауза.) Прекрасные габариты для кухни, я облобочусь на стол, буду смотреть на стену, пока он мне не свистнет.

С минуту стоит неподвижно. Потом выходит. Тотчас же возвращается, берет стремянку и уносит ее. Молчание. Хамм начинает шевелиться. Видно, как он зевает под платком. Снимает платок с лица. Лицо очень красное. Темные очки.

Х а м м. Мне... (зевает) ...мне. (Пауза.) Играть. (Держит перед собой расправленный носовой платок.) Старая тряпка! (Снимает очки, вытирает глаза, потом лицо, протирает очки, снова надевает их, тщательно складывает платок и осторожно кладет его в верхний кармашек своего халата. Откашливается, сводит вместе кончики пальцев.) Бывает ли на свете... (зевает) мучение... возвышеннее моего? Несомненно. Бывало в прежние времена. Но сейчас? (Пауза.) Мой отец? (Пауза.) Моя мать? (Пауза.) Моя... собака? (Пауза.) О разумеется, я готов допустить, что они страдают, насколько вообще подобные существа способны страдать. Но значит ли это, что наши страдания соизмеримы? Несомненно. (Пауза.) Нет, все а... (зевает) ...бсолютно; (гордо) чем ты больше, тем больше ты полон ими. (Пауза. Мрачно.) И тем более ты пуст. (Принюхивается.) Клов! (Пауза.) Нет, я один. (Пауза.) Какие сны! – множество снов! Эти леса! (Пауза.) Довольно, пора, чтобы все кончилось, пусть даже и в убежище. (Пауза.) И однако же, я не решаюсь, не решаюсь... закончить. Вот именно, в этом-то все и дело, пора, чтобы все кончилось, и однако же я не решаюсь еще... (зевает) ...закончить. (Зевает.) Боже мой, ну что я тут все продолжаю, пора бы уже лечь спать. (Свистит.)

Тотчас же входит Клов. Он подходит и останавливается возле кресла.

Ты отравляешь воздух! (Пауза.) Приведи меня в порядок, я собираюсь спать.

К л о в. Я только что тебя поднял.

Х а м м. Ну и что?

К л о в. Не могу же я поднимать и укладывать тебя каждые пять минут, у меня и так хватает дел.

Молчание.

(Москва, ГИТИС, 1998)

КРИЗА В СУСПІЛЬСТВІ, КРИЗА В ЛІТЕРАТУРІ

Травень 1968 року ввійшов у історію Франції як час університетської кризи і студентських заворушень у Парижі, до яких приєдналися понад 9 млн. страйкарів по всій країні, що вимагали демократичних змін у суспільстві. На початку 70-х “травневий дух” перероджується. У суспільстві споживання, поширюється захоплення поп- і рок-музикою, мультиплікаційними фільмами, коміксами, а інтерес до класичної культурної спадщини і тим більше літератури відходить на другий план.

Травневі події парадоксально позбавили літературу ореолу сакральності. За даними статистики, половина дорослого населення країни за рік не прочитав жодної книжки. Письменник більше не говорить від імені нації чи народу, а перебуває на маргінесах і, вимагаючи визнання культурної самобутності й ідентичності, промовляє від імені якоїсь однієї соціальної меншини – гендерної, сексуальної, політичної. З часом це спричинить розвиток регіональної літератури (Окситанія, Ельзас, Лотарингія); розвиток літератури французькою мовою в колишніх колоніях та на територіях, історично пов'язаних з Францією (Квебек, Бельгія, Швейцарія). Атомізація суспільства, фрагментація літератури супроводжуються активізацією жіночих рухів і організацій нетрадиційних сексуальних орієнтацій, які усвідомлюють свою маргінальність у патріархальному суспільстві і реалізують демократичне право бути почутими найрізноманітнішими способами.

У цей період актуальною стає експресивна і текстуальна новація письменників, котрі об'єдналися навколо Жерома Ліндона і видавництва “Мінно” та отримали назву “новороманістів”. Поступово поняття “роман” підміняється поняттям “текст”. Художня мова деконструється настільки, що стає подібною до мовленнєвої практики. Естетика авангарду декларує необхідність відмови від роману як жанру і перегляд поняття наративної модерності. Відмирає також поняття автора-деміурга, натомість активізуються дослідження інтертекстуальних зв'язків, які критика ідентифікує як широке використання у художньому тексті аллюзій, цитат, парафраз тощо. У 70-х рр. пастиш розглядають не як традиційну сатиричну імітацію відомого класичного тексту в бурлескному стилі, а як іронічне переписування тексту-попередника.

“Вторинне письмо” на практиці може виявитися вшануванням літературного таланту і перепрочитуванням можливостей подібних стилістичних підходів до показу нових часів. Читачі із задоволенням сприймають стилістичні новації, наприклад, Ж. Перека чи Р. Кено, які “переписують” тексти, копіюючи стилістичну манеру М. Пруста, Е. Гофмана, братів Грімм. Це епоха захоплення комп'ютерними іграми, усілякими трансформерами. Математика пропонує письменникові свої комбінаторні принципи для нової чудернацької гри з елементами традиційної поезики. Олександрійський вірш, сонет доби Відродження, класична трагедія мали власні внутрішні закони, в межах яких і відбувався формальний розвиток жанру.

Р. Кено разом з однодумцями утворює об'єднання У ЛІПО (OULIPO, "Ouvroir de littérature potentielle", дослівно з французької – "майстерня для потенційної літератури"). Вони бавляться з текстом, як діти, складаючи на його основі все нові й нові математичні комбінації.

У 1970 р. з'являється переклад французькою мовою праці М. Бахтіна "Творчість Франсуа Рабле і народна сміхова культура", що дало можливість французьким літературознавцям переглянути концепцію карнавальної літератури та активізувати її в постіндустріальному суспільстві. Пізніше А. Компаньйон виокремить пародію і стилізацію як дві актуальні форми письма, два полюси функціонування новітньої літератури. Відмирає погляд на творчість як "побудову тексту з нічого, з праху й пилу", поширюється захоплення найрізноманітнішими формами "гри в тексті, гри з текстом". Деконструкція, фрагментація, колаж, переписування – форми продукування художнього тексту. Як явище полісемантичне текст може бути прочитаним на різних рівнях і породити тлумачення випадкові, другорядні, об'єктивно не зумовлені, туманні й невизначені.

ЕСТЕТИКА НОВОРОМАНІСТІВ. ФІЛОСОФСЬКІ ТА ОНТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОСТІ

У 50-х рр. молоді письменники відмовляються від класичної реалістичної техніки, змалювання реалій життя в літературному творі, що призводить до відсутності позиції всюдисущого автора, до відсутності інтриги та описів у душі Бальзака, втрати концепту "герой".

Ці письменники видають свої книги у видавництві "Мінюї", але не існує єдиної літературної школи, художньої течії чи напрямку, відсутній і єдиний лідер. У розвиток теорії "нового роману" значний внесок зробили "Тропізми" (1939) та "Ера підозр" (1962) Н. Саррот, де письменниця спиралася на досвід Ф. Кафки і Ф. Достоевського, та "Есе про роман" (1964) М. Бютора, в якому автор звертає увагу на естетику Дж. Джойса і Г. Флобера. Відчувається криза не тільки роману як жанру, а й метамови, яка несла в собі гуманістичні цінності, що традиційно передавалися в прозовій формі письма як смисл, "message".

Великий вплив на формування "нового роману" має кінематограф. Використання кінематографічної техніки означає відмову від заглиблення у внутрішній світ персонажа, від висвітлення його психологічних властивостей; наявність оптичного прицілу дає можливість виділити поверхові деталі; на сцені може змінюватися освітлення, а отже, предмети набувають нових контурів і можуть інакше сприйматися.

І критика врешті визнає право на існування такого явища в літературі, як "новий роман". Це, насамперед, романи Н. Саррот "Планетарій" (1959), "Чи ви їх чуєте?", "Золоті плоди"; романи А. Роб-Гріє "Гумки" (1953), "Буайєр" (1955), "Ревнощі-жалюзі" (1957), "В лабіринті" (1959) та твори М. Бютора "Проїзд Міланський" (1954), "Розклад" (1956), "Переміни" (1957).

У 60-ті рр. набуває розквіту нове ставлення до літературного тексту, як до пригоди письма. "Новий роман" вже не вірить у можливість персонажа. Психоаналіз відкрив невідповідності раціонального й підсвідомого, наявність темних сфер у людському "Я". Роман не може бути внутрішнім монологом, який розкриває глибини особистості.

Розвиток масового споживачього суспільства призводить до триумфу анонімності. Займенники "він", "вона" підмінюють традиційне поняття "герой", а отже, цілком нівелюють у тексті індивідуальність. Інтрига, яка в реалістичному романі відбивала намагання автора зрозуміти й пояснити світ, у "новому романі" зникає. Замість того, щоб розвиватися, історія повторюється, варіюється в мотивах. Письменники відмовляються від цілісної інтриги, від її розвитку, від логічного зв'язку між окремими сценами. Перед читачем проходить безліч варіантів оповіді. Це – варіації описів як подій, так і об'єктів. А. Роб-Гріє, М. Бютор, К. Сімон змінюють своє ставлення до випадку, виштовкують з інтриги логіку, а з оповіді – визначеність. На основі можливої інтерпретації випадку виникають нові варіації теми.

"Новороманісти" захоплюються жанром детективного роману. Але якщо М. Бютора і Н. Саррот приваблює психологія, то А. Роб-Гріє описує предмети зовнішнього світу в їх відокремленості від інших. Людина-в'язень перебуває серед предметів, які втрачають свою глибину і символічне значення.

Роман відмовляється відбивати епоху, вчити входженню в соціум, закликати до досягнення мети так само, як навіювати враження і позначати чуттєвість. Ця революція в літературі порівнюється з переходом від фігуративного живопису до абстрактного. Роман стає насамперед лабораторією нових пошуків. Проблеми, значення і глибина погляду втрачають у ньому будь-який сенс. К. Сімон шукає опис феноменів без їхнього пояснення і вживає тільки граматичну форму *participe présent* як дієслівну форму, яка просто фіксуєплинність часу, а не зв'язок минулого, майбутнього й теперішнього у часі та просторі. Персонаж перебуває в позиції чужого, який не може порозумітися з іншими. Проблеми неможливості комунікації відбиваються в образах письменників, які не здатні завершити текст (принцип віддзеркалення) і довести романну історію до кінця ("Розклад" і "Рівні" М. Бютора).

Письменники-новороманісти, як і прихильники "нового театру", – космополіти: Н. Саррот – росіянка з Іваново-Вознесенська, М. Дюрас до 18 років жила в Індокитаї, С. Беккет – ірландець, Р. Пенже – швейцарець. Роб-Гріє, Бютор, як і Леклезію, люблять подорожувати і жити далеко від Франції. Географічний простір роману не визначений.

Запитання і завдання:

Назвіть представників "нового роману" і їх твори. Як кінематограф і живопис вплинули на їх письмо?

КЛОД СІМОН

К. Сімон народився 1913 р. на Мадагаскарі в родині французького військовослужбовця, який згодом загинув під Верденом у Першій світовій війні. У віці 10 років Клод утратив матір, а згодом і бабусю, яка виховувала його у великій любові й порозумінні на півдні Франції, під Перпіньяном. Освіту К. Сімон отримав в найпрестижніших закладах Франції – колегі Станіслава і лицей Святого Людовика. У 18 років хлопець присвячує себе професійному вивченню живопису і фотографії, часто буває в компанії художників-авангардистів, кубістів. Військова служба в полку драгунів підштовхує його до активного висловлення своєї морально-етичної і політичної позиції щодо європейських подій – з 1936 року він у Барселоні на боці республіканців виступає проти франкістів. Прагнучи самостійно розібратися в подіях, К. Сімон у 1937 році здійснює подорож через Німеччину, Польщу і Радянський Союз (Москва, Одеса), результатом чого стане перший роман "Шахрай". У 1939 році, з початком "дивної війни", К. Сімон мобілізований і у складі полку драгунів, який майже голіруч виступає проти фашистської авіації і танкової дивізії, потрапляє у фашистський полон в Саксонію, звідки йому вдається втекти спочатку в рідний Перпіньянь, а вже потім перебратися у Париж, щоб у складі руху Опору боротися за свободу Франції.

Після закінчення Другої світової війни К. Сімон довго хворіє на туберкульоз легень і згодом переїжджає в Русільйон, на півдні країни, де вирощує виноград і виробляє вино. Тут його наздоганяє ще одна трагічна втрата близької людини – тітки. Це примушує його переглянути стиль життя, ставлення до оточуючих,

світогляд і бачення власних перспектив. К. Сімон змінює художньо-літературний стиль, навіть тематику творів, які пише на дозвіллі. У 1957 році відбувається його доленосна зустріч з власником видавництва “Мінюї” Жеромом Ліндоном та письменником-початківцем А. Роб-Гріє. Видання роману “Дорогами Фландрії” започатковує ту сторінку творчості, яка тісно прив’язує його до явища “новий роман”. Премія Експрес (1960 р.) – перша в низці важливих національних премій. У 1985 р. Нобелівська премія в галузі літератури вінчає творчість “великого класика сучасної Франції”, який хоч і не був обласканий медіа-простором, проте визнавався, цитувався, досліджувався такими корифеями кінця ХХ століття, як філософи Ж. Дерріда, П. Бурдьє, А. Бадью, Е. Морен, М. Мерло-Понті, а також літературними критиками Б. Піво та Ф. Соллерсом. Він помер у Латинському кварталі в Парижі у 2005 році, усвідомлюючи, що доля провела його через випробування втратою дорогих і близьких людей, через історичні й соціальні потрясіння, які супроводжувалися переглядом системи цінностей і орієнтирів, через зміну культурних парадигм, які вимагали сучасного мовлення і актуальної постановки проблем гуманізму. Червоною ниткою через творчість К. Сімона пройшла тема взаємодії літератури, мистецтва і розвитку суспільства. Залишаючись безкомпромісною людиною честі, К. Сімон публічно виступав проти імперативу ангажованості письменника Ж.-П. Сартра і проти окремих тем екології японського письменника Кензабуро Ое.

К. Сімон не приховував зв'язок своєї творчості з художньою манерою М. Пруста. Відмовляючись від лінійності і хронологічної організації розказаної історії, він намагається транскрибувати механізм людської думки, яка рухається колами, схильна до тупцювання на місці, даремного повторення вже відомого, карколомних стрибків убік, проте зберігає велику тематичну і стилістичну єдність. Еротика, війна, історія як безупинне перепочинання вже початого колись – ці теми стилістично подаються довгими фразами з кількома підрядними, де часто зустрічається авторський відступ, повтор, а на рівні граматики – дієприкметники, дієприслівники і звороти на їхній основі, які фіксують час і зупиняють його плін. У цій техніці письма спостерігається вплив техніки художників-кубістів: відмова від образотворчості, деформація фізичного тіла і викривлення перспектив. Магма слів і емоцій ламає логіку лінійної нарації так, що органічна перцепція прожитої історії ілюструється накопичуванням нічого не значущих художніх деталей, які перебувають у хаотичному русі поетичної уяви – тільки вона здатна керувати оповіддю. К. Сімон створює простір художньої пам'яті, де постійно виникають у якості референта значущі в його біографії місця: Барселона, Нью-Йорк, Перпіньян, Каркассон, Ботанічний Сад у Парижі, район площі Монж тощо. Відступи, позначені вживанням перифраз, вносять у текст застиглість описів; багате стилістично мовлення, яке несе в собі спогад про відчуття при спогляданні живопису, фотографії, листівок, марки, проривається уривчастими реченнями-стрибками вперед, які роблять оповідь загалом тяглою у часі. Сам спогад реконструюється у чуттєвому вимірі і у часовій тягlostі. Виникає мережа спогадів, рух у якій є цілком довільним – за тематикою, за часом, за місцем. Творчість К. Сімона після 60-х років має цілком автобіографічний характер. Письмо розбиває пам'ять

на фрагменти спогадів, на розмиті образи, на неузгоджувані уривки часопростору. Саме така техніка письма має оприявити процес формування думки, яку втручання Великої історії у простір особистого життєвого досвіду ламає, примушує страждати і тримає у напрузі через повторення нав'язливих тем: відчуження, самотності, обесесії, депресивних станів, неумикного кінця.

Интерв'ю Клода Сімона (автор – Філіп Солерс, *Le Monde*, 19.09.1997)

Ф. Солерс. Ви вводите людську пам'ять, яка визначає індивідуальну сутність людини, в логіку, яка відрізняється від історичної і є накопиченням спільних таємничих пунктів.

К. Сімон. З тих часів, як роман перестав бути соціальним повчанням, як у Бальзака, романісти отримали змогу будувати текст засобами живопису, музики і архітектури, а саме шляхом повторення окремих елементів, варіантів, асоціацій, опозицій, контрастів.. Або ж як у математиці – шляхом узгоджень, комбінацій, трансформацій.

Про письменництво

Бути письменником означає для мене якнайкраще вміти комбінувати і узгоджувати слова. Проте писати означає насамперед вміти породжувати образи, передавати відчуття⁶.

Я дуже поважаю С. Беккета і Дж. Джойса. Це майстри сучасного роману.⁷

Про реалізм

В Історії все здається структурованим, хоча елементи не пов'язані між собою хронологічно, як це було в традиційному романі. Більш цікавим є, як на мене, принцип групування образів і подій в залежності від того, що між ними є спільного: тональність, спільне забарвлення. Слово, образ викликають породження цілого гармонійного ансамблю елементів.

Реальність багатоліка, і не тільки тому, що певні речі існують. Я не вірю в реалізм у літературі, не вірю в реалістичне мистецтво – їх немає. Традиційний роман користується демонстрацією соціологічної, філософської тези, хотів того автор чи ні.

У сучасному романі є багато інших принципів і структур, покладених в основу композиції замість традиційних, комбінаторика тут безмежна і зарано говорити про межі розвитку жанру.⁸

Про полісемію і множинність смислів у романі

Замість того, щоб шукати в романі ідею, сформульовану засобами фікціонального, я би поставив на полісемію і двозначність. Мені здається, що завдання письменника полягає в конструюванні множинних смислів, жоден із яких не є експліцитним, у постановці проблеми.

(12 avril 1976 ; p. 171)

⁶Simon C. Roman. description et action. conférence prononcée à l'occasion du 45e Symposium des Prix Nobel tenu en 1978// Studi di letteratura francese. – Vol 8, 1982. – p. 12-27; «Instantané. Claude Simon», entretien avec Gérard d'Aubardé// Les Nouvelles littéraires. – 7 novembre 1957. – p. 7.

⁷«Claude Simon: " Il n'y a pas d'art réaliste "», entretien avec Madeleine Chapsal // La Quinzaine littéraire. – 13-31 décembre 1967. – p. 4-5.

⁸« Claude Simon. à la question », réponses de Claude Simon aux questions des participants au colloque tenu à Cerisy en 1974// Claude Simon : analyse. théorie. Jean Ricardou. – P.: UGE, 1975. – p. 403-431.

Про своє письмо

Наші пам'ять і уява працюють з асоціаціями, отож і мої тексти на них схожі. Там ніщо не є ні організованим, ані структурованим, а схоже на автоматичне письмо сюрреалістів, де постійно натрапляєш на лапки, дужки, які ніколи не закриваються.

(12 avril 1976, p. 174-175)

На початку ХХ ст. Бретон і Монтерлан – різні за своїми художніми методами письменники – сходилися на непотрібності описів у романі як і середньостатистичний читач, обидва захоплюються фабулою, цілком вигаданою і можливою, проте відкидають опис, який складає суть, саму матерію фабули.

(13 avril 1976, p. 178-179)

У "Мадам Боварі" важливою є не психологічна правдоподібність, а щось дуже далеке й інакше: якість мовлення – письма, живопису, що промовляють і Емму, і яблука на столі, і її тугу; саме мова засновує зв'язки.

(13 avril 1976, p. 179)⁹

Нульовий рівень письма започаткований Освенцімом. Він означає розрив з натуралістичним романом ХІХ ст. До Пруста і Джойса роман був демонстрацією тези, картиною моралі суспільства, логічно завершеним посланням. Роман тримається на якості і керується тими ж законами, що живопис, музика, архітектура.¹⁰

Про поезику

Законо композиції сучасного роману – це асоціації, контрасти, гармонія, опозиції, повторення, відлуння, нагадування, рефрени, розриви, прискорення, уповільнення, фортіссімо, піаніссімо, асонанси, дисонанси, світло-тінь, плоске письмо тощо.¹¹

Уривок сценарію, запропонованого у 1977 для адаптації фрагменту тексту

К. Сімона "Триптих" під заголовком "Глухий кут"

Музика Леннона продовжується, допоки я не крикну "Шшш". І тоді різноманітні шуми в студії – стримані голоси, інтерпретація машиністів, шум пересування предметів, звуки молотка тощо.

Ці шуми поступово затихають в той час, коли музика Леннона наростає в той момент, коли наносять макіяж на обличчя актриси (думаю, непогано було б, якби вона відкривала і закривала очі, розмовляла з візажистом, хоч я цього і не хотів раніше, і як ми бачили з вами в мультику).

Музика Леннона продовжується під час тревеллінгу по руці, продовжується і під час сцени в кутку. Сміх починається, коли жінка вперше падає. Він наростає кресендо в гігантській боротьбі чоловіка і жінки перед авто. Вони перестають, кілька секунд тиші, в цей момент картинка застигає і розгортається.¹²

⁹Entretiens radiophoniques avec Monique Jonguet, diffusés sur France Culture du 12 au 16 avril 1976// L'en-je lacanien. – Vol 1, n° 8, 2007. – p. 165-196.

¹⁰«Rencontre avec Claude Simon. "La véritable littérature ne sert à rien"», entretien avec Jean-Christophe Aeschlimann// Écriture: Lausanne – n° 48, automne 1996. – p. 214-222.

¹¹«Dans l'arc du livre il y a toute la corde», entretien avec Mireille Calle-Gruber réalisé en 1997// Nuit blanche. – n° 74, mars 1999. – p. 55-58.

¹²Claude Simon, John Lennon, Pascal Quignard dans le même livre [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1572>

Гадаю, людина визначається своїм мовленням. Мовлення не випадковий продукт: воно формувалося дуже повільно. Це сама історія людської думки. Мій друг, філософ, учень Гайдеггера, говорить, що можна вивчити еволюцію людини шляхом вивчення еволюції слів, їхньої етимології, стилістичних фігур, метафор. Тут з'являється важливе для мене поняття довіри до сучасного роману.¹³

Про письменництво

Мерло-Понті присвятив одну зі своїх останніх лекцій у Коллеж де Франс моїм трьом романам “Вітер”, “Трава” і “Дорогами Фландрії”. Все, що він в них помітив, зокрема, щодо часових і просторових вимірів, виходило за межі моїх знань. Я ж бо не вивчав філософію спеціально. Після лекції ми пішли до кав'ярні, і він мене спитав, що я про все те думаю. Я відповів: “Мені здається, що той Клод Сімон, про якого ви говорили, мабуть дуже розумний тип”. А він мені каже: “Так, та це не ви. Це ви, коли ви сидите за столом і працюєте, працюєте над своєю мовою, як ви кажете. Це саме той персонаж, якого ми всі породжуємо, коли працюємо, а от коли не працюємо, то і його немає”. Робота, праця тут виступає ключовим словом для розуміння письменника. Я не знаю ні натхнення, ні музи.

До того, як я починаю писати, маю в голові кілька туманних образів, кілька неясних спогадів, неясні композиційні схеми, уявлення про якусь тональність, ритм, форму, мовлення. Як тільки виводжу літери на білому полі починається процес народження. І тільки пізніше, через 2-6 місяців роботи приходить розуміння, що воно все схоплюється, як ото майонез. Треба ще визначити поняття, розвинути тему.

МІШЕЛЬ БЮТОР

Мішель Бютор народився у 1926 році. Він вважається одним із найвідоміших французьких письменників у самій країні й за кордоном. До свого виходу на пенсію у 1991 році М. Бютор викладав французьку літературу в університетах Франції, США, Швейцарії. Він зажив світової слави, опублікувавши “Переміни” у 1957 році. Цей роман поєднав його з видавництвом “Мінюї”, Жеромом Ліндоном і письменниками-новороманістами А. Роб-Гріє, Н. Саррот, К. Сімоном. Романи М. Бютора будуються на спільній міфологічній структурі ініціального пошуку головного персонажа, який може мати різні імена, жити за різних обставин, але зіштовхується з проблематикою лабіринту, який відсилає до міфу про Тесея. Виникають мотиви планів, карт, довідників, мова часто йде про втрату орієнтирів у часі й просторі.

Пригадаємо, що відомий антрополог ХХ століття К. Леві-Стросс вбачав у міфі мовленнєвий акт, в якому можна відстежити функціонування законів мови. Він вважає, що людська думка формується і розгортається у формі теза-антитеза-синтез. Цей механізм дозволяв відчути і зрозуміти значення цілого.

¹³Calle-Gruber M. Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage [Multimédia multisupport] / Mireille Calle-Gruber. – P.: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008. – 216 p.

Леві-Стросс розглядав міф як вдалу стратегію, яка трансформувала неузгоджувану бінарну опозицію в те, що отримувало пояснення і створювало враження вирішення глобальних проблем.

Так, в романі “Переміни” неузгоджувана опозиція двох жінок/двох міст за допомогою міфологічної складової синтезується у філософському вирішенні.

У сьомому розділі третьої частини Леон Дельмон бачить сон і розмовляє з Сивіллою, яка пророкує йому, як і Енею, який спускається в пекло і блукає серед руїн, музеїв і об’єктів мистецтва, заснування нового Риму. М. Бютор застосовує метод поділу міфу на окремі міфєми, які надалі підлягають трансформації і спричиняють переродження персонажа в того, хто здатний сам творити свою долю. Кошмарний сон Леона розповідає про спуск у пекло, що є міфємою Орфея і Евридіки. Леон/Еней умовляє Сесіль/Евридіку повернутися з ним у Париж, але по дорозі повертається у спогадах в минуле, щоб кинути ще один погляд на Сесіль/Евридіку. Леон втрачає Сесіль, але набуває сил для творчості. За З. Фройдом, мрії і сновидіння є репрезентацією витіснених в неусвідомлене бажань, які Над-Я вважає непотрібними і витісняє із раціональної свідомості. Відповідно міф стає терапевтичною дією, яка дозволяє серцю заспокоїтися. Леон переживає внутрішні сумніви, оскільки не може відмовитися від 20 років спільного життя з Генрієт (цензура Над-Я) і відчуває потяг до Сесіль, яка втілює для нього вічне місто бажань і відродження. Міф дозволяє народитися третьому. Це синтез бажання вивільнитися від прив’язаності до когось чи чогось. Герой усвідомлює себе і своє покликання. В кошмарному сні спуску в Пекло Леон помирає, а в житті він народжується для себе і для світу з бажанням писати, творити.

Після виходу роману “Рівні” у 1960 році М. Бютор більше не звертався у своїй творчості до романного жанру. Він віддав перевагу експериментальним формам письма, які дозволяли максимально наблизитися до сучасної реальності. Після розриву з “новим романом” М. Бютор зосередився на ідеї діалогу мистецтва, що перевело його в розряд малочитабельних авторів, адже передмови до великих ілюстрованих видань загалом схильна читати невелика кількість аматорів. Цикл “Ілюстрації” не тільки надихається, а й структурується живописним рядом, його роль відчувається на всіх рівнях бюторівського тексту. М. Бютор розпочинає з розповіді про намальоване на картині, укладаючи деталі в логічну і темпоральну послідовність. Інтертекстуальність таким чином виступає об’єднуючим елементом. Другий спосіб взаємодії візуального і вербального у М. Бютора полягає у його авторській маніпуляції словами, що є подібним до використання кольорів у палітрі художника. Це призводить до зростання ваги слова. Читач повинен погодитися на гру в живопис словами, що стає схожим на колаж у пластичних мистецтвах. Третій спосіб взаємодії розбудовується на основі географічних фотографій; він використовує запропоновану фотографіями оптику, але змінює ставлення до референту образів. Цей спосіб є своєрідним перепрочитуванням бюторівських оповідей про подорожі в плані прагнення схопити геніальність конкретного простору і запропонувати певну кількість можливих оповідей про нього.

М. Бютор виводить своєрідну комбінаторику своїх текстів про мистецтво, яка поєднує його захоплення нумерологією і математикою. Фігуративний живопис штовхає Бютора до розказування історій, в яких є наративна логіка. Абстрактний живопис вимагає від автора перекладу мови візуального на вербальну, де мовлення виступає матерією без конкретної сигніфікації, а письменник шукає нові можливі комбінації.

Тексти про США поєднують фотографії, рекламу, газетні та журнальні публікації, есеї, статті з Енциклопедії ("Мобільність"); оповіді здійснених подорожей ("Геній місця"), розповіді про власні сни і мрії ("Матерія снів") ілюструються фотографіями чи художніми ілюстраціями. Письменник також пише вірші та есеї. Взагалі з середини 60-х М. Бютор, який сам захоплюється фотографією, починає активний пошук інтермедіального дискурсу, який створював би спільне поле взаємодії кількох видів мистецтва. Він виступає куратором міжнародних виставок і реалізує проєкти книжок-об'єктів мистецтва (більше 1500 найменувань). У Парижі заплановано багатотомне видання його творів, по всьому світу відбуваються міжнародні семінари, присвячені дослідженню специфіки творчості, а сам письменник у своєму поважному віці активно працює у міжнародних проєктах, які дозволяють поєднати митців від різних видів мистецтва.

Бютор вимагає від художньої літератури постійного руху назустріч новим формам і реєстрам репрезентації та конструювання себе. Письменник повинен шукати нові способи відкриття і оприявлення чуттєвості, які вимагають інших форм письма. Для цього необхідно пройти важкий шлях деконструкції всталених знань, бути готовим до рухливості і срийняття рухливого, що не набрало остаточних форм.

Інтер'ю "Бютор-дослідник"¹⁴

Про читання

Я відкривав для себе творчість Джойса і Пруста паралельно. Взагалі, письменник повинен багато читати, переглядати те, чим він займається, з точки зору сучасності, стежити за читанням інших, де він і знаходить поради, ідеї чи просто слова, від яких відштовхується.

Про кризу у французькій літературі

Добрих років п'ятнадцять французька література перебуває у кризі. За часів "Нового роману" чи "Тель кель" у нас були дебати, дискусії. А тепер їх немає, хоч і є декілька талантів. Експериментальна література мало відома, вона не здатна порушити поріг медіа. Все вирішує мода. Реклама створює багато шуму. Про хороші книги дізнаємося завдяки чуткам. Книжковий ринок розчавлює саму книжку. Дуже ймовірно, що наші внуки читатимуть вже написані у наш час книжки, про які ми сьогодні нічого не знаємо. Це проблема ринку, дистрибуції, продажу – книжка швидко зникає з розкладок, її треба з часом замовляти – а це вже ціла справа.

¹⁴Tallon J.-L. Butor, l'explorateur..., entretien avec M. Butor, 2001 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://erato.pagesperso-orange.fr/horspress/michelbutor.htm>

Про порно-шик в літературі

Сьогодні популярними є видання “Сексуальне життя Катрін М” К. Міє, “Порнократія” К. Брейя. Це завжди існувало. Аполлінер видав еротичні книжки, які в той час були заборонені, а сьогодні виходять у видавництві “Плеяда”. Порнографія гарно римується зі словами “комерція” та інші.

Про медіа

Мені 75 – я не веду блогів, сторінок в щотижневих виданнях, не з’являюся на екранах телевізорів. Якби мені було 40 – хто зна. А так – все залежить від людини.

Про масову літературу

Як би там не було, паралітература – частина літератури. У детективних романах історія може бути складною, комбінованою, інтелектуальною. Особливо це виходить гарно в англійців. Люблю наукову фантастику, цікавими для дослідження вважаю сентиментальні романи, а ще комікси, в яких є цікаве поєднання тексту й малюнку.

Про мінімалізм

Мені подобаються концентровані, точні тексти, схожі на японські хайку чи поезію Андре дю Бюше чи Малларме. Вони мене зачаровують.

Про зв’язок літератури і кінематографа

А. Роб-Гріє і М. Дюрас реалізували чимало фільмів на основі своїх сценаріїв. Кінематограф впливав на наше сприйняття реальності, на наше бачення. Тексти новороманістів були схожі на сценарії чи декупаж фільмів. І тут не було розриву в манері працювати. Кінематограф давав можливість побачити через образ, а не слово. Чудово, коли працюєш зі словом і картинкою. У кіно слово всюдишуще, а образ надзвичайно могутній. Я особисто брав участь у створенні тільки документальних фільмів. Сьогодні через вік даю тільки поради, сам участі не беру.

Про роман

Романи я перестав писати, оскільки з’явилися інші захоплюючі заняття. Мені здавалося, що з романом покінчено – треба було знайти щось інше. Звичайно, після смерті Расіна класичні трагедії – п’ять актів, олександрійській вірш – створювалися до середини ХХ ст. Але цей тип трагедії належить минулому. Отак і роман, який в кінці року отримує лавину премій, відійшов за своєю формою у минуле. Цьому посприяли розвиток мас-медіа і кінематографа, а ще – сама трансформація об’єкту “книга”: роман пов’язаний з певною формою суспільства і характерною для нього комунікацією. Відповідно, мають з’явитися інші художні й літературні форми, що відповідають сучасним технологіям. Змінюється форма існування книги, але книга, роман залишаються, бо вони невичерпні і піддаються зміні.

Про відмінність між романом та оповіддю

Оповідь про реальність може мати характер письмовий, усний, кінематографічний, теле-, візуальний. В класичній літературі є величезна кількість оповідей.

Критика

Діалог з мистецтвом / Діалог з географією¹⁵

Категорія локусу у Бютора представлена в описі Сан Марко, йдеться про діалог з архітектурою: за розділом про фасад (межа, поріг зовнішнього і внутрішнього) йде розділ про інтер'єр базилики. У книжці "Мобільність" важливість місць трансформується в опис простору – книжка асоціюється з піктуральною моделлю, а саме з картинами Дж. Поллока, які мали складні стосунки з простором. Співпраця з фотографіями дала Бютору можливість поміркувати над поняттям "межі" і подоланням бар'єру, як, наприклад, скелясті гори. В поемі "Медитація над кордоном" Бютор асоціює поняття з музикою: «подоланий кордон стає схожим на вібраційну мембрану, яка і продукує звук, і отримує його, сприймаючи. Вона стає локусом, в межах якого дві території стискають одна одну в обіймах»¹⁶.

На відміну від традиційної концепції – впізнати в іншому (який вже і завжди тут, поряд) себе і рухатися з ним назустріч новому, Бютор хоче вписатися в неясний рух, що починається на картині, його прозінням і його сприйняттям з тим, щоб вийти за власні межі, кинути вперед назустріч новому, якого ще нема, але воно буде. Бютор вимагає відсторонення, відчуття о-дивнення, вміння і бажання по-новому прочитувати слова, що називають, і відчувати їх алхімічну силу. Слово саме по собі не має ваги, а отримує її, стаючи частиною ментальної архітектури. Такий процес конструювання значень відбувається і в тексті, і в живописі, а вірніше, за Бютором, між ними, там, де відбуваються інтерактивні мутації, де важливими стають тональності, палітра, акценти, синтаксичний ритм.¹⁷

Міста і країни, які відвідав Бютор, і про які він писав в "Репертуарах" чи "Ілюстраціях", водночас реальні і фантазматичні, пов'язані кожне зі своєю темою – чи то з навчанням в університеті (Париж), чи то з мріями, сновидіннями (Австралія). Картографія творчості, яка постійно перебудовується, і є мистецькою і літературною пригодою в іншому вимірі, де читач постійно має можливість активної співучасті.¹⁸

Роже-Мішель Альман "Мішель Бютор, або кордони чуттєвого"¹⁹

Про фотографію

Щойно фотограф виростає до митця, щодо його творчості можна вживати термінологію літературної критики поезії. І навпаки, можна говорити про

¹⁵Giraud L. Michel Butor: Le dialogue avec les arts/ Lucien Giraud. – Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2006. – 224 p.

¹⁶Butor M. A la frontière/ Michel Butor. – P.: Différence, 1996. – 185 p.

¹⁷Calle-Gruber M. Matisse chez Butor, comment la littérature offre l'hospitalité à la peinture [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.reseau-canope.fr/presence-litterature/dossiers-thematiques/litterature-et-arts-visuels/matisse-chest-butor.html>

¹⁸Bonhomme B. Ville et Archéologie chez Michel Butor et Henri Maccheroni [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=318>

¹⁹Allemand R.-M. Michel Butor ou les cadres du sensible [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://philit.org/press/?p=46>

фотографічні аспекти в літературі, менш вивчені, ніж кінематографічні. (...) Новороманісти К. Ожье, К. Сімон, М. Дюрас, М. Бютор і А. Роб-Гріє цікавилися фотографією.

Паризька виставка 2010 року "*Archipel de lucarnes*"²⁰ – це 91 фотографія, зроблені М. Бютором у США з 1951 по 1961 р., яка демонструє пройдений письменником шлях від покадрової документації, своєрідного відеоредакування щоденника, в якому йдеться про поступову відмову від романного слова на користь візуального ряду.

Бютор пише "Я – не письменник-автор інтимного щоденника, сповідей. Пейзаж для мене дуже важливий – він провокує письмо. Гарним фотографом є той, хто губиться в пейзажі, щоб краще бачити, стає невидимим, а коли показується, то може спровокувати шокуючі зміни. Спочатку я нічого не хотів говорити від себе і про себе в своїх текстах. Потроху я змушений був відповідати на запитання, не виказуючи себе – уточнювати дати, місця".

Я – точка опори для будь-якої з 91 фотографій, і саме тому вони примушують мене поставити собі фундаментальне питання: чому я живу тут і тепер. Показати те, що було схоплено 10-20 миттєвостей тому назад, мабуть, означає показати те, чим ти вже не є. І це навіть у випадку, коли жодна з фотографій не є автопортретом. "Фотографічний акт дозволяє осмислити, хто дивиться на спектакль, породжений його оком" – він відкриває шкатулку зі спогадами, формує фон оптики, нерв особистості. В ньому є щось від відродження того, що вже зникло, і від шизофренії, від ефемерності і від суєтності, від непостійності і вічності. Загалом, концепція фотографії у М. Бютора дуже близька у своїх засадах до думок поета Дені Роша, його сучасника, автора досліджень з фотолітератури.

Стосунки фотографа зі світом залежать від фотоапарата, який він обирає, коли погляд спрямований безпосередньо на картинку, і коли він зупиняється на склі. Бютор пише: "Коли переносиш погляд в уявний простір, можеш насправді рухатися за часом, вивчати його аномалії" – це і є медитативна фотографія. Бютор любить фотографію-авантюру, яка є рухом назустріч іншому, подорожжю світами.

Фотографія дарує нам "білу сторінку" з безмежною можливістю варіацій. Вона дозволяє нам виміряти рівень прозорості, простежити відрив слова від фону, побачити його за екранами та іншими об'єктами. Фотографія дарує нам нову можливість простежити появу писемного слова за реальністю. Взаємодія візуального і вербального вже є епіфанією реальності. "Так само, як змінюючи якість світла, ми примушусмо об'єкт, який фотографуємо, відкрити інакші риси", так само, поставивши акцент на фотографію, ми перетворюємо текст на письмовий проект, підпис під нею.

Кадрування картинки фотоапаратом підсилюється супроводом тексту, який оформлює художню миттєвість.

²⁰ фр. "Архипелаг віконечів"

La Modification (extrait)

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant.

Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins.

Non, ce n'est pas seulement l'heure, à peine matinalé, qui est responsable de cette faiblesse inhabituelle, c'est déjà l'âge qui cherche à vous convaincre de sa domination sur votre corps, et pourtant, vous venez seulement d'atteindre les quarante-cinq ans.

Vos yeux sont mal ouverts, comme voilés de fumée légère, vos paupières sensibles et mal lubrifiées, vos tempes crispées, à la peau tendue et comme raidie en plis minces, vos cheveux, qui se clairsèment et grisonnent, insensiblement pour autrui mais non pour vous, pour Henriette et pour Cécile, ni même pour les enfants désormais, sont un peu hérissés et tout votre corps à l'intérieur de vos habits qui le gênent, le serrent et lui pèsent, est comme baigné, dans son réveil imparfait, d'une eau agitée et gaueuse pleine d'animalcules en suspension.

Ed. de Minuit, 1957

Запитання і завдання:

З огляду на відомі вам функції інкіпиту²¹ проаналізуйте їхню наявність/відсутність у тексті. Де відбувається сцена? Що ви дізнаєтеся про персонажа та його ситуацію?

Проаналізуйте займенники, дієслівні форми, титли дискурсу (оповідь, опис, пояснення/аргументація) і граматичні часи. Що робить цей текст незвичним?

Яку інтерпретацію персонажа, позначеного як "ви", можна запропонувати?

Принцип монтажу у творчості А. Роб-Гріє. Нові наративні техніки

Принцип монтажно́ї техніки письма перестає бути простим технічним прийомом, що використовується у візуальній культурі, і переростає у самостійний сегмент культури, який має естетичну цінність.

Якщо розглядати епізоди романів А. Роб-Гріє як кадри кінострічки, то новаторство його наративних технік полягає в тому, що сама оповідь будується не на каркасі фабули чи сюжету, а на зміні кадрів, їхньої послідовності, частої повторюваності. У такий спосіб письменник відривав свій роман від "історії", що в ньому розповідається.

²¹ Див. працю Андреа Дель Дунго (André Del Lungo, L'Incipit romanesque, 2003), див. також Sultan P. Fiat fabula: l'amour des commencements [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.fabula.org/revue/cr/430.php> – прим. ред.

Новороманісти говорять про відсутність автора у тексті, але скриптор не зникає, він перетворюється на оператора та режисера, який вирішує наступність кадрів.

У тому, що А. Роб-Гріє перестає бути автором творів і стає їхнім режисером-оператором, свідчить також той ступінь описовості, до якого він приходять. Письменник актуалізує деталі, на які може не звернути увагу навіть глядач, вводячи того, хто читає текст, у певний змінений стан свідомості, який, згідно теорії суперсистем, провокується активним впливом інформаційного потоку на рецептори та кору головного мозку. З іншого боку, як і у кіно, в тексті немає відступів від імені всезнаючого автора, які дають читачеві вичерпну об'єктивну інформацію.

Ален Роб-Гріє. За новий роман (фрагмент) (1963)²²

“Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marqua l'apogée de l'individu. Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir. Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne. C'était important, un caractère, d'autant plus important qu'il était davantage l'arme d'un corps-à-corps, l'espoir d'une réussite, l'exercice d'une domination. C'était quelque chose d'avoir un visage dans un univers où la personnalité représentait à la fois le moyen et la fin de toute recherche.

Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de “l'humain” a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue”.

А.Роб-Грийе. В Метрополитене²³

І. Ескалатор

У выхода с эскалатора неподвижно стоит группа людей; эскалатор длинный, металлический, ступени одна за другой поднимаются на уровень платформы и исчезают под шум хорошо смазанного механизма, которому, несмотря на отлаженность, тем не менее недостает плавности в движении; однако именно эскалатор придает ощущение скорости этому месту; ступени исчезают под горизонтальной платформой, но сама лестница кажется крайне медленной; проводив ступени до подножия прямой как стрела балюстрады,

²²Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman/ Alain Robbe-Grillet. – P.: Minuit, 1963. – 144 p.

²³Роб-Грийе А. Собрание сочинений. Дом свиданий. Романы. Рассказы/ Ален Роб-Грийе. – М: Симпозиум, 2000. – с. 435-440.

взгляд обнаруживает внизу ту же самую группу, в том же самом положении, но уже на нижних ступенях; едва отдалившись от входа, люди застыли на время путешествия по механической лестнице и резко остановились, несмотря на возбуждение и спешку, будто уже от того, что нога становится на движущуюся ступень, тело охватывает паралич и оно застывает в расслабленной и одновременно напряженной позе, на время цепenea в непрерывном движении, а эскалатор с той же мерностью продолжает подъем по прямой, наклонной по отношению к вертикально застывшим телам.

Аналіз. Покажіть монтажний принцип письма шляхом розбиття тексту на менші фрагменти. Розкрийте роль серійності в створенні образу.

2. Под землей

Разреженная толпа торопящихся людей, идущих на одной и той же скорости по проходу безо всяких ответвлений. С обеих сторон коридор загибается под тупым углом, однако за поворот заглянуть невозможно. Через равные промежутки на стенах висят одинаковые рекламные щиты. На них изображена женская голова высотой с двух людей среднего роста, которые торопливо проходят мимо, не обращая на плакаты внимания.

Обрамленное вьющимися светлыми волосами огромное лицо с длинными ресницами, алыми губами и белыми зубами развернуто на три четверти. Оно улыбается проходящим мимо пассажирам, а справа на плакате находится бутылка с газированным напитком, наклоненная под углом в сорок пять градусов, причем горлышко обращено к приоткрытому рту. Набранный курсивом текст состоит из двух строк: первая, над бутылкой, гласит “еще”, а вторая, в самом низу плаката, размещенная под небольшим наклоном относительно горизонтального края щита, состоит из двух слов – “более чистый”.

На следующем плакате – те же слова на тех же местах, та же готовая пролить свое содержимое бутылка, та же безликая улыбка. Затем пустое пространство, выложенное белой керамической плиткой, и вновь та же сцена: застывшая у губ бутылка, а люди идут мимо, спеша к следующему плакату, и даже не поворачивают головы.

Все больше ртов, бутылок, глаз размером с ладонь, обрамленных длинными загнутыми ресницами. На противоположной стене прохода те же элементы (меняются лишь направления взгляда и бутылки) чередуются с той же регулярностью, а мимо них проплывают темные силуэты пассажиров – разреженная, но единая толпа на фоне небесно-голубых плакатов, красноватых бутылок, розовых лиц и приоткрытых губ. Однако сразу за поворотом в общем движении появляется заминка: примерно в метре от левой стены стоит человек в сером, тусклого оттенка, костюме и держит в правой руке (она опущена вдоль тела) сложенную вчетверо газету. Он разглядывает щит в том месте, где изображен нос размером больше, чем нормальное человеческое лицо, и который находится на уровне его глаз.

Несмотря на огромные размеры плаката и явную утрированность изображения, голова человека наклоняется вперед, словно он пытается что-то

рассмотреть. Пассажирам приходится отклоняться от прямолинейной траектории, чтобы обойти неожиданное препятствие. Почти все обходят человека со спины, но некоторые замечают слишком поздно, или не хотят настолько изменять свой маршрут, или вовсе ничего не замечают и протискиваются между плакатом и мужчиной в сером костюме, мешая ему смотреть.

Запитання і завдання:

Проаналізуйте образ метро як перехідний простір. Прокоментуйте тему механічності руху. Розкрийте роль реклами як медійного простору.

А. Роб-Грийе. В Лабиринте. Роман²⁴

Этот рассказ – вымысел, а не свидетельство очевидца. В нем изображается отнюдь не та действительность, что знакома читателю по личному опыту: например, не носят французские пехотинцы на вороте шинели номер воинской части, так же как не знает недавняя история Западной Европы крупного сражения под Рейхспфельсом или в его окрестностях. И все же здесь описана действительность неукословно реальная, т. е. не претендующая ни на какую аллегорическую значимость. Автор приглашает читателя увидеть лишь те предметы, поступки, слова, события, о которых он сообщает, не пытаясь придать им ни больше ни меньше того значения, какое они имеют применительно к его собственной жизни или его собственной смерти.

Запитання і завдання:

Розкрийте зміну концепту реальності в романі середини ХХ ст., базуючись на епілозі А. Роб-Грийе.

2

Я здесь сейчас один, в надежном укрытии. За стеной дождь, за стеной кто-то шагает под дождем, пригнув голову, заслонив ладонью глаза и все же глядя прямо перед собой, глядя на мокрый асфальт, – несколько метров мокрого асфальта; за стеною – стужа, в черных оголенных ветвях свищет ветер; ветер свищет в листве, колышет тяжелые ветви, колышет и колышет, отбрасывая тени на белую известку стен... За стеною – солнце, нет ни тенистого дерева, ни куста, люди шагают, палимые солнцем, заслонив ладонью глаза и все же глядя прямо перед собой, – глядя на пыльный асфальт, – несколько метров пыльного асфальта, на котором ветер чертит параллели, развилки, спирали.

Сюда не проникает ни солнце, ни ветер, ни дождь, ни пыль. Легкая пыль, замутившая сиянье горизонтальных поверхностей – полированного стола, натертого пола, мраморного камина и комода, – потрескавшийся мрамор комода, – эта пыль образуется в самой же комнате, быть может, от щелей в полу, или от кровати, от штор, от золы в камине. На полированном дереве стола пылью обозначены места, где какое-то время – несколько часов, дней, минут, недель – находились куда-то потом переставленные вещи; их контуры

²⁴Роб-Грийе А. Собрание сочинений. Дом свиданий. Романы. Рассказы/ Ален Роб-Грийе. – М: Симпозиум, 2000. – 496 с.

еще сколько-то времени отчетливо рисуются на поверхности стола – круг, квадрат, прямоугольник или иные, более сложные фигуры, порой сливающиеся друг с другом, частично уже потускневшие или полустертые, словно по ним прошли тряпкой.

Если контуры достаточно отчетливы и позволяют точно определить очертания предмета, его легко обнаружить где-нибудь поблизости. Так, круглый след оставлен, очевидно, стеклянной пепельницей, стоящей неподалеку. Точно так же квадрат в дальнем, слева, углу стола, чуть в стороне от пепельницы, соответствует очертаниям медного стояка от лампы, теперь переставленной в правый угол: квадратный цоколь, в два сантиметра толщиной, на нем такой же толщины диск, в центре которого – рифленая колонна.

Абажур отбрасывает на потолок кружок света. Но круг шербатый: один край у него обрублен на грани потолка вертикальной стеной, расположенной позади стола. Вместо обоев, которыми оклеены остальные три стены, эта – сверху донизу и почти сплошь по всей ширине – укрыта плотными красными шторами из тяжелой бархатистой ткани.

За стеной идет снег. Ветер гонит на темный асфальт тротуара мелкие сухие кристаллики, и с каждым порывом они оседают белыми полосами – параллельными, раскосыми, спиральными, – подхваченные крутящейся поземкой, они тут же перестраиваются, замирают, снова образуют какие-то завитки, волнообразные развилки, арабески и тут же перестраиваются заново. Кто-то шагает, еще ниже пригнув голову, усерднее заслоняя ладонью глаза и потому видя лишь несколько сантиметров асфальта перед собой, несколько сантиметров серого полотна, на котором одна за другой, отчетливо рисуются на поверхности стола – круг, квадрат, прямоугольник или иные, более сложные фигуры, порой сливающиеся друг с другом, частично уже потускневшие или полустертые, словно по ним прошли тряпкой.

Если контуры достаточно отчетливы и позволяют точно определить очертания предмета, его легко обнаружить где-нибудь поблизости. Так, круглый след оставлен, очевидно, стеклянной пепельницей, стоящей неподалеку. Точно так же квадрат в дальнем, слева, углу стола, чуть в стороне от пепельницы, соответствует очертаниям медного стояка от лампы, теперь переставленной в правый угол: квадратный цоколь, в два сантиметра толщиной, на нем такой же толщины диск, в центре которого – рифленая колонна.

Абажур отбрасывает на потолок кружок света. Но круг шербатый: один край у него обрублен на грани потолка вертикальной стеной, расположенной позади стола. Вместо обоев, которыми оклеены остальные три стены, эта – сверху донизу и почти сплошь по всей ширине – укрыта плотными красными шторами из тяжелой бархатистой ткани.

За стеной идет снег. Ветер гонит на темный асфальт тротуара мелкие сухие кристаллики, и с каждым порывом они оседают белыми полосами – параллельными, раскосыми, спиральными, – подхваченные крутящейся поземкой, они тут же перестраиваются, замирают, снова образуют какие-то завитки, волнообразные развилки, арабески и тут же перестраиваются заново. Кто-то

шагает, еще ниже пригнул голову, усерднее заслоняя ладонью глаза и потому видя лишь несколько сантиметров асфальта перед собой, несколько сантиметров серого полотна, на котором одна за другой, чередуясь, появляются чьи-то ступни и одна за другой, чередуясь, исчезают.

Запитання і завдання:

Як поняття серійності вплинуло на опис? Проаналізуйте, як в уривку мімезис підмінюється антимімезисом.

3

Солдат подымаєт глаза и видит серый фасад, без балконов, с вереницами одинаковых окон, подчеркнутых внизу каждой рамы белой чертой, и ждет, надеясь, что где-нибудь за оконным стеклом появится мальчик. Но он отлично знает – раз уже малыш в черной накидке проводил его до самого дома, значит, он здесь не живет. Впрочем, судя по окнам, дом вообще необитаем.

Тяжелые красные занавеси ниспадают с потолка во всю ширину стены. Напротив расположился комод, а над ним картина. Мальчуган, тот, что в раме, – сидит, поджав ноги, все на том же месте, прямо на полу; кажется, он собирается вовсе соскользнуть под скамейку. Он все так же пристально глядит куда-то перед собой, о чем свидетельствуют только его широко раскрытые глаза.

Это свидетельство, правда, не слишком надежное: если художник полагал, что сцена смотрит в ничто, если ему ничего не пришло на ум относительно четвертой стены этой прямоугольной залы, три стороны которой изображены на гравюре, следовательно, глаза мальчугана устремлены в пустоту. Однако художник поступил нелогично, если, желая подчеркнуть отсутствие выражения в лице малыша, избрал для этого четвертую стену, единственную, где, вероятно, расположен выход. Три стены, изображенные на гравюре, не обнаруживают никаких видимых признаков двери. Если даже таковая находится в глубине слева, позади вешалок, это, конечно же, не главный вход в кафе, что было бы слишком необычно для такого помещения. Застекленная, как это принято, входная дверь с выведенной на стекле белой эмалевой краской надписью “Кафе” и фамилией владельца: две изогнутые строчки, обращенные одна к другой своими вогнутыми сторонами, – сборчатая занавеска из легкой, просвечивающей ткани (наличие этой занавески заставляет того, кто хочет заглянуть в зал, подойти вплотную к двери), – эта входная дверь может находиться только с той стороны, где на гравюре отсутствует стена, причем остальная часть этой невидимой стены должна быть занята большим окном, до половины укрытым длинной шторой и посредине украшенным барельефом в виде трех шаров, – красного сверху и двух белых под ним, – в том случае, по крайней мере, если выход, расположенный за вешалками, ведет в бильярдную.

Мальчуган, сидящий с коробкой в руках, глядит, очевидно, в сторону входной двери. Но взгляд его находится почти на уровне пола, и он, конечно, не может поверх занавески увидеть улицу. Он не поднимает глаз, и это не позволяет ему разглядеть чье-то мертвенно-бледное лицо, прильнувшее к стеклу и по щеку обрубленное занавеской. Взгляд малыша устремлен почти

горизонтально. Отворится ли дверь, чтобы впустить нового пришельца, солдата, который поразит мальчугана своим необычным видом? Такое решение представляется сомнительным, потому что более принято помещать входную дверь с той стороны, где находится трактирная стойка, а значит, в данном случае, с левого края, возле трактирщика, там, где перед прилично одетыми обывателями осталось свободное пространство. Мальчуган находится, наоборот, с правой стороны, а тут – нагромождение скамеек и столов вовсе не оставляет места для прохода в залу.

Впрочем, солдат давно уже вошел в помещение: он сидит за столом, в глубине залы, за спиной у малыша, который теперь, видимо, уже не проявляет интереса к его одежде.

Запитання і завдання:

Проаналізуйте функції екфразису в тексті, спираючись на теоретичний текст “Дивитися, бачити і читати: діалог літератури і живопису”.

4

Жена, видимо, ему не доверяет. Во всяком случае, она не пожелала, чтобы он занялся свертком в коричневой бумаге, который ему очень хотелось вскрыть. Он полагал, что в свертке какое-нибудь секретное оружие или по крайней мере его проект. Теперь же коробка в надежной сохранности – на потряскавшемся черном мраморе комода, – она снова закрыта, вновь запакована и перевязана. Но возражение ее из квартиры инвалида при наличии патрулей было нелегким. К счастью, путь оказался не слишком длинным.

Они были уже почти у цели, когда неподалеку, у них за спиной, раздался резкий окрик: “Halte!” Коробка сама по себе, как можно было предполагать, не слишком их компрометировала; конечно же, выдумки мнимого калеки на этот счет были нелепостью, но женщина все же опасалась, что письма, о которых ей говорил солдат, могут содержать какие-нибудь сведения отнюдь не частного характера, представляющие, например, военный или политический интерес, поскольку сам солдат во многих случаях проявлял, на ее взгляд, чрезмерную скрытность (...)

В письмах на первый взгляд не заключается ничего секретного и никоим образом ничего существенного – ни в общем, ни в личном плане. Это обычные послания, какие еженедельно шлет из деревни своему нареченному его невеста, сообщая местные новости – о ферме или соседях – и твердя одни и те же канонические фразы, что она тоскует и ждет. В коробке находятся, кроме того, не представляющие большой ценности старые золотые часы с облезлей, когда-то позолоченной медной цепочкой; на внутренней стороне крышки, закрывающей циферблат, имя владельца не выгравировано; есть еще кольцо с печатью, с инициалами “А.М.” – медное или из лигатуры, – такое, какие обычно мастерят себе рабочие на предприятии, и, наконец, кинжальный штык обычного образца, в частности идентичный тому, какой молодая женщина сдала одновременно со свертком и происхождение которого она не пожелала

открыть, сказав лишь, что, после новых приказов относительно сдачи оружия, боится держать его у себя, но что тем не менее ей не хотелось с ним расставаться (несомненно, это мнимый инвалид принудил ее от него избавиться). В свертке оказывается коробка от печенья, а не от обуви, — она такого же размера, но жестяная.

Самое существенное из всего этого — конверты от писем: они адресованы солдату Анри Мартену — указан и номер полевой почты. На обороте значатся имя и адрес посылавшей эти письма девушки. Ей-то и надо будет их переправить, когда снова начнет работать почта, потому что отыскать отца погибшего уже невозможно, к тому же тот носит фамилию не Мартен, а какую-то другую. Возможно, впрочем, этот человек и предложил-то себя в качестве посредника лишь из соображений удобства: если даже ему было известно содержимое коробки, он посчитал, вероятно, что по условиям территориальным ее легче вручить ему, чем невесте. Правда, письма были предназначены для возвращения ей, но кинжал, часы и кольцо по справедливости принадлежали отцу. Легко себе представить, что и письма не должны были вернуться к отправительнице: в защиту этого тезиса можно было бы выстроить ряд доводов.

Вместо того чтобы отправлять сверток по почте, несомненно предпочтительней было передать его с обычными предосторожностями в собственные руки адресата.

Запитання і завдання:

Прокоментуйте тему втрати смислу повідомлення (message) адресату.

За стеною — дождь. За стеною кто-то шагает под дождем, пригнув голову, загородив ладонью глаза и все жё глядя прямо перед собой, глядя на мокрый асфальт, несколько метров мокрого асфальта. Сюда не проникает ни дождь, ни снег, ни ветер; и легкая пыль, замутившая сиянье горизонтальных поверхностей — полированного стола, лощеного паркета, мраморного камина, потрескавшийся мрамор комода, — эта пыль возникает в самой же комнате, возможно, от щелей в полу, от кровати, от золы в камине или от бархатных штор, вертикальные складки которых тянутся от пола до потолка, где мушиная тень, напоминающая нить накаливания электрической лампочки, скрытой усеченным конусом абажура, проползает сейчас вблизи тоненькой темной черточки, различимой весьма условно, потому что она находится вне светового круга; в полумраке, на расстоянии четырех-пяти метров от пола, виден сначала короткий прямой сегмент длиной менее сантиметра, за ним — мелкие, зубчатые извилины... но все расплывается в глазах, когда хочешь уточнить очертания этих извилин, так же как и очертания мельчайшего рисунка, украсившего обои на стенах, или нечеткие границы лоснящихся дорожек, проложенных в пыли войлочными тапочками, или, за дверью комнаты, очертания темной передней, где к вешалке искоса прислонился зонтик-трость, или — за входной дверью — вереницы длинных коридоров, спиральной лестницы, подъезда с каменной приступкой и города в целом — у меня за спиной.

**В. Фесенко. Література і живопис:
інтермедіальний дискурс (фрагменти)²⁵**

Взаємодія мистецтв у ХХ столітті може відбуватися на рівні конструювання такого поєднання змісту та форми, коли тематичні ковзання схожі на коливання-модуляції, жанрові переходи здійснюються плавно, зміна інтенсивності звучання не супроводжується розривами, через які проглядають шви-спайки. Інший варіант діалогу мистецтв в межах одного твору передбачає поєднання непоєднуваного шляхом відчутного переплетення, з застосуванням техніки колажу та монтажу, які нагадують ризому Жюльєн Дельоза. У будь-якому з двох варіантів починається зміна логіки поєднання складових, що веде до розбудови нової системи знаків, набування нових смислів.

На початку ХХ століття критики спостерігають заміну піктуральної метафори письма метафорою кінематографічною, яка підкреслює видоизміненість через нагромадження деталей. Візуалізація не є звичною піктуральною метафорою, оскільки використання гри віддзеркалень в естетиці дзеркала та кривого дзеркала приводить до зростання страху порожнечі, роздвоєння. Неідентичні криві віддзеркалення часто використовуються в розбудові системи просторів роману, які також можуть зазнавати деформації.

Діалог мистецтв передбачає відкритість жанрових форм та їхній рух назустріч. Категорії змін, трансформацій, мобільності виступають на перший план. Так, відбувається заміна звичного з минулих часів топосу на корос – простір-проміжок, де здійснюється рух, а обмін і перехід стають основними характеристиками. Інтертекстуальність, інтерпіктуральність, метисаж, використання жанрових форм-гібридів, екфразис, свідоме порушення законів жанру, бажання ввести одну мистецьку форму в іншу і, відповідно, балансування між зовнішнім і внутрішнім, між формою і змістом, взаємовіддзеркалення форми і змісту – все це прояви діалогу і взаємозбагачення різних видів мистецтва.

Техніка змішування мистецтв може бути найрізноманітнішою. Головною рисою такого мистецького продукту залишається здатність до довільного згортання і розгортання окремих форм, здатних до синтезу. Естетика викривлення, віддзеркалення в романі реалізується шляхом чергування фокалізацій, тобто чергування точок зору персонажів та наратора. Формальні засоби реалізації зміни фокалізацій належать до кіноінструментарію – це може бути кінематографічний зум (в момент фокусування уваги на персонажі нульова фокалізація змінюється на внутрішню) та *champ-contrechamp* (полілог- чергування внутрішніх фокалізацій кількох персонажів і зовнішньої фокалізації наратора).

Запитання і завдання:

*Що таке корос? Чи присутній він у тексті “В лабіринті”? А “В метро”?
Наведіть приклади реалізації естетики викривлення, віддзеркалення в романі.*

²⁵Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : [навч. посібник] / В. І. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2014. – 398 с.

Мовлення у романах Н. Саррот

Наталі Саррот досягає ефекту розмитості, нечіткості за допомогою занурення у сам процес мовлення, причому не той, де усі конотації слів сходять нанівець, слова перетворюються на шум, позбавлений смислу, або смисл стає лише фоном для цього шуму. Її цікавить те не-сказане, не-визнане, приховане в мовчанні, що залишається підтекстом спілкування. Зустріч з Іншим, спілкування з Іншим, а тим більше, розмова в легкій і невимушеній формі світської бесіди для втаємничених у суть комунікативних процесів є простором здогадів і декодувань. Слова інших людей, попри усвідомлену зовнішню невимушеність і банальність, можуть поранити і надовго залишити сліди в психіці. За уважливістю, вихованістю, за обов'язковими штампами ввічливості інколи ховаються драми справжніх почуттів і стосунків. Саррот прочитує їх на рівні інстинктивних жестів, рухів тіла, які супроводжують почуте слово.

У романі Наталі Саррот "Відкрийте!" слова самі стають діючими особами, вони міркують, не розуміють чогось, мають власну думку, діють. Оповідь – п'єса, полілог без визначених ролей. Слова у репліках перестають бути просто словами, вони є суб'єктами мовлення та водночас предметами обговорення. Мовлення саме по собі перестає бути пасивним – воно живе своїм життям, у якому трапляються події, невідомі людині, яка говорить.

Така образність надає відчуття заглибленості у саму суть мовлення, його психологічну сутність, яка знаходиться поза свідомістю мовця. Разом із письменницею ми поринаємо у пласт несвідомого, котре персоналізується у вигляді слів, що промовляють. Самі ж слова в романі мають два плани. Перший, утилітарний, – для спілкування дійових осіб. Другий – власне "дійові особи", слова, що *a priori* наділені семантичною цінністю, втрачаючи при цьому свій смисл відтоді, як включаються у полілог. Таким чином реалізуються два принципи "нового роману": вилучення автора з тексту та розмивання меж між свідомим та несвідомим. Занурюючись у саму субстанцію ще не створеного речення, Саррот нівелює традиційне значення слів, атомізує їх на свій манер, як за допомогою ефекту дзеркала та постійних повторів це робить Роб Гріс, але не зі словами, а з речами.

Запитання і завдання:

На матеріалі уривку з роману Н. Саррот доведіть, що авторка пропонує концепцію часу не як стрімкого спрямованого вперед потоку, а як "застояної води", в глибинах якої починається розшарування, розпад на елементарні часточки.

Наталі Саррот. "Тропізми" (фрагмент)

... Mais oui, le temps passe vite, ah, c'est une fois passé vingt ans que les années se mettent à courir plus vite, n'est-ce pas? Eux aussi trouvaient cela? et elle se tenait devant eux dans son ensemble noir qui allait avec tout, et puis, le noir, c'est bien vrai, fait toujours habillé... elle se tenait assise, les mains croisées sur son sac assorti, souriante, hochant la tête, apitoyée, oui, bien sûr, elle avait entendu raconter, elle savait comme l'agonie de leur grand-mère avait duré, c'est qu'elle était si forte, pensez donc, ils n'étaient pas comme nous, elle avait conservé toutes ses dents à son

âge... Et Madeleine? Son mari... Ah, les hommes, s'ils pouvaient mettre au monde des enfants, ils n'en auraient qu'un seul, bien sûr, ils ne recommenceraient pas deux fois, sa mère, la pauvre femme, le répétait toujours – Oh ! oh ! les pères, les fils, les mères! – l'aînée était une fille, eux qui avaient voulu avoir un fils d'abord, non, non, c'était trop tôt, elle n'allait pas se lever déjà, partir, elle n'allait pas se séparer d'eux, elle allait rester là, près d'eux, tout près, le plus près possible, bien sûr, elle comprenait, c'est si gentil, un frère aîné, elle hochait la tête, elle souriait, oh, pas elle la première, oh, non, ils pouvaient être tout à fait rassurés, elle ne bougerait pas, oh, non, pas elle, elle ne pourrait jamais rompre cela tout à coup. Se taire; les regarde; et juste au beau milieu de la maladie de la grand-mère se dresser, et, faisant un trou énorme, s'échapper en heurtant les parois déchirées et courir en criant au milieu des maisons qui guettaient accroupies tout au long des rues grises, s'enfuir en enjambant les pieds des concierges qui prenaient le frais assises sur le seuil de leurs portes, courir la bouche tordue, hurlant des mots sans suite, tandis que les concierges lèveraient la tête au-dessus de leur tricot et que leurs maris abaisseraient leur journal sur leurs genoux et appuieraient le long de son dos, jusqu'à ce qu'elle tourne le coin de la rue, leur regard.

Tropismes, Nathalie Sarraute (1939)

“Теперь она выросла, – все вырастают, – да, время бежит, ах, после двадцати годы летят все быстрее, не правда ли? вы тоже так считаете? – она сидела перед ними в своем черном костюме, – к нему все идет, и к тому же, на самом деле в черном всегда выглядишь элегантно... она сидела, положив скрещенные руки на свою тщательно подобранную сумочку: улыбаясь, кивая головой, сочувствуя, да, конечно, она слышала, она знает, как тянулась агония их бабушки, да, она была такой крепкой, подумать только, нам до них далеко, она в своем возрасте сохранила все зубы... Как там Мадлена? Ее муж... Ох уж эти мужчины, если бы они могли рожать, у них было бы не больше одного ребенка, понятное дело, они не решались бы на второй раз, ее мать, бедная женщина, всегда так говорила, – О! о! отцы, сыновья, матери! – первой родилась дочка, а они хотели сперва сына, нет, нет, еще слишком рано, она не встанет, не пойдет уже, она не оставит их, она будет сидеть здесь, рядом с ними, совсем близко, как можно ближе, конечно же, она понимает, это так славно – старший брат, она кивает головой, она улыбается, о, она не уйдет первой, о, нет, они могут быть абсолютно спокойны, она не шевельнется, о, нет, не уйдет, она никогда не смогла бы одним махом все это разрушить. Молчать; смотреть на них; и прямо посреди “болезни бабушки” вскочить и пуститься наутек, проломив огромную дыру, бежать, пробивая стены комнат, мчаться, крича, под конвоем домов, выстроившихся вдоль серых улиц, – перескакивая через ноги консьержек, вылезших на порожек подышать свежим воздухом, – бежать с искривленным ртом, выкрикивая бессмысленные слова; и консьержки оторвутся от вязания, а их мужья – опустят газеты на колени, и пока она не повернет за угол, они будут вонзать и вонзать ей в спину свои взгляды.”²⁶

²⁶Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. Перевод с французского/ Вступ. ст. А. Таганова. Худож. оформл. Е. Моринковой. – Москва: Полиформ-Талбури, 2000. – С. 115–116.

Наталі Саррот. “Відкрийте!”²⁷

Действующие лица этих маленьких драм – слова, выступающие как самостоятельные живые существа.

Когда им предстоит встреча с чужими словами, то мгновенно воздвигается загородка, стена. С внешней стороны остаются только те, кто может оказать визитерам достойный прием. Остальные уходят за загородку, где их накрепко запирают.

Но загородка прозрачная, и запертым все видно и слышно.

Иногда происходящее вызывает у них непреодолимое желание вмешаться, они не выдерживают и начинают стучать, звать... Откройте!

– Но все равно, ведь если завершающее “До свидания” пришло не отсюда...

– Да, и, однако, все могло быть не столь ужасно... просто маленькое нарушение условностей... Но главное преступление совершил, конечно, я.

Началось детальное расследование, чтобы определить степень тяжести содеянного. Непоправимо... Надо рассмотреть все еще раз, очень внимательно... Мне велели воспроизвести свои действия, причём в точности как тогда...

– Точно такое же “До свидания”? Но как это возможно? Разве это может получиться?

– У меня и не получалось. Я выходил снова, старался изо всех сил...

“До свидания”... Нет, не то. У тебя не было такого сухого, обрубающего тона... Нет, нет... Выйди и войди еще раз... И я возвращался... “До свидания”... Нет, теперь слишком слащаво, прямо какая-то патока...

Давай снова!

“До свидания”... Пожалуй... да... именно так... ни то ни се, ни Богу свечка, ни черту кочерга... Нет, все-таки в тебе была какая-то теплота...

Еще раз!

“До свидания”... О, ну это уже перебор... совершенно неправдоподобно...

Ты просто хочешь меня утешить... Нарочно обманываешь... Убирайся... А потом опять... Не пытайся скрыть правду... У меня хватит мужества взглянуть ей в лицо... Вернись и, пожалуйста, не щади меня...

“До свидания”... Да, точно, именно так все и было... Рывкнул, как зверь... Хотя нет, не слушай меня, ты не мог быть таким грубым, да и не был никогда, верно? Так с чего бы именно в этот раз?... Не вижу никаких причин...

Ты ведь обычно довольно лобезен... Прошу тебя, вернись, успокой меня...

“До свидания”... Ну наконец... вот каким ты был. “До свидания”, к которому не придерешься... Разве что чуть поторопился... Но тут уж ничего не поделаешь. Придется смириться.

Завдання:

Проаналізуйте, як слова перетворюються на персонажів. Як будується діалог? Що утворює поетичний ритм письма? Чи є розиток дій? Чи формується подія?

²⁷Саррот Н. Откройте! Фрагменты книги. Перевод с французского и вступление Ирины Кузнецовой. – “Иностранная литература” 1999, №5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/5/sarro-pr.html>

ЛІТЕРАТУРА ТА СУСПІЛЬНІ НАУКИ

Традиційна літературна критика, яку інколи ще називали “університетська критика”, на початку 60-х рр. XX ст. неухильно втрачає свої позиції. Чи можна аналізувати художній текст, як це було на початку XX ст., і не брати до уваги знахідки Фрейда в сфері підсвідомості, якщо соціологічний аналіз у дусі марксизму легко практикується студентами молодших курсів, а в сфері лінгвістики завдяки структуралізму відбулися кардинальні зміни? А якщо “новий роман” відмовляється від термінів “історія”, “герой”, “сюжет”, якими поняттями потрібно оперувати дослідникові? На авансцену поступово висуваються нові категорії, як-то “літературна творчість”, “письмо”, “аксіологія”, “скриптор”, “текст”. Починаючи з кінця 50-х рр., література дедалі відчутніше реагує на здобутки лінгвістики: роль екзистенціалізму помітно зменшується, тоді як вплив Р. Барта зростає. Семіотичну теорію цей відомий дослідник літератури виклав у працях “Нульовий ступінь письма” (1953), “Про Расіна” (1963), “Критичні есеї” (1964), “S/Z” (1970); структуральну антропологію висвітлив К. Леві-Стросс у 1958 р.; новий поштовх дає епістемологія завдяки публікації дослідження М. Фуко “Археологія знань” (1969); Ж. Лакан переосмислює фрейдівський психоаналіз, підкреслюючи, що людська підсвідомість структурується як мовлення (“Письмена”, 1966). Після перекладу текстів російської формальної школи Ц. Тодоровим у 1965 р. і появи “Про загальне мовознавство” Р. Якобсона у 1963 р. стає зрозуміло, що лінгвістика заповонила літературознавство. У 1966 р. в Серізі-ля-Саль відбувся славнозвісний колоквиум “Шляхи розвитку сучасної критики”, в роботі якого взяли участь Ролан Барт, Жан-П’єр Рішар, Жорж Пуле, Жерар Женетт, Серж Дубровські, і сталося розшарування літературознавчої науки на “академічну (університетську)” і “нову критику”. Усередині XX ст. аналізувати “Пісню про Роланда” з позиції знань Середньовіччя не доцільно: дослідники прирікають себе на повторення вже відомих істин і на блукання колом: “Привиди блукають у сфері традиційної критики”, – пише С. Дубровські. Немовби саме тоді, у XVII ст., існував “справжній сенс” театру Расіна чи Корнеля, прихований у дусі часу, який потрібно спробувати вивести на поверхню. Але все-таки не існує більше ні Расіна в собі, ні речі в собі. Існують – і це єдине, що повинна визнати критика – текст і необмежена кількість можливих поглядів на нього.

Запитання і завдання:

Які зміни відбуваються в романі 70-х? Що таке інтертекстуальність? Як впливають ідеї Р. Барта, Р. Якобсона, М. Фуко на розвиток письма?

Література і філософія

Вже стало традицією визнання того, що французька філософія вийшла з картезіанства і дискусії навколо цієї спадщини. Саме Декарт, з одного боку, був теоретиком людини як фізичного тіла, механічної тварини, і він же розробляв теорії чистої рефлексії, метафізики суб’єкта. Французька філософія після

1945 року веде постійну дискусію з німецькою філософською спадщиною: Гегель, Ніцше, Гуссерль і Гайдеггер постійно присутні в роботах Сартра, Дерріда, Лакана, Дельоза, які ведуть пошук нових стосунків концепту і екзистенції, думки і життя як її благодатного ґрунту. Їхня вихідна позиція: простір філософії є чимось більшим за рефлексію як таку чи когнітивні процеси пізнання. Філософія є продукуючою діяльністю, креативним простором, пропонуючи моделі трансформації і вигадування нового не для наступного відкриття феноменів в плані їхньої внутрішньої організації, а як приклади мисленневих процесів, які можна співставити з художньою діяльністю. Роботи французьких мислителів тісно пов'язані у своїх концептах з мистецтвом і, насамперед, з літературою. Сартр, Башляр, Мерло-Понті, Леві-Стросс, Альтюссер, Фуко, Дерріда, Лакан, Бадью продовжували в ХХ ст започатковану Анрі Бергсоном філософію вітальності внутрішнього життя, зв'язку долі і становлення особистості, що протистояло філософії концепту, започаткованої тоді ж, на початку ХХ ст., у роботах Бруншвіга. Як підкреслює А. Бадью, тема суб'єкта є базовою для обох напрямків. Суб'єкт досліджується як через аспекти життєвої енергії, органічного існування, тілесності, тваринності так і через мисленнєві процеси, свою здатність до креативності, до абстрагування. Відношення *тіло і ідея, життя і концепт* перетворилися на площину протистояння двох основних напрямків філософського розвитку Франції. Бадью пропонує такий приклад: Альтюссер розглядає історію як процес без суб'єкта, а суб'єкта як категорію ідеологічну. Дерріда в своїх інтерпретаціях Гайдеггера, схиляється до суб'єкта як категорії метафізичної.

Разом із тим, варто визнати, що Сартр, Мерло-Понті, Фуко, Альтюссер, Дельоз були політичними діячами і постійно шукали зв'язок концепту з площиною життєдіяльності людини як соціальної істоти. Через їхні роботи проходить також інша риса філософії – її надзвичайна зацікавленість всіма сферами сучасності, де здійснюються поступові зміни людини і людського, культури, відбувається становлення нових звичаїв і моралі в соціумі, реалізується художня творчість.

Нефігуративний живопис, нова музика, новий театр, детективний роман, джаз, кінематограф як різнобічні аспекти існування сучасної культури притягували увагу філософів, що займалися питаннями сексуальності, ритмів життя великого міста і стилю життя маленького провінційного містечка. Нове, в якому відбувався процес найбільшої концентрації вираження сучасного світу, приваблювало філософів як прояв нових соціальних і художніх форм життя. У французькій літературі ще на початку ХХ ст. сюрреалісти вели пошук нових форм життя. Їхня програма вплинула на філософські проекти Лакана і Леві-Стросса, які в 50-60-і роки ведуть пошук нових літературних форм філософського мовлення як прямого експресивного зв'язку філософської презентації, стилю і самого застосування концептів на практиці.

Літературне мислення і пошук адекватної форми висловлення думки характерні для всіх французьких мислителів. Дельоз і Фуко хотіли бути філософами-письменниками. Лакан звертається до складного синтаксису, який нагадує поезію С. Малларме. Дерріда формулює свою думку, приділяючи

значну увагу як мисленнєвому процесу, так і метадискурсу. Дельоз розробляє принципово новий стверджувальний ритм мовлення, який самим своїм розгортанням демонструє мисленнєві процеси пошуку і формулювання тверджень. Відбувається зміщення меж філософії, літератури та театру.

Ален Бадью пише, що сьогодні у французькій філософії йде пошук нової вихідної точки письма, нового простору взаємодії, який не був би простором ані філософії у сенсі спеціалізованого дискурсу, ані літератури у сенсі жанрової спеціалізації, простору настільки широкого, що суб'єкт в ньому не був би ні рефлексуючим, ні раціональним, а проявляв би свою прив'язаність до життя, був би тілесним, неусвідомленим, неясним, затемненим у мовленні, таким, що потребує витлумачення. Проблема психоаналізу з самого початку була для французької філософії дискусійною. У 1938 р. Г. Башляр видає "Психологію вогню", де пропонує замість фрейдистського психоаналізу психоаналіз першоелементів, поезиї, мрії і поезії, де складовими виступають вогонь, вода, земля і повітря. Башляр намагається витіснити фрейдистську сексуальну складову психоаналізом поетичних станів мрійливості. На відміну від Башляра, Ж.-П. Сартр в останній частині "Буття й небуття" пропонує розбудувати психоаналіз не на основі фрейдистських комплексів сексуальності як невротичної чи перверсійної структури несвідомого, а з оперттям на екзистенційний психоаналіз – фундаментальний екзистенційний проект, що розбудовує екзистенцію особистості, не є ні комплексом, ні структурою.

Наступним після Башляра і Сартра, третім етапом дискусії навколо філософії і психоаналізу, стали роботи Дельоза і Гватарі. Йдеться про четвертий розділ "Анти-Едіпа", де викладаються основи психоаналізу, і Дельоз пропонує замінити фрейдистський дискурс виразу неусвідомленого дослідженням конструювання особистості. Його філософський проект направлений на посилення зв'язку філософського концепту з мистецьким, соціальним, тілесним виміром сучасного життя. Філософія має знайти свою ідентичність у цьому новому для себе бажанні бути активною силою сучасності, простором активної політичної дії, точкою концентрації художніх креативних зусиль, щоби висловити самість життя в усіх його аспектах.

Запитання і завдання:

В яких жанрах і видах мистецтва найкраще проявляються нові соціальні форми життя? Що таке фундаментальний екзистенційний проект людини?

МІШЕЛЬ ЛЕЙРІС (1900-1990)

Провідний французький етнолог, антрополог, близький друг С. де Бовуар, письменників-сюрреалістів, художників-авангардистів першої половини ХХ століття, новороманістів, літературний і мистецький критик, письменник. У 1980 р. відмовився від Національної літературної премії (*Grand prix national des lettres*). Його автобіографічний текст "Чоловічий вік" вплинув на розвиток концепту *письма про себе* в літературі ХХ століття.

Talkie

После целого ряда звуковых фильмов – по крайней мере, один из которых, “Our dancing daughters”, несомненно останется в истории кино, не столько из-за техники, сколько потому, что благодаря ему в кино появилась новая форма сентиментальности, а прелесть беззаботной жизни подпорчена лишь исключительной заботой показывать актрис, привлекательных своей молодостью и грацией, – наконец-то мы получили настоящий talkie, где реплики столь стремительны, что зрительный крупный план порой как бы соединяется с голосовым.

Английский язык – язык любви; таков главный урок, который дает нам фильм “Weary River”, и одно это заставляет забыть бессмысленно-пуританский сценарий, лишь кое-где озаряемый мощными отблесками страсти, распространяющими чудесное багровое сияние.

Заурядные умы, толкуя о talkies, не преминули сделать свое поганое дело и, как обычно, возопили о беде – в данном случае о конце кинематографа. Такой фильм, как этот, убедительно их опровергает даже в самых своих слабостях – именно потому, что спасает его не тот или иной зрительный образ, а роль, которую играют в нем голоса. Это и показывает, в чем интерес talkies.

Благодаря этим “говорящим” фильмам, от которых, как показывает “Weary River”, приходится ожидать очень многого, мы можем наконец телом и душой увлекаться пылко-чувственными сценами, можем плыть по течению на плоту голосов, когда все вокруг нас рушится, кроме волнующего движения губ или горла, кроме трепета кончиков пальцев или какого-нибудь пророческого слова, слетающего с уст влюбленной женщины, которому придают щемящий акцент горы, моря, полутемные бары и полуночные тюремные решетки, – остается лишь прекрасный, хриплый и вместе нежный голос, а сквозь него проступают все дороги, волны и тропы в краю, где не ведают ни о солнце, ни о движущихся стенах дождя.

Слюнки текут

Мы так привыкли к виду себе подобных, что обычно не замечаем, сколь чудовищны все компоненты нашего телесного состава. Разве что зротика озаряет нас своими яркими молниями и заставляет понять истинную природу того или иного органа, внезапно возвращая ему полноту реальности и силу наваждения, а заодно делая верховным божеством отмену иерархий – тех иерархий, по ступеням которых мы в обычное время кое-как распределяем части своего тела, помещая одну выше, другую ниже (в зависимости от того, насколько ценим основанные на них действия): на самом верху – глаза, которые кажутся нам чудесными светочами, а вот органы выделения – в самом-самом низу, ниже ватерлинии, в сырых подвалах, в застойном море скорби, отравляемом миллионами сточных труб...

²⁸ Лейрис М. Возраст мужчины/ Мишель Лейрис. – Санкт-Петербург: Наук, 2002. – 256 с.

Рот помещается прямо под глазами и занимает привилегированное положение, ведь он – место речи, дыхательное отверстие, в его норе запечатлевается пакт поцелуя, и для нас это куда важнее, чем нечистоплотный производственный процесс пережевывания. Зато в любви рот вполне обретает свою мифологическую функцию (теперь это лишь теплый и влажный грот, однако по бокам его – твердые сталактиты зубов, а в глубине скрывается язык-дракон, хранитель неведомых сокровищ); в плежке же он разом проваливается на самую низшую ступень органической лестницы, будучи наделен функцией выброса, еще более отвратительной, чем роль дверцы, куда проталкивают пищу.

Плевок близок к эротическим проявлениям, так как с ним в классификацию органов проникает “истечение”, подобное любовному. Он скандален, словно половой акт среди бела дня, – он отбрасывает рот, этот зримый знак разума, в ряд самых срамных органов, а всего человека при этом низводит до простейших организмов, имеющих лишь одно отверстие на все нужды: у них нет даже элементарного различия питательных и выделительных органов, которым могла бы соответствовать дифференциация высокого и низменного, – то есть они еще всецело погружены в дьявольский хаос, где ничто не разделено.

Оттого плевок – худшее из кошунств. Им изо дня в день оскверняется божество наших уст. И впрямь, чего стоят разум, речь, а значит и все хваленое достоинство человека, ведь колы скоро язык и плевок происходят из одного и того же органа, то на место любых философических словес вполне можно подставить неприличный образ оратора, брызгающего слюной!

Наконец, плевок есть нечто влажно-неустойчивое, неопределенное по очертаниям, нечеткое по окраске – он символизирует собой бесформенность, не поддающуюся проверке и иерархизации; этот мягко-прилипливый камень преткновения верней настоящего булыжника ниспровергает все начинания человека, который мнит себя значительным существом, тогда как на самом-то деле он ничто, хилое безволосое животное, бредовый плевок демиурга – то-то, должно быть, он хохочет, видя, как этот изрыгнутый им тщеславный слизняк, жалкий головастик раздувается и пыжится, точно полубог...

Література і культура

Величезна кількість романів присвячена в 90-х роках давньому Єгипту, текстам Софокла, Еврипіда, Есхіла. Ф. Бон в античній трагедії знайшов сучасне звучання: відсутній внутрішній світ, все лежить на поверхні, все вписується в слід. Світ втомлений і вичерпується, а тому повертається до знайомого. А. Надо каже, що сьогодні книга стає документом, який робить оповідь множинною, в минулому знаходяться персонажі, цікаві нам сьогодні (наприклад, Піфагор і нумерологія). Жанр тексту – десь між фікціональністю та есе, подорожніми записками і інтелектуальним детективом.

Серед письменників, які захоплюються археологією минулого, особливе місце займає Паскаль Кіньяр. Він не прагне укласти події в історію, розкрити тасмницю – навпаки, він відновлює менталітет, знаходить архаїчні інстинкти і глибоко їх аналізує. Утворюється щось подібне до мозаїчної фрески. У текстах

“Секс і жах” (1994), “Сексуальна ніч” (2007) не знайдеш спроб фікціоналізувати оповідь, індивідуалізувати характер – під словами ведеться пошук їхньої давньої етимології. Письменника більше цікавлять римляни, ніж греки, з огляду на більшу присутність артефактів. Скажімо, частина риторика Патронія написана так, що здається, неначе письменник, як археолог, один за одним знімає лінгвістичні шари, щоб дістатися до первинних імпульсів і інстинктів, які керували давньою цивілізованою людиною.

Питання давньої культури і цивілізаційних відмінностей цікавлять і інших сучасних письменників: Ж. Массе захоплений Японією, П. Бергуньйо – Африкою, Е. Шевійяр – Єгиптом.

Поява таких текстів на практиці засвідчує діалог літератури з гуманітарними і соціальними науками. Діалог є насамперед взаємообміном, а не ілюстрацією певних положень. Така форма письма є гібридною, не містячи, проте, естетичних передумов. Автори піднімають проблеми когнітивістики, суб'єкта, можливості знань, історії, творчості як акту. У таких історіографічних романах є велика кількість посилок, і ця референційність є не додатковим, а супутнім текстом.

Література сьогодні тісно пов'язана з антропологією. П. Бергуньйо створює етнологію сучасності, коли розмірковує над майбутнім окремих регіонів, А. Ерно вписує особистісний досвід в соціальний контекст, Мішель де Серто, П'єр Сансо досліджують практику повсякденності, Марк Оже вивчає постмодерність і вводить поняття перехідний простір *non-lieux*: простір втрачає ідентичність, подорож не дає відчуття *dépaysement*. *Non-lieux* впливає на спосіб життя людини, що там перебуває. Ж. Ешноз, Ф. Бон у практиці власних текстів демонструють, як наукові знання в межах одного речення знаходять свої логічні зв'язки і підтвердження (історія, соціологія, психоаналіз).

Деяко інший приклад такої взаємодії демонструють тексти Ж. Массе, який відчуває вплив думки Ж. Дерріда, Ф. Ліотара. Тексти, присвячені творчості письменників, під його пером стають схожими на поетичне марево довкола слів, проблема текстуального аналізу просто зникає у суцільному поетичному потоці видінь.

Запитання і завдання:

Розкрийте специфіку зв'язку новітньої літератури з антропологією у трактуванні повсякденності.

М. Фуко в “Археології знань” пише про специфіку менталітету людини. Як письменники опрацьовують ці ідеї в своїх творах? Як це впливає на характер оповіді (на прикладі творів П. Кіньяра, А. Ерно чи Ж. Массе)?

ПАСКАЛЬ КІНЬЯР

Список класиків новітньої французької літератури варто продовжити письменником, есеїстом Паскалем Кіньяром. Він народився у 1948 році в родині викладачів класичної філології. Дідусь по материнській лінії – один із співавторів класичної “Історії французької мови”, лінгвіст Шарль Брюно, дядько – професор літератури у Гарварді, тітка – викладачка сольфеджіо, яка давала уроки музики

письменнику Ж. Граку. Найбільшою сімейною розвагою були етимологічні ребуси і загадки на основі грецької мови і латини, словник займав чільне місце за обіднім столом. Тож не дивно, що в такій атмосфері любов до книги і музика перетворилися на пристрасть, яка супроводжує Паскаля Кіньяра все життя. Щоправда, була ще дитяча анорексія, підлітковий аутизм, які стали зовнішнім виразом глибокого занурення в психологічні проблеми особистості. Він навчається на факультеті філософії в Новій Сорбонні–Нантері, де його викладачами були Жиль Дельоз і Поль Рікер, проте, захоплюючись постатями мислителів, які вплинули на європейське покоління інтелектуалів, обходить стороною проблеми інакшості, постструктуралізму і неофройдизму. Кіньяр ще студентом починає співпрацювати з видавництвом Меркур де Франс, де у 1969 році друкує своє есе про Захера Мазоха, згодом викладає соціологію в університеті. Відомим у літературному світі він стає у 1986 р., коли був опублікований роман “Салон Вюртемберга”. Назва має подвійну особисту конотацію: його власний батько походить з родини ельзаських органістів Вюртемберга, сам він мешкає недалеко від парку з комунарським минулим Бютт-Шомон, осередком культури в якому є ресторан “Салон Вюртемберга”. Впродовж багатьох років Кіньяр співпрацює з видавництвом Галлімар, де відбирає рукописи, гідні публікації. Разом із президентом Франції Франсуа Міттераном започатковує і довгий час є куратором фестивалю сучасної Опері і театру бароко у Версалі. В той же час він активно видає власні есе, романи, повісті, короткі тексти, супроводжує мистецькі альбоми і фотографії літературними текстами-коментарями. Проте активне суспільне життя волонтаристськи уривається в середині 90-х років – Кіньяр повністю присвячує себе світу літератури і творчості, навіть інтерв'ю переважно дає в письмовій формі. Гонкурівська премія 2002 року за “Блукаючі тіні” була гідною коронацією творчості на високому рівні.

Жанр, у якому працює Кіньяр, важко визначити однозначно. Тема блукання світами і внутрішніх пошуків людини мистецтва для нього не проста можливість продемонструвати свою надзвичайну ерудицію, – скоріше це прагнення надати фікціональної форми філософським пошукам і спекулятивній риториці, які органічно вбирали в себе відсилання чи то до міфології, чи до китайської філософії, чи до ораторського мистецтва латинян, чи до історії світової літератури. Сам письменник зізнається, що цикл “Останнє царство” розглядає як “тотальний жанр, який вбирає в себе як повість, так і параболи, етимологічні і філософські спостереження. Я живу в усамітненні, так і помру. Жанр, в якому я з великим задоволенням працюю, в якому я сам собі схожий на мудреця дао, на просвітленого, видається мені чоловічим простором. Щоб створити образи жінок і виповнити себе бажанням дотику до жіночності, я пишу романи”²⁹. Кіньяр зізнається, що найбільше йому подобається вивчати оригінальні тексти давніх культур, що є можливістю безпосереднього дотику до ментальності великих цивілізацій і перспективою входження в їхній світ. Одним із прикладів реалізації такої філософічності є збірка “Інтер” – кілька десятків строф написані Кіньяром

²⁹ Les pensées de Pascal Quignard// Nouvel observateur, 09, 2011[Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110928.OBS1315/les-pensees-de-pascal-quignard.html>

латиною як відгомін до маргінальних текстів латиною і грецькою мовами, за якими йдуть сім перекладів французькою, здійснених найкращими поетами-латиністами, перекладачами, фахівцями з історії класичного світу сучасної Франції (Емманюель Окар, П'єр Альфері, Ерік Клеман, Мішель Дегі, Крістіан Пріжан та Жюд Стефан), кожен із яких у наступних коментарях умотивовує свій вибір. Кіньяр пояснює свій задум тим, що поезія давнього світу у своєму звучанні схожа на органну гру: "регістр, що звучить, піднімає ноти всіх попередніх регістрів так, що вмиль вони торкаються регістрів першого початкового звуку. Оце й було метою моїх *cut up* (кадрів-фрагментів). Те, що уривалося, спів, що враз закликав до себе щось"³⁰. Ще один приклад захоплення "нічною мрійливістю і таїною мовчання" у творчості Кіньяра – збірка "Ніч і мовчання в образі. Думка про зображення", видана у 2010 р. у видавництві Германн. Мальований, гравєрний, фотографічний, кінематографічний образ-зображення залишається матеріалізацією іншого мовчазного нічного мрійливого образу, постійно відсутнього і такого, який відсилає до сцени, що передувала нашому зачаттю. У виконанні Кіньяра думка про образ є міркуванням над суттю іконічного знака, а ще глибше – над зв'язком літератури і літери, тобто над суттю матеріальної пам'яті, яка зберігає в собі спогад про правічне. Розвитком цієї теми в 2010 році стане збірка "Сексуальна ніч" (вид-во Фламаріон), яка разом із есе "Секс і жаж" складає диптих на теми сексуальності. І якщо "Секретне життя" було книгою трепетного кохання, серцевинною циклу "Останнє царство", то диптих сексуальності розпадається на власне есеїстику про часи Римської імперії ("Секс і жаж") і літературний текст-супровід до 200 чудових ілюстрацій на теми коїтусу у світовому мистецтві. Тут потрібно визнати – Кіньяр дуже далекий як від мистецтва еротики, так і від порнографії; він досліджує процес трансформації уявлень про сексуальність від зачарованості красою голизни у греків, єгиптян, індійців до тиранічної депресивності, офіри збудження, концепції гріховності, поширеної у римлян і згодом у християн. Відбувається поглинання означуваного означником, яке в мистецтві оприсутнюється через теми ночі, темряви, космічного хаосу, лона. Кіньяр веде дискусію, постійно рефлексує над текстами Фрейда, Лакана, Батая – основних західних теоретиків сексуальності.

Інтерв'ю³¹

Про роман і міф

Наратор у міфі – суспільство. Над-Я надиктовує, і нарація (надиктоване) є соціальною репродукцією. Звідси – авторитарність і безособистісність, характерні для міфів, або для релігії, чи казок, чи філософії. Пануючий режим оповіді "він", "вони" – соціальна група діє. Господь надиктовує. Не варто постійно міфологізувати. А от роман є зруйнованим, деконструйованим міфом, який не рухає суспільством. Віп незавершений, має автора, користується режимом "я", і тіло в ньому повертається до висхідної самотності.

³⁰Quignard P. Inter: Inter aérias fagos/ Pascal Quignard. – P.: Argol, 2010. – 164 p.

³¹Argand C. L'entretien: Pascal Quignard// Lire/ Catherine Argand. – Février, 1998. – p. 85-91.

Головно, суб'єкт у романі програмований, персонаж – такий, що втратив соціальні зв'язки і перебуває в русі, блукає, втікає. Саме тому всі мої романи – романи блукання, а есе – міфологічні полювання. Міф – бик, роман – лань.

Про причини письма (на матеріалі “Секретного життя”)

Завжди в усіх суспільствах існувала сфера секретного приватного життя, де реалізувалися кохання, дружба, народження, смерть. Пізнати те, про що не прийнятно говорити, для мене означає повернутися до витоків, до стимулогії. В мені є тілесна необхідність зрозуміти, що означає кохання, мовчання, порозуміння, бажання. Мені потрібно саме так повторити моє життя, щоб зрозуміти його і те, що я в ньому не розумію, прописати це урочистою мовою, яка не знає, сумнівається, спотикається, бо жива.

Про Інакшість

Філософи вважають, що людина перебуває у пошуку своєї ідентичності і народжується, як Адам і Єва, у віці біля 30 років. Проте вони не зважають на досвід попереднього існування в першому світі. Їх не цікавить, що ми народжуємося, і що народження розриває первинний, тьмянний, сердечний, а не уявний для нас зв'язок з цим іншим світом. Цей інший світ, який у казках є десь в підземеллі, підводному світі, мене особисто зачаровує. Для мене з цим світом пов'язана музика, спів. <...> Мій власний досвід нервових депресій засвідчує, що цей стан є результатом неясних спогадів про наше власне інше існування в інших світах. <...> Маленькі діти легко знаходять спільну мову з тваринами, з іншими дітьми і, тільки дорослішаючи, вони стають некомунікабельними. <...> У нас один тип офіційних документів, однакові імена, доходи – розділяє нас мова.

Про мову

Природа мови дивовижна. Як можливо вивчити мову з вуст матері, імітуючи її? Тільки з любов'ю і в любові. І шойно діти переповнюються мовою, як тільки опановують, займенники, генеалогічні зв'язки, соціабельність – позбавитися мовленнєвих звичок практично неможливо. Отже мовлення пов'язане з бажанням домінування в суспільстві. Мовлення прагне становлення, руху вперед, по висхідній. Його основна функція – діалог. І що б ми не говорили – діалогувати – вести війну. <...> Мовлення не повинно бути нашою серцевиною, воно не має бути для нас усім. Слово ж дещо інше, це – матеріал, який не повинен нами заволодівати. Саме тому мені здається, що тиша, темрява і безсоння охороняють територію кохання. <...> Основна тема літератури – те, чого не скажеш словами. Читання для мене – перебування в мовленні і в мовчанні. Читаючи, розумієш речі. Це досвід екстатичний, як і музика.

Про музику

Музика має більше влади над тілом. Є якесь містичне “тут” в музиці, яке не існує в літературі. Мені подобається теорія Леві-Стросса, згідно з якою, музика руйнує мовлення, оскільки в ній відсутнє означування. Немає відмінності між “писати мовчазну книгу” і грати музику – ви руйнуєте звичну мову з її позначуванням і означниками. Книжка повинна бути розірваним шматком, фрагментом, вирваним у мовлення.

Про археологію знання (термін М. Фуко)

Глибина часів – маркер ХХ століття. Є суспільства, де нічого про предків, далі від дідуся не знають, тобто є відомості в глибину на два-три покоління, а далі – міф. В Європі у 1940 році були відкриті наскельні доісторичні малюнки в печерах Ласко. Європейці мають простір вкорінення, чия глибина ще ніколи не була такою безмежно великою. Морок часів став божеством, що підмінило собою всіх богів.

Про сучасність

Друга світова війна була знищенням самої ідеї гуманності. Раніше в історії не було досвіду Холокосту. Я почав працювати над античним світом якраз через нацизм і його далекосяжні наслідки. <...> Я зрозумів, що рух полягає не тільки в ідеях “поділяй і керуй”, зачаровуй, пригнобляй, якими керувалися римляни, католицька церква і всі імперії включно аж до Рейху – бажання є альтернативою зачаровуванню. Бажання – це очікування, відхід вбік. Зрозумійте мене правильно, йдеться про образи, які мають можливість допомогти нам пригадати самих себе. Вони злегка розривають вже сформовані в нас речі і уявлення про них.

Інтерв'ю у видавництві Галлімар з приводу виходу твору “Вілла Амалія”³²

В образі Анн Гідден маємо не поразку і не повернення, а метаморфозу. Тіло випростовується з оболонки, яка його довгий час сковувала. Анн Гідден пориває з гуртками, товариствами, професійними групами, сімейними вузами, які її стримували. Вона спочатку повертається лицем до краси – тема Італії, до природи – маленького вулканічного острова серед моря. Рабство залишається позаду. І коли її наздоганяє минуле, це вже інша жінка, яку життєвий досвід і біль не ранять, як раніше.

Про музичну складову

Роман розвивається, як музична композиція, з відповідними темами (будинки біля води десь в Бретані, Ійоні чи Іскії) у великій палітрі нюансів від адажіо до ажитато. Текст піддається сприйняттю як соната, fuga, що рухається в ритмі припливів і відпливів. Так, це книжка-fuga, книжка-втеча, чергування від'їздів, оновлень, весняних очікувань. У стилі теж є щось нестерпне від очікування, якого не втримати.

За матеріалами електронного додатку до часопису “Ле Фігаро”

Критичні відгуки

“Римська тераса” (Гонкурівська премія 2000 р.)

Чудова магічна книга – спалахує, червоніє, палахкотить, вибухає вогнем пристрасті.

Франсуа Нурісьє, Фігаро Магазін

³² «Très très beau roman : Pascal Quignard “Les Solidarités mystérieuses” – Roman – Gallimard» par France Fougère [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://plus.lefigaro.fr/note/tres-tres-beau-roman-pascal-quignard-les-solidarites-mysterieuses-roman-gallimard-20111229-643406>

Роман-офорт з власною композицією, світлом, що нищить форми, тінь і темрява, з якої виступають персонажі і контури, власна історія, власне послання.

П'єр Лепан, Ле Монд

У коротких розділах чистим і вираженим стилем автор пропонує свою медитацію над боєм любові, над шаленим бажанням людини сягнути абсолюту аж до повного оголення, до втрати життя.

Даніель Рондо, Експрес

Книга великої внутрішньої напруги. Кіньяр – вуглуватий автор. У його письмі не зустрінеш ні простоти, ні округлостей. У кожного слова своя кісточка. Слова ріжуть, ранять, зачіпають. Незбагнений роман – це і робить його прекрасним.

Жіль Анкетіль, Нувель Обсерватер

Роман у чорно-білому кольорі, як офорт, чи, скоріше, низка офортів. Точний до неможливості, жорстокий, як гравюра Калло. Тому і прекрасний.

Едмонд Шарль-Ру, Прованс

Багато років після Ж.-П. Сартра Паскаль Кіньяр створив свою версію “Слів” – із 86 невеличких розділів, через свою давню любов до етимології Слово є центральним елементом його лексичного пазла.

27.08.2009 *Figaro littéraire*³³

Наталі Кром, Телерама

За точними описами природи, повільними подорожами обличчями, тілом, звичними жестами проступає висока фікціональність. Це глибоко медитативний роман, в якому багато таємниць.

Розмова з Паскалем Кіньяром з нагоди виходу книги “Секс і жаж”³⁴

Quelle est la genèse de cet ouvrage, à la fois livre d'art et exploration de la sexualité de la Rome antique ?

Pascal Quignard – Au départ, je voulais m'intéresser à un peintre grec, Parrhasios. Il vivait à la fin du Ve siècle avant J.-C. et était donc contemporain de Socrate. On le connaissait sous le surnom du Pornographe, car il a été le premier à peindre des tableaux dans les maisons de prostitution. En revanche, on n'a conservé aucune peinture de lui. Mais de nombreux textes se sont accumulés, d'autant que l'empereur Tibère collectionnait les peintures de Parrhasios. On raconte même que Tibère, tombé malade à force de contempler ces peintures libidineuses, fit venir de Palestine sainte Véronique avec le portrait de Jésus...

Ainsi, vous en êtes arrivé à vous intéresser à l'érotisme des Romains ?

Pascal Quignard – J'ai découvert que, contrairement à ce qu'affirmait, par exemple, Georges Bataille dans *Les Larmes d'Éros*, il existe d'énormes différences entre l'érotisme joyeux, le culte du corps, en Grèce, et l'érotisme de plus en plus effrayé, de plus en plus fasciné, du monde romain.

³³ Assouline P. Quignard, Pascal, athée// *Le Monde*, 27. 08. 2007 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://passouline.blog.lemonde.fr/2009/08/27/quignard-pascal-athée/>

³⁴ Rencontre avec Pascal Quignard, à l'occasion de la parution du *Sexe et l'effroi* (1994)/ Galliard [Електронне ресурс]. – Режим доступу: <http://www.galliard.fr/catalog/entretiens/01025213.htm>

Revenons sur ce mot de fascination...

Pascal Quignard – En reprenant les textes, je me suis aperçu que le mot phallus n'est jamais employé en latin. Les Romains appelaient fascinus ce que les Grecs nommaient phallos. Du sexe masculin dressé, c'est-à-dire du fascinus, dérive le mot de fascination, c'est-à-dire la pétrification qui s'empare des animaux et des hommes devant une angoisse insoutenable. Les fascia désignent le bandeau qui entourait les seins des femmes. Les fascies sont les faisceaux de soldats qui précédaient les Triomphes des imperator. De là découle également le mot fascisme, qui traduit cette esthétique de l'effroi et de la fascination.

Cette fascination, cet effroi, on les retrouve également dans les fresques romaines...

Pascal Quignard – Oui, toutes ces fresques sont des peintures de l'instant qui précède la mort. Par exemple, il existe une petite fresque qui représente deux enfants et une femme tenant une épée : c'est l'instant où Médée va tuer ses deux enfants, qui jouent avec des osselets, c'est-à-dire les ossements qu'ils vont devenir. Ensuite, les textes racontent qu'elle va non seulement les mettre à mort, mais qu'ensuite, avec son épée, elle va fouiller son propre sexe pour détruire tout reste possible d'une génération éventuelle de l'homme qu'elle a aimé et qui l'a trompée. Tout cela est lié à la religion romaine primitive, qui est un culte de la mise à mort, et à l'horreur de la passivité sexuelle. Tout ce qui est actif, tout ce qui fait lever le fascinus, est hautement noble. Tout ce qui est passif est puni de mort.

Cette vision du monde romain est totalement nouvelle...

Pascal Quignard – Oui, et paradoxalement parce qu'on n'a jamais cessé d'étudier le latin, de l'enseigner aux enfants : on a donc bien sûr expurgé tout ce qui était licencieux. D'où cette confusion durable entre monde grec et monde romain. Il s'agit donc d'une découverte à laquelle je ne m'attendais pas. Je croyais les Romains rudes, brusques, mais je ne les aurais jamais imaginés aussi inventeurs de mélancolie, de dégoût, d'horreur et de puritanisme. Les pères en robe noire du christianisme n'ont fait que saisir le relais que leur tendaient les pères en robe blanche du sénat.

Секс і жаж (фрагмент)

Quand Auguste réorganisa le monde romain sous la forme de l'empire, l'érotisme joyeux, anthropomorphe et précis des Grecs se transforma en mélancolie effrayée. Des visages de femmes remplis de peur, le regard latéral, fixent un angle mort. Le mot phallus n'existe pas. Les Romains appelaient fascinus ce que les Grecs appelaient phallos. Dans le monde humain, comme dans le règne animal, fasciner contraind celui qui voit à ne plus détacher son regard. Il est immobilisé sur place, sans volonté, dans l'effroi. Pourquoi, durant tant d'années, ai-je écrit ce livre? Pour affronter ce mystère : c'est le plaisir qui est puritain. La jouissance arrache la vision de ce que le désir n'avait fait que commencer de dévoiler.

ГУМОР ТА ІРОНІЯ У РОМАНИ

У ХХ ст. сміх стає головним означником сучасної масової культури і всіляко підтримується на суспільному рівні. Створюється індустрія розваг, телеіндустрія масово-розважальних програм, які працюють на підтримку капіталістичної ідеї: осміюванню підлягають ті, хто не дотримується суспільних норм, особливо у сфері споживання. Бунтарі ж проти соціуму потрапляють в ситуації, які викликають іронічну усмішку. І перша, і друга позиції взаємодоповнюються. У системі суспільства споживання і спектаклю здоровий політичний консерватизм передбачає необхідність критики того, що вийшло з моди і має замінитися новішим, технічнішим. Від комічного очікують ефекту “забутися”, “розв’язатися” і “розважитися”; гумор і сатира застерігають від крайнощів і від проявів індивідуальної радикальності”. “Насмішка компенсує наші невдачі, наше незадоволення і наше відчуження. Якби Над-Я могло звільнитися від незнання, страхів, забобонів, то воно не мало би потреби в гуморі й іронії”³⁵. Нагадаємо, що Ф. Ніцше розрізняв “галасливий сміх” і “духовну посмішку”, яка позначає здивування перед великим світом.

Іронію як явище досліджували не тільки в теорії літератури, а й у філософії, антропології, метаспсихології, когнітивістиці, лінгвістиці. І якщо філософи й антрополози спостерігали в ній вираз системи світобачення людини, лінгвісти працювали на основі її прикладів з теорією мовленнєвих актів, то літературознавці розглядали іронію як семіотично складне повідомлення, що має естетичне призначення. Іронія не прив’язана до жодного типу літературних текстів чи жанрів, і в тому полягає складність її аналізу. Когнітивістика показала, що сміх породжують комічні ситуації, самі персонажі, мовленнєві акти, жести. Іронія і сатира заковані в художньому тексті і таким чином немов дистанційовані від адресата, який знайомиться з текстом на самоті, а не публічно і не в ситуації усного мовлення. Сміх є явищем не об’єктивним, а психічним, і тому пов’язаний з розвитком ментальності людини. З одного боку, в Середні віки сміх вважався зброєю диявола і засуджувався, а в XVI-XVII ст. (Гоббс, Декарт) вважалося, що сміх може призвести до втрати самоконтролю і зростання агресивності “самців, що перемагають у двобої”. У той же час, Ф Рабле наголошує на позитивному значенню сміху, Еразм Роттердамський бачить в ньому потужну зброю звільнення людини і розкріпачення її духу від догм, що правда за умов, що сміх не буде диким, шаленим і невихованим.

Сьогодні розрізняють три групи теорій комічного, які можуть накладатися в межах одного твору і автора: 1) моральна – наголошує на відчутті вищості того, хто сміється, або знецінення того, що осміюється. Мовець (автор, оповідач) морально вищий від того, що підлягає осуду, осміюванню; 2) інтелектуальна – наголошує на контрасті, недопустимості і суперечностях, які виходять на перший план. У мовця (оповідача, наратора) і читача спільна система цінностей, на фоні якої і проступають всі суперечності; 3) ігрова – пов’язує сміх із грою, відходом від реалії життя, піднесенням над ситуацією, ігровою вищістю.

³⁵Wilson C P. Jokes: Form, Content, Use, and Function/ C.P. Wilson. – London: Academic Press, 1979. – 261 p.

Сміх сприймається як ключ до кодів чуттєвості в різних культурах. Дослідження показали розширення його функцій. У плані соціальному сміх об'єднує, солідаризує суспільство проти тих, хто порушує коди. У плані антропологічному він служить порівнянню різних культур і поліпшенню міжкультурної взаємодії. Сміх є первинною реакцією на хаос, захисною реакцією індивіда, який втрачає точку опори. В когнітивному плані сміх є виразом емоцій, результатом певної людської поведінки. Здатність до сміху і іронії розглядається в сучасних дослідженнях як свідчення інтелектуального і перцептивного розвитку людського виду. Проте, якщо в попередні епохи існувала концепція "культурного сміху", то нині він є засобом соціальної диверсифікації і цивілізованим виразом радості життя. Гумор відрізняється від комічного тим, що є станом духу і не зводиться до продукування сміху. Іронія – частина дискурсу. Її ефект є результатом напруги між серйозним ліричним змістом і гумористичною формою його подачі.

Історія сміху пов'язана з соціальними нормами і має антропологічну складову: це комплекс практик, дискурсів, ритуалів, пов'язаних зі сміхом, який виходить за межі офіційних сфер суспільного життя й ідеологій. Сміх тісно пов'язаний в антропологічному плані з ментальністю народу, його здатністю радіти життю. Він оприявлює ті архетипи, що зберігаються в пам'яті великих етнічних груп, як колективні сміхоформи, які втілюються в образах і текстах.

Комічний текст має два текстуальних параметри, які визначають зсув наративних характеристик в бік гумору: **експлозивний текст** є характеристикою смішних історій, усмішок: з розвитком історії з'являються і розвиваються мережі значень, ізотопії, які замість формування єдиного когерентного поля вступають у конфлікт і руйнують те, що було на початку тексту амбівалентним значенням, породжуючи нові й неочікувані сенси. Така структура спостерігається в казках, скетчах, детективних романах. Лінійний розвиток інтриги призводить до зняття психологічної напруги, до розрядки, що й визначає назву – вибуховий. **Імплозивний текст** розвивається складно, напружено, із самокорекцією, стильовою варіативністю, змінами ритму (прискорення чи розлогість описів), зміною точок зору і тем (через відступи, "вивороти думки"), змінами мети мовлення (наративне, сатиричне, ігрове мовлення). Усе слугує розвитку тексту, його поступу вперед, до завершення, але в той же час руйнує його стабільність. Такий текст губить свою внутрішню відповідність (когерентність), втрачає хронологічну цілісність, маленька дія в часі виявляється в розказаній історії дуже великою ("Падіння з велосипеда" Марка Твена), історія губиться, відновлюється, розростається, щоб знову втратитися. Комічність будується на загадкових історіях, на нараціях-сумнівах, не надто беручи до уваги інформативність, стверджувальний характер оповіді. Комбінування кількох наративних типів – улюблена стратегія комічного тексту. В ньому часто спостерігається референція до театральної сцени з такими її атрибутами, як декорації, маски, куліси. Театральний вимір трансформує слова і вчинки

в ролі, що створює видимість евфемізмів, дистанціації і від мовленнєвого акту, і від самого мовлення. Особливо це спостерігається в текстах від першої особи та оповідах про подорож, коли суб'єктивні враження свідка важливіші від зовнішньої міметично точно представленої дійсності.

Оскільки немає конкретних структур гумористичного мовлення, то дослідження риторики комічного тексту – гумору, сатири і іронії – може показати тільки їхню присутність, активність. Художні тропи отримують комічне навантаження від екстралінгвістичного контексту у відповідності до цілісного попереднього смислового текстуального навантаження. Серед художніх фігур активними є *оксिमорон* (майже неможливе діалектичне поєднання антиномічних термінів), заперечення і погодження на його основі. Ж.-М. Мура пропонує такі визначення³⁶ окремих із них:

- *Параномаз*, який часто зустрічається в текстах Р. Дезноса: “Beaux corps sur les billards, vous serez peaux sur les corbillards”.
- *Інверсія* підмета і присудка: “L’Américain qui, le premier, a découvert Christophe le Colomb a fait là une bien fâcheuse découverte”.
- *Антиметабола* в текстах Гонкурів: “A mon ami Z, ces paroles sans musique auxquelles manque une musique sans parole”.
- Паралогізм: “le plus fameux est “le couteau sans lame auquel il manque une manche”.
- *Метаплазм*, або альтерація сигніфіканта: “Merde !” у Альфреда Жаррі.
- *Тавтологія*: “S’il n’y avait pas de Pologne il n’y aurait pas de Polonais” (А. Жаррі).
- Акцент на вживанні окремих граматичних форм: “Votre si a beaucoup de vertus !” (Піранделло).
- *Парадокс* – протиставлення двох метамовленнєвих вказівок, одна з яких вербальна, а інша – позиційна, тобто протиставлення мовлення і мовленого: “je ne peux pas mourir, car il m’est impossible de mourir vivant puisque je suis dans la vie, je ne peux mourir mort, car je le suis déjà”.
- *Колова аргументація*: опора у висновку на аргумент, який його руйнує, наприклад: “tous les conciles sont infaillibles, sans doute, car ils sont composés d’hommes” (Voltaire).
- *Силлєс* – комбінований троп, який сприймає одне і те ж слово в його двох протилежних значеннях: одне – пряме, інше – образне: “Je passe le plus clair de mon temps à l’obscurcir”.

Іронія як умова існування тексту

Ж. Перек у 1969 р. видає роман “Зникнення”, який засновується на ліпограмі – зникненні з ужитку впродовж всього тексту слів, що закінчуються на голосну “е”. В такому типі фантазійних текстів головною є вправність письменника в словесній і стилістичній грі. Цікаво, як рухається поетична уява

³⁶ Moura J.-M. Le sens littéraire de l’humour / J.-M. Moura. – P.: PUF, 2009. – 175 p.

автора, поляка за народженням, який втратив всіх близьких в концентраційному таборі часів II Світової війни. В 1975 він публікує роман "W, або спогади про дитинство", в якому розповів про це інше зникнення (е – eux), про складнощі життя, письма, гри.

Ж. Перек любить грати в шахи та го і розглядає гру як поєднання запалу й творчої уяви. У 1978 р. виходить його роман "Життя. Інструкція з експлуатації", побудований на законах пазлів, шахів та інших видів ігрової діяльності. Одні персонажі люблять і грають в го, пазли, вирішують кросворди, сканворди, інші будують своє життя, ніби грають партію. Оповідь будується на загадках, ігрових законах і поєднує побутовість в її ритуальній простоті, генеалогічні історії, пригоди, детективні розслідування. Всі форми оповіді направлені на пошук простих законів життя, найясніших принципів того, що здатне проявити закони соціуму. Крім того, Перек часто звертається до прямих цитат, до алогій, які залучають широкий інтертекстуальний простір і перетворюють читачів на детективів. Серйозне і комічне йдуть в романі пліч-о-пліч.

Реймон Кено. "Вправи зі стилю"³⁷

Par devant par derrière

Un jour par devant vers midi par derrière sur la plate-forme par devant arrière par derrière d'un autobus par devant à peu près complet par derrière, j'aperçus par devant un homme par derrière qui avait par devant un long cou par derrière et un chapeau par devant entouré d'un galon tressé par derrière au lieu de ruban par devant. Tout à coup il se mit par derrière à engueuler par devant un voisin par derrière qui, disait-il par devant, lui marchait par derrière sur les pieds par devant, chaque fois qu'il montait par derrière des voyageurs par devant. Puis il alla par derrière s'asseoir par devant, car une place par derrière était devenue libre par devant.

Un peu plus tard par derrière je le revis par devant

Injurieux

Après une petite séance d'héliothérapie, je craignis d'être mis en quarantaine, mais montai finalement dans une ambulance pleine de grabataires. Là, je diagnostiquai un gastralgique atteint de gigantisme opiniâtre avec élongation trachéale et rhumatisme déformant du ruban de son chapeau. Ce crétin piqua soudain une crise hystérique parce qu'un cacochyme lui pilonne son tylosis gompheux, puis, ayant déchargé sa bile, il s'isole pour soigner ses convulsions.

Plus tard, je le revois, hagard devant un Lazaret, en train de consulter un charlatan au sujet d'un furoncle qui déparait ses pectoraux.

Après une attente infecte sous un soleil ignoble, je finis par monter dans un autobus immonde où se serrait une bande de cons. Le plus con d'entre ces cons était un boutonnet au sifflet démesuré qui exhibait un galurin grotesque avec un cordonnet au lieu de ruban. Ce prétentiard se mit à râler parce qu'un vieux con lui

³⁷Queneau R. Exercices du style / R. Queneau. – P.: Gallimard, 1995. – 113 p.

piétinait les panards avec une fureur sénile ; mais il ne tarda pas à se dégonfler et se débina dans la direction d'une place vide encore humide de la sueur des fesses du précédent occupant.

Deux heures plus tard, pas de chance, je retombe sur le même con en train de pérorer avec un autre con devant ce monument dégueulasse qu'on appelle la gare Saint-Lazare. Ils bavardent,

Gastronomique

Après une attente gratinée sous un soleil au beurre noir, je finis par monter dans un autobus pistache où grouillaient les clients comme asticots dans un fromage trop fait. Parmi ce tas de nouilles, je remarquai une grande allumette avec un cou long comme un jour sans pain et une galette sur la tête qu'entourait une sorte de fil à couper le beurre. Ce veau se mit à bouillir parce qu'une sorte de croquant (qui en fut baba) lui assaisonnait les pieds poulette. Mais il cessa rapidement de discuter le bout de gras pour se couler dans un moule devenu libre.

J'étais en train de digérer dans l'autobus de retour lorsque, devant le buffet de la gare Saint-Lazare, je revis mon type tarte avec un croûton colat.

Zoologique

Dans la volière qui, à l'heure où les lions vont boire, nous emmenait vers la place Champerret, j'aperçus un zèbre au cou d'autruche qui portait un castor entouré d'un mille-pattes. Soudain, le girafeau se mit à enrager sous prétexte qu'une bestiole voisine lui écrasait les sabots. Mais, pour éviter de se faire secouer les puces, il cavala vers un terrier abandonné.

Plus tard, devant le Jardin d'Acclimatation, je revis le poulet en train de pépicer avec un zoziau à propos de son plumage.

Impuissant

Comment dire l'impression que produit le contact de dix corps pressés sur la plateforme arrière d'un autobus. S un jour vers midi du côté de la rue de Lisbonne? Comment exprimer l'impression que vous fait la vue d'un personnage au cou difformément long et au chapeau dont le ruban est remplacé, on ne sait pourquoi, par un bout de ficelle? Comment rendre l'impression que donne une querelle entre un voyageur placide injustement accusé de marcher volontairement sur les pieds de quelqu'un et ce grotesque quelqu'un en l'occurrence le personnage ci-dessus décrit? Comment traduire l'impression que provoque la fuite de ce dernier, déguisant sa lâcheté du veule prétexte de profiter d'une place assise ?

Enfin comment formuler l'impression que cause la réapparition de ce sire devant la gare Saint-Lazare deux heures plus tard en compagnie d'un ami élégant qui lui suggérerait des améliorations vestimentaires?

Завдання:

Прочитайте 5 уривків, присвячених одній події, але написаних різними стилями. Яким чином відбувається самоорганізація тексту навколо теми? Як ця тема дозволяє викристалізуватися тональності тексту?

Жорж Перек. “Думать / Классифицировать”.

(Эссе. Пер. с фр. Валерия Кислова)

О некоторых случаях употребления глагола “жить” [3]

Проходя перед домом, в котором я живу, я могу сказать “я живу здесь” или, точнее, “я живу на втором этаже, в глубине двора”, а если мне захочется придать своему утверждению более официальный характер, то я могу сказать “я живу в глубине двора, вход С, дверь напротив”.

Находясь на своей улице, я могу сказать “я живу там, в тринадцатом”, или “я живу в доме номер 13”, или “я живу на другом конце улицы”, или “я живу рядом с пиццерией”.

Если кто-то в Париже спросит у меня, где я живу, у меня появляется выбор между доброй дюжиной ответов. Я мог бы сказать “я живу на улице Линне” лишь тому, кто знает улицу Линне наверняка; в большинстве случаев мне пришлось бы уточнять географическое положение вышеназванной улицы. Например: “я живу на улице Линне, рядом с клиникой Сент-Илэр” (которая хорошо известна таксистам), или “я живу на улице Линне, в районе Жюссё”, или “я живу на улице Линне около университета”, или же “я живу на улице Линне вблизи Сада растений”, а еще “я живу на улице Линне, недалеко от мечети”. В особых случаях я мог бы сказать “я живу в пятом”, или “я живу в пятом округе”, или “я живу в Латинском квартале”, или даже “я живу на левом берегу”.

Неважно, где во Франции (если уж не в самом Париже и близких пригородах), меня, наверное, поймут, если я скажу “я живу в Париже” или “я проживаю в Париже” (между этими двумя формулировками есть разница, но какая?). Я мог бы еще сказать “я живу в столице” (кажется, я ни разу так не говорил), и ничто не мешает мне вообразить, что я мог бы также сказать “я живу в Городе просвещения”, или “я живу в городе, который некогда назывался Лютецией”, хотя это непохоже на указание адреса, а напоминает начало какого-нибудь романа. Зато я серьезно рискую оказаться непонятым, если скажу что-нибудь вроде “я живу в точке с координатами 48°50' северной широты и 2°20' восточной долготы” или “я живу в 890 километрах от Берлина, 2600 километрах от Константинополя и 1444 километрах от Мадрида”.

Если бы я жил в Вальбонне, я мог бы сказать “я живу на Лазурном берегу”, или “я живу рядом с Антиб”. Но, живя в самом Париже, я не могу сказать “я живу в парижском регионе”, “я живу в парижском бассейне” или даже “я живу в департаменте Сены”.

Не очень хорошо представляю себе, при каких обстоятельствах было бы уместно сказать “я живу к северу от Луары”.

“Я живу во Франции” или “я проживаю во Франции”: подобную информацию я мог бы выдать из любой точки, расположенной вне “Шестиугольника” [4], даже если я официально нахожусь во Франции (например, в одной из заморских территорий); и лишь в шутку я мог бы сказать “я живу в Шестиугольнике”;

зато, если бы я был корсиканцем, живущим в Ницце, или обитателем острова Ре, живущим в Ла-Рошели, я мог бы запросто сказать “я живу на материке”.

“Я живу в Европе”: подобная информация могла бы заинтересовать американца, которого я встретил бы, например, в японском посольстве Канберры. “Oh, you live in Europe?” – повторил бы он, а мне, наверное, пришлось бы уточнить: “I am here only for a few hours (days, weeks, months)” [5].

“Я живу на планете Земля”. Представится ли мне когда-нибудь возможность сказать это кому-то? Если это будет пришелец “контакта третьей степени” [6], спустившийся в наш бранный мир, то он узнает это и без меня. А если я окажусь где-нибудь в районе Арктура или KX1809B1, то мне наверняка придется уточнить: “я живу на одной (впрочем, единственной обитаемой) из планет солнечной системы, третьей по мере увеличения расстояния от Солнца”, или “я живу на одной из планет одной из самых молодых желтых звезд-карликов, расположенных с краю не очень значительной галактики, совершенно произвольно именуемой Млечным Путем”. И будет приблизительно один шанс из ста тысяч миллионов миллиардов (то есть всего лишь 1020), что мне ответят: “Ах да, Земля...”

МІФ У ФРАНЦУЗЬКОМУ РОМАНІ 70-х

У художньому тексті другої половини ХХ ст. літературний міф існує не так як ритуальне повторення добре відомого, як полегшене проникнення в сенс того, що є добре відомим, як форма легкого прочитання десакаралізованого світу. Фабула міфу загальновідома і здатна породити нові поетичні форми, в яких, відповідно, зростатиме навантаження на казковість, чарівність, фантастичність, феєричність або інші складові елементи.

У літературі постмодернізму міф сприймається як адаптація, десакаралізація прирученого і подрібненого для “швидшого перетравлення” світу, в якому, як у добре знайомому просторі, людина має знайти власні горизонти. Текстуальна гра в регістрах вічність – сучасність дає можливість вільно трактувати сюжет, героя, ситуації. Імітація минулого у постмодерному тексті принципово відсутня. Звертаючись до більш чи менш відомих міфологічних історій, письменники шукають у них джерело символів, які спроможні витлумачити істини гуманістичної доби.

У своєму “Словнику літературних міфів” П. Брюнель показує, як у світовій літературі відтворюються і створюються нові міфи. Давні міфи, як завжди, дивують незчисленністю своїх варіантів, які збуджують уяву. Зберігаючи ту саму структуру під новими шатами і за нових обставин, міф пропонує матеріал для невичерпних трансформацій; письменника приваблює у міфі те, що лишається нез’ясованою, суперечливою загадкою, і він пропонує власне перепрочитування архетипних кодів і шифрів нашої людської долі.

Можна спитати себе, яким чином у науково-технічну добу міфи зберігають свою життєву силу і вагомість. Фройд, Юнг, Еліаде довели, що коли поняття реальності розвивається, коли протягом століть міф змінює форму, то міфічна функція для людини залишається головною і не відчужується. І справді, народження, смерть і всі ті події, які становлять долю людську, згідно з Юнгом, уписуються в наше неусвідомлене у формі архетипів, центральних образів, загальнолюдських символів, підсилених додатково психічною енергією. Вони структурують нашу уяву й відіграють чи не головну роль у формуванні людської особистості. Ж. Лакан вважав, що символи, образи, які транспозиціонують і драматично вибудовують базові для міфу архетипи, дають можливість простежити хронологічний розвиток дії в оповіді, отож міф – мова підсвідомого. У міфі завжди зберігається щось до кінця нез’ясоване, його символічні значення ніколи не вичерпуються. Символ увиразнює значення. Сконцентрований на реальному образі, він активізує той темний і невизначений динамізм, вкорінений у підсвідомому, який нездатна донести жодна концептуальна мова. Символ – місток, перекинутий від відомого до невідомого, а міф постійно висвітлював і продовжує висвітлювати таїну людської долі.

МІШЕЛЬ ТУРНЬЄ

Мішель Турньє народився у Парижі у 1924 році в родині підприємця, який підтримував ділові стосунки з Німеччиною, часто проживав з родиною в цій країні і передав захоплення германською культурою дітям. Мішель вивчає

німецьку філософію в Тюбінгені, де знайомиться з майбутнім філософом Ж. Дельозом, захоплюється ідеями Башляра, Гайдеггера, проте, оскільки йому не вдається захистити кандидатську дисертацію з філософії в Парижі, переходить працювати на радіо і телебачення, перекладає з німецької, перед тим як у 42 роки видає свій перший роман "П'ятниця або Лімби Тихого океану". З 1967 по 1996 рік він видає 9 романів, отримує кілька престижних національних літературних премій, серед яких Гонкурівська в 1970 р. за роман "Вільшаний король". Його художній світ населений дуже складними і переважно чоловічими персонажами, які пов'язані з міфологічними контекстом: Робінзон Крузо, королі-волхви Каспар, Мельхіор і Валтасар, Синя Борода, Жіль де Ре, Моїсей. Турньє легко рухається по історичній вісі від біблійних часів до Античності, від пізнього Середньовіччя до доби Відродження, від XIX століття до сучасності. Його цікавить історія розвитку людської цивілізації і проходження людиною базових, дуже важливих для роду людського випробувань честі, гідності, моралі. Питання добра і зла, благ цивілізації і природи, раю на землі, спокуси і падіння в гріх отримують дуже неоднозначне висвітлення, що не раз провокувало дискусії в ЗМІ. З 1972 року він є членом Гонкурівської академії, дуже багато пише, друкується, перекладає, співпрацює з багатьма відомими видавництвами. Турньє любить зустрічатися з читачами, любить подорожувати світами, неодноразово буває в Африці, Канаді.

У 2010 році М. Турньє виходить зі складу журі Гонкурівської премії, перестає писати художні твори, але дає інтерв'ю і пише критичні статті, есеїстику. В одному з останніх інтерв'ю він заявив, що старіє, більше нікуди не їздить і нудить, перечитуючи вряди-годи тексти Флобера, які вважає вершиною майстерності. Поеднання об'єктивної реалістичної манери письма і віртуозної літературної гри з класичними міфемами європейської культури – специфіка його художньої манери.

У 1999 р. Турньє видає невелику збірку коротких текстів під назвою "Святування", де з гумором, легкою посмішкою говорить про звичайні речі, які викликали колись його захоплення: мистецький твір, пора року, дерево за вікном. Справа в тому, що він обожає подорожі і в своїх численних інтерв'ю радить батькам частіше відсилати своїх дітей в одну і ту ж країну, де вони зможуть зав'язувати дружні стосунки і відкривати для себе інші культури, дорослішати і збагачуватися духовно.

Міфологічний пласт роману М. Турньє "П'ятниця, або лімби Тихого океану". Специфіка поетичної уяви М. Турньє

Мишель Турньє народився та жив біля німецького кордону Франції. Скоріш за все, це й стало тим фактором, який зумовив його подальший інтелектуальний розвиток, бо у той час, поки Франція жила екзистенціалізмом, Турньє вивчає у Німеччині феноменологію, слухає лекції Кандільяка та Гуссерля, а згодом у Франції – Башляра, Леві-Стросса. До цього ж Турньє займається фотографією та веде передачі по радіо та по телебаченню.

У сорок три роки він пише свій перший роман, який одразу ж стає бестселером, “П'ятниця, або Лімби Тихого океану”. Через цей роман, як і через інші, він декларує свою інакшість та несхожість, у першу чергу, виявляючи свою неординарну поетичну уяву.

Майже за кожної культурної доби митці намагалися перекроїти на свій лад глибинні сценарії людського буття, що знайшли своє відображення в міфах, іншими словами, вони просто переписували цей міф, адаптуючи його до свого часу. Так, у модерністську епоху міф перекроював Джеймс Джойс, нашаровуючи на структуру “Одіссеї” зовсім іншу історію, історію подорожі одного дня.

Турнє переосмислює міф не тільки як історію чи художній образ-матрицю – міф стає засобом художньої виразності, платформою, на якій розбудовується стиль автора. Міф “П'ятниці” не є “священною скрижаллю” для людини сучасності: це ще одна варіація на тему літературного авторського міфу. Історія Робінзона у Дефо – повчальна, в дусі буржуазної прагматичної моралі Просвітництва, а у Турнє – іронічна. Як пише Дельоз у своїй післямові до роману, Робінзон Турнє є насамперед істотою сексуальною. Турнє усяляко дає зрозуміти, що саме відчуває Робінзон, усю інтимність цих переживань.

Поетична уява автора зливає в один *melting pot* образи та спогади Робінзона, нівелюючи таким чином кордони між чуттєвим (фізичним) та образним.

Принцип палімпсесту в романі

Палімпсестом називали раніше шкіряну підкладку під сторінки, щоб бува їх не проткнути пером, бо сторінки у ті часи були найдорожчою, нарівні з обкладинкою, частиною книги. Сторінки змінювалися, але частина тексту завжди залишалася на підкладці.

В епоху постмодернізму палімпсестом називається художній прийом, що полягає у неопосередкованому використанні вже написаного тексту для написання свого власного, причому не на рівні алюзії, схожості за якимись імпліцитними рисами, а шляхом прямого переписування чи дописування чужої історії. У другій половині ХХ сторіччя цей прийом набуває особливої популярності. Л.Г. Андреев пише про це: “Міф у творах Турнє має яскраво виражений культурологічний характер, він є “інтертекстуальним”, адже спирається на вже створений образ, розвиваючи його у діалектичному протиставленні іншого вирішення. Фундамент “П'ятниці” – це переосмислення роману Дефо, “Лісовий цар” має за відправну точку баладу Гете. Однак, на відміну від модерністської “інтертекстуальності”, Турнє не закривається всередині “велетенської бібліотеки”; засуджуючи відрив образу від сутності, письменник намагається знайти неординарні шляхи до пізнання втраченого сенсу”.

Інтертекстуальність твору може бути зумовлена сюжетними або ідейними паралелями, в той час як палімпсест передбачає конструювання тексту на основі вже існуючого, кимось написаного.

У цьому плані треба підкреслити, що не дарма твір Турнє починається зі слова “П'ятниця”. Саме так, а не інакше, бо автор змінює полярність твору, чия головна парадигма базується на світовідчутті та філософії життя природної людини П'ятниці, а усі намагання Робінзона “олюднити” дикуна описуються з іронією та зазнають поразки.

Турньє не просто знаходить інші слова, іншу версію подій на острові Сперанці, він творить принципово інший роман, що набуває відмінної від роману Дефо філософської насиченості. Тож слова на шкіряній підкладці можуть бути ті ж самі, але зміна їхнього порядку введення і самого написання неухильно трансформують до невпізнанності смислове ядро, розколюючи ідею робінзонівського гуманізму та народжуючи ідею “людини сонця”.

Післямова Ж. Дельоза до роману

Дельоз екзаменує Робінзона та усю робінзонаду психотерапевтичним підходом. Він розглядає самотника, ізольованого на безлюдному острові, як людину у ситуації відсутності Іншого. Причому самого Іншого він не ставить у рамки об'єктно-суб'єктних відносин, а прирівнює до структури сприйняття світу, до того, хто уможливорює категоризацію цього світу. Тобто, людина без Іншого не тільки позбавлена здатності оцінювання себе та можливості оцінювати іншого – вона позбавлена “ніжності переходів» від можливого до необхідного. Процеси інстинктивної та свідомої діяльності втрачають адресата (об'єкт) та уподібнюються прямій відрізу, яка втрачає обмежувальні точки. Таким чином Дельоз вказує на те, що інший як система сприйняття світу та його категоризації відсутній у житті Робінзона. Той, у свою чергу, опиняється у світі абстрактності та стихій.

За таких умов, позбавлений об'єкту бажання, Робінзон створює двійника, який допомагає “розпрямити” реальність, сховану у системі іншого. Цей двійник стає “Іншим від іншого”. Цей Інший допомагає долучитися до природи стихій і, так би мовити, зорієнтуватися. Сам же самотник не порушує “безлюдності” острова. Не маючи змоги усвідомлювати реальність у категоріях іншого, він стає свідомістю острова, на якому перебуває. Дуже яскраво це ілюструє епізод із зануренням Робінзона у печеру: він зливається з еством Сперанці, відчуває його кожний кутку усіма нервовими закінченнями. Цей епізод знаменує ще одну подію, а саме зруйнування структури іншого. З цього моменту стихії вириваються з землі та утворюють своїх небесних двійників, сама земля знаходить свого повітряного двійника на небі, який здатен конкурувати з іншими стихіями. Чому це актуально? Тому що з моменту знищення іншого людина залишається не тільки віч-на-віч із самотністю – вона стає причетною до боротьби неба та землі (і не в останню чергу через свою подвійну природу, як би там Дельоз не протестував проти класичної ідеї дуалізму та альтернативи).

У цьому дискурсі поява П'ятниці не стає появою Іншого, бо сама структура Іншого вже знищена. В дикуні Робінзон вбачає свого двійника, небесного, того хто причетний до знання про стихії, того, хто проведе його по дорозі до становлення “людини сонця”. П'ятниця стає тим самим Іншим від іншого. Як, знову ж таки, зазначає Дельоз, цей юнак і є головним персонажем роману. “Тільки він може вести та завершити перетворення, почате Робінзоном, відкрити йому його цілі та його сенс”.

Основні міфологеми: вогонь, вода, повітря, сонячна людина

Ще і ще раз хочеться звернути увагу на складну символічну систему в цьому романі Мішеля Турньє. Як і у кожному міфі, у цьому творі символи набувають архетипічної семантичної насиченості. Сам роман починається з ритуального дійства – гадання на картах Таро. Ця подія огортає Робінзона багатозначними сиволоми: Деміург, Марс, Венера, Козеріг, Близнюки, Лев, Юпітер³⁸. Кожна із карт знаменує віху життя Робінзона на острові.

Робінзон позбавлений структури Іншого, а з цим і можливості категоризації реального, залишається на острові сам на сам зі стихіями. Останні постають, у першу чергу, в образі самої Сперанци, з якою Робінзон спочатку намагається відверто боротися, потім силиться зрозуміти і, врешті, стає її частиною, її свідомістю. Проте стихії стають “фоном” життя самотника, вони знаменують етапи перетворення Робінзона, його поступу від прагматичного квакера до “людини сонця”. Але що означає “людина сонця”? “Людина сонця” виявляється індивідом, ізольованим від традиційної системи цінностей, а точніше тим, хто напрацював свою власну систему, укорінену досвідом життя на острові. В принципі, “людина сонця” – це модель природної людини Руссо, можливо, дещо актуалізованої та переробленої Турньє. Робінзон кінця роману радіє сонцю, що заповнює його енергією життя, великим Здоров'ям. Дзен-буддист сказав би, що ця людина пережила саторі. Але цікаво й те, як вона до нього дійшла.

ВОДА. Вода завжди залишалася символом очищення, з одного боку, та смерті – з іншого. Відповідно, епізоди шторму та дощу мають цю детерміновану символіку, причому об'єднують обидва значення.

ЗЕМЛЯ. Ця стихія асоціюється із замкненням та з народженням. Тут варто згадати перший період життя Робінзона на острові, його намагання підпорядкувати те, що не мало ані необхідності, ані бажання бути підпорядкованим. З іншого боку, новий Робінзон “народжується” із землі (перебування в печері символізує буття у лоні матері).

ПОВІТРЯ символізує перехід на вищий рівень буття.

ВОГОНЬ означає знищення та утворення чогось нового, в астрології такі ж конотації у Сатурна. Після вибуху, спричиненого П'ятницею, що знищив усі мости, Робінзону немає іншої дороги, окрім тої, що веде до перетворення у “людину сонця”.

Vendredi ou les limbes du Pacifique (1967)³⁹

En effet ces arbustes avaient tous été visiblement déracinés et replantés à l'envers, les branches enfouies dans la terre et les racines dressées vers le ciel. Et ce qui achevait de donner un aspect fantastique à cette plantation monstrueuse, c'est qu'ils paraissaient tous s'être accommodés de ce traitement barbare. Des pousses vertes et même des touffes de feuilles apparaissaient à la pointe des racines, ce qui supposait que les branches enterrées avaient su se métamorphoser elles-mêmes en

³⁸Відповідають так званим старшим арканам Таро – Мага (Деміурга, Штукаря), Колісниці, Самотника, Закоханих, Повішеного, Диявола, Сонця, Смерті, Колеса Фортуни. – прим. ред.

³⁹Див. також – Турньє М. П'ятниця, або життя дикуна (фр. та укр. мовами) / Мішель Турньє. – Харків: Фоліо, 2000.

racines, et que la sève avait inversé le sens de sa circulation. Robinson ne pouvait s'arracher à l'examen de ce phénomène. Que Vendredi ait eu cette fantaisie et l'ait exécutée était déjà assez inquiétant. Mais les arbustes avaient accepté ce traitement, Speranza avait acquiescé apparemment à cette extravagance.

Заяпитання і завдання:

Проаналізуйте поєднання опису та аргументації в тексті. Знайдіть приклади персоніфікації. Схарактеризуйте художній світ.

Інтерв'ю (фрагменти)

Про щоденники⁴⁰

Внутрішнє життя мене не цікавить, писати щоденник здається мені гротескним і відразливим заняттям.

Про філософські засади власної творчості

Аристотель, Фома Аквінський, Декарт, Спіноза, Лейбніц, Кант завжди були моїми улюбленими філософами. Я вибрав історію Робінзона Крузо, щоб поговорити на теми самотності і стосунків з Іншим.

Про письменників

Я розрізняю письменників-істориків та географів. Гомера в "Ліаді" надихас географія (подорожі Одиссея) та історія. У А. Дюма панує історія, причому темна і жорстока. А от географія Жуль Верн молодеча, ентузіастична, вона кличе до відкриття краси світу.⁴¹

Про кохання

Є один зовнішній знак справжнього великого кохання – це коли обличчя коханого викликає у вас таке сильне фізичне бажання, на яке не здатна жодна інша частина тіла.

Про зв'язок міфу і роману⁴²

Міф є стежиною від роману до філософії. Одна з його характеристик – створює персонажа роману, а він не дається, втікає у міф. Робінзон Крузо – класична й водночас інноваційна оповідь. Завдання письменника полягає в тому, щоб завадити виродженню міфа в алегорію, тобто, проголошену істину, позбавлену внутрішньої напруги. Автор повинен запустити механізм деконструкції, а сама процедура і сам процес письма стануть у такому випадку ре-конфігурацією інакшості. Реконфігурувати стереотипізовану інакшість є для мене процесом перекодування, який можна порівняти з перекладом на іншу мову: від початку щось у тексті зникає, а щось отримує додаткове навантаження.

⁴⁰Payot M. Michel Tournier: "La vie intérieure ne m'intéresse pas" // Lire, 19/05/2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier-la-vie-interieure-ne-m-interesse-pas_892981.html

⁴¹Busnel F. Entretien avec Michel Tournier. "J'écris pour être lu, pas par plaisir" // Lire, 01/07/2006 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier_811368.html

⁴²Clermont T. Tournier : " Mon passé m'est devenu de plus en plus présent " // Le Figaro, 05/10/2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lefigaro.fr/livres/2011/10/05/03005-20111005ARTFIG00714-tournier-mon-passe-m-est-devenu-de-plus-en-plus-present.php>

ЖАН-МАРІ ГЮСТАВ ЛЕКЛЕЗІО

Жан-Марі Гюстав Леклезіо визнаний у 1994 р. найбільшим письменником сучасної французької літератури. Окрім Нобелівської премії, є лауреатом десятих інших престижних національних літературних відзнак і премій. Він народився в 1940 році в Ніцці, у мультикультурній родині: батько-англієць, мати-француженка маврикійського етнічного походження, обидва залюблені в культуру південно-американських і африканських племен, багато подорожували і жили поза Європою. І хоча провінція Бретань є для нього батьківською землею, а дитинство в умовах війни і окупації пройшло на півдні Франції, в Ніцці, Жан-Марі Гюстав більш схильний не тільки до вивчення, а й до постійного перебування в лоні культур і цивілізацій, яким загрожує зникнення. Його голос звучить не тільки на захист берберів чи племен Америки – він постійно звинувачує сучасну цивілізацію в культі жорстокості і домінуванні людської глупоти. Художнє письмо для нього – можливість вдвигатися у світ, по-новому бачити його. Міфологізм його романів кардинально інший, ніж у Г. Маркеса чи М. Турньє – занурюючись у матерію, відчуваючи фізичну присутність першоелементів буття, Леклезіо шукає рівновагу, спокій, розміреність. Равня манера письма пов'язується з “новим романом” (романи “Протокол” (1967), “Війна” (1970) “Гіганти” (1973)) і демонструє пошук стилю, тональності мовлення, в яких жорстокість світу і його неможлива краса співіснують у хисткій рівновазі. Його сучасні оповіді, починаючи з середини 70-х (“Пустеля”, Велика премія Французької академії ім. Поля Морана, 1980 р.; “Заспіви голоду”, Нобелівська премія миру, 2008 р.), присвячені дитині, подорожі, етнічним меншинам і схожі на мозаїку літературних жанрів, де вигадливо поєднують поезію, міф, параболу, і мирно співіснують метафора і публіцистичний стиль. Як і в музиці, повтор, ритм, варіація відсилають до тем, що домінують: людина у світі, людина серед людей, людина в природі. Леклезіо вміє розповідати історії з життя, вміє вибудовувати тісний зв'язок приватної і універсальної історії, де звучить внутрішня музика, а в ній бринять ритми ніжності, нотки ностальгії, чітко розставлені скептичні акценти. Такий Леклезіо дуже подобається читачеві – відповідно, і престижні видавництва (Галлімар та інші) запрошують його керувати виданням серій, як-то: “Міфо-епічні тексти”, “Світанок народів” тощо. Французькі дослідники, визначаючи жанрову специфіку леклезівського письма, часто вживають терміни “ініціаційна подорож”, “роман виховання для дорослих”. Шукаючи гармонію, поєднуючи магію і реальність, Леклезіо бачить у всьому знаки, які потрібно прочитати і надати інтерпретації. Персонажі його пізніх романів є носіями етики життя, в центрі якої повага до світу, до людей і до себе. Проста, наївна мова запрошує кожного відмовитися від непотрібної суєтності, ближче підійти до спогадів про власну дитинність в душі. З часом вона стає більш усною, схожою на мовлення гусяра, ніж естетично, стилістично випуканою, письменницькою. “Книга втеч”, “Терра амата”, “Війна” мають велику екологічну складову, “Екстаз матерії”, “Велетні”, “Мідпіас” позначені подорожами і авторською медитацією над культурою народів, що проживають на інших материках (південні американці, корейці, африканці тощо). Рухаючись до пантеїстичного захоплення Всесвітом, Леклезіо все більше захоплюється

можливостями оніричної манери письма. Серед його улюблених авторів Джон Кітс, Лотреамон, Анрі Мішо. У Селінджера його приваблює тема протистояння індивіда і суспільства, у Хемінгуей – подорож, а Фолкнер зачіпає його мистецтвом ліризації, введенням внутрішнього монологу і потоку свідомості. В Антонена Арто Леклезіо знаходить близьку собі “потужну і містичну мрію про нову землю, на якій все є можливим, де здійснюється повернення до витоків знання і самої науки”.

Герої Леклезіо не просто подорожуючі світами, не вигнанці цивілізації – вони дослухаються до голосу тиші чи то в пустелі (роман “Пустеля”), чи то у великому мегаполісі, ведуть мову про дитячі мрії, любов до свободи, втрату ілюзій в дорослому житті, про бажання і страх самотності. Вони – не романтичні мрійники, далекі від соціуму. Як і автор, вони понад усе цінують свободу, викривають гігійники цивілізації, провокують відмову від масок і борються за права пригноблених.

У 2007р. Леклезіо виступає за розширення меж і уявлень про сучасну французьку літературу, проти штучного виокремлення в ній поняття “франкофонія”, яке позначало широкий масив творів авторів не французького походження, що часто проживають в колишніх французьких колоніях і, відповідно, пишуть цією мовою. Письменник переконаний, що французька література як спадкоємиця універсальної думки енциклопедистів, у минулому була схильна до тенденційної маргіналізації авторів метрополії і каталогізувала їхню творчість як “тематично екзотичну”. Разом із сорока чотирма іншими митцями Леклезіо підписує маніфест “За літературу-світ французькою мовою”, де називає себе франкофонним автором і підкреслює, що художня література сьогодні – гарний спосіб зрозуміти сучасний світ. Шляхом створення текстів французькою мовою молоді письменники різного етнічного походження і різних естетичних вподобань збагачують чуттєвість, притаманну літературі, вступаючи в культурний діалог. У промові в зв'язку з врученням Нобелівської премії з літератури у 2008 р. Леклезіо казав: “Я волів би вірити в любов як у вищу індивідуальну цінність, єдино здатну зруйнувати систему колективної тиранії і жахливості”. Про неабиякий хист і активну життєву позицію письменника говорять і його критичні статті, передмови та післямови до творів Ж.-П. Сартра (1966), Колетт (1973), Р. Кено (1977), Н. Саррот (1984), Т. бен Джелуна (1985), П. Модіано (1999), поета Макса Жакоба (1982), художників Ж. Латура (1993), А.Матісса (1981), режисера Р. Бресона (1988). Леклезіо виступає на захист довкілля, проти ядерних випробувань, за збереження ралі Париж-Дакар, проти винищення сірих китів – сфера його суспільної активності сягає загальнолюдського рівня. У 2009 р. він стає кавалером Ордена Почесного Легіону Франції і вищої відзнаки Мексики, про культуру якої дуже багато писав.

Критика

Як і у випадку А. Мальро, Леклезіо виступає проти ієрархії мистецтв. З формальної, історичної чи естетичної точки зору його цікавлять території, які є справжніми “зонами контакту культур”.⁴³

⁴³Сартр, присвячений творчості Ж.-М. Г. Леклезіо [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.matazar.com/articles.htm>

“Пустеля” – поема і трагедія, фантастичний роман і детективний водночас, царство і вигнання. Бінарна структура підтверджує цю думку поділом на розділи “Щастя”, “Життя серед рабів”. Моральні страждання і фізичний біль, які супроводжують героїню в її самотньому існуванні у великому місті, виступають блідю копією “справжнього вільного світу”, реального світу – пустелі.

Леклезіо шукає власну онтологію. Уславляє прості миттєві речі, прописує ніжність, хоч не відкидає і нестерпність буття: простір в романі рветься, ламається, розпадається так, що через сцени смерті воїна, танцю Лалли проступають образи сакрального.

Дитина у Леклезіо – маленький принц всіх розказаних історій. Це практично єдина істота, яка вміє зливатися зі світом. Потрібно забути всі набуті знання, всю риторику і серйозність дорослого світу, забути всі абстрактні концепції, щоб умити ввійти в серцевину життя.

Прозорість і чистота цього світу невід’ємні від гострого відчуття відносності. Саме відносність живого сприймається як джерело зачудованості й втрати точки опори. Кожна людина розуміє, що вона – гора для комах, то враз усвідомлює, скільки навколо неї світів. У Леклезіо антропоцентризм підміняється ідеєю світо-центричності. Речі перебирають ініціативу на себе, світ всередині людини стає більш чуттєвим і більш людським, ніж сама людина. Він прекрасний, містичний і потребує нашої любові. Саме письмо Леклезіо засновується на онтології погляду.⁴⁴

Про культуру

Леклезіо шокує радикальністю своєї позиції: культура не зводиться до знань об’єктів мистецтва і красного письменства, до вміння цитувати, спиратися на першоджерела і на легітимізовані суспільством знання. Він проти ієрархій: “Справжня культура – знати, як людина розуміється на тому, що таке бідність, слабкість, банальність в житті іншого”. Тому погляд Модільяні, Антонена Арто цікавить його як вираз бажання подолати прірву між життям і мистецтвом.⁴⁵

Про особливості письма

Щодо творів Леклезіо часто вживають термін “метафізична фікціональність”: у романах він переглядає основи традиційної літератури, бажаючи дійти до витоків, до трагічного, до болючого, до справжнього, до того, що рве душу простою невибагливою мовою, що піднімає з глибин щирі емоції, перетворює ніч на сутінки.⁴⁶

Інтерв’ю

Про колоніальну політику і мультикультуралізм

Колоніальне минуле постійно присутнє в мені – коли я оцінюю сучасні події, я звертаюся до нього і відчуваю свою спорідненість з думками Е. Гліссана, якому завдячую своїми переконаннями. <...> Шатобріан походить з родини,

⁴⁴Maulpoix J.-M. Deux hymnes de le Clézio à la liberté vraie [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.maulpoix.net/clezio.html>

⁴⁵Onimus J. Pour lire Le Clézio/ Jean Onimus. – P. : PUF, 1994. – 210 p.

⁴⁶Léger T., Roussel-Gillet I., Salles M. Le Clézio, passeur des arts et des cultures. – R. : Presses universitaires de Rennes, 2010. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.pur-editions.fr

яка розбагатіла на колоніалізації. Це робить саме поняття культура підозрілим. Коли досліджуєш, що за нею криється, за культурою в європейському розумінні, повинен стримувати її тріумфальне радісне начало. Я знаю, що це погано сприймається у Франції, мало чи не як інтелектуальне самобичування. Але я гадаю, ми повинні усвідомлювати свою відповідальність. Гадаю, ми повинні, у вигляді компенсації, надати свободу народам, яких колись колонізували, а саме допомогти їм звільнитися сьогодні від економічної кризи.

Покликання літератури – її евристична функція. Вона повинна досліджувати шляхи, що ведуть до інших культур і мистецтв, вивчати можливі зв'язки. Відтак література – не дзеркало суспільства, вона перебирає на себе активну роль того, хто переводить в інший світ, якщо не перетнути кордони, то відчуті поріг культур.⁴⁷

Про подорожі

Сучасний французький поет Грожан Жан казав про мене “нерухомий поет”. Це так і є. Подорож для мене не розрада. Я не люблю кудись їздити, щоб розглядати все довкола і щось записувати в нотатник. Мені хочеться адаптуватися, набути нових звичок, укорінитися. В глибині душі, я – той, хто більше подорожує в книжках, ніж у літаках. Я читаю, пишу, веду просте існування, живу, щоб писати, це не захоплює, це не видовишно.⁴⁸

Про екологію

Спостерігаючи швидкість занепаду нашої планети, не можна не відчувати себе відповідальним. Не знаю рецептів того, як цьому зарадити. Вважаю, що завдання літератури – не боротися за щось чи проти чогось. Література – це не ідея, це шум, фон, мовлення, яке повинне звучати і не залишати в спокої.⁴⁹

Le Clézio. Désert (Extrait)

Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient. Lentement ils sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible. En tête de la caravane, il y avait les hommes, enveloppés dans leurs manteaux de laine, leurs visages masqués par le voile bleu. Avec eux marchaient deux ou trois dromadaires, puis les chèvres et les moutons harcelés par les jeunes garçons. Les femmes fermaient la marche. C'étaient des silhouettes alourdies, encombrées par les lourds manteaux, et la peau de leurs bras et de leurs front

Ils marchaient sans bruit dans le sable, lentement, sans regarder où ils allaient. Le vent soufflait continuellement, le vent du désert, chaud le jour, froid la nuit. Le sable fuyait autour d'eux, entre les pattes des chameaux, fouettait le visage des femmes qui rabattaient la toile bleue sur leurs yeux. Les jeunes enfants couraient, les bébés pleuraient, enroulés dans la toile bleue sur le dos de leur mère. Les chameaux grommelaient, éternuaient. Personne ne savait où on allait.

⁴⁷ J. M. G. Le Clézio, un romancier de la solitude et de l'errance// Libération, 09/10/2008 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.liberation.fr/culture/0101123078-jmg-le-clezio-un-romancier-de-la-solitude-et-de-l-errance>

⁴⁸ Roussel-Gillet I., Salles M. Fécondité des confluences [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pur-editions.fr/couvertures/1277110151_doc.pdf

⁴⁹ Crona N. Entretien avec JMG Le Clézio: “La littérature, c'est du bruit, ce ne sont pas des idées.”// Télérama, 09/10/2008 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.telerama.fr/livre/entretien-avec-jmg-le-clezio-la-litterature-c-est-du-bruit-ce-ne-sont-pas-des-idees,34562.php>

Le soleil était encore haut dans le ciel nu, le vent emportait les bruits et les odeurs. La sueur coulait lentement sur le visage des voyageurs, et leur peau sombre avait pris le reflet de l'indigo, sur leurs joues, sur leurs bras, le long de leurs jambes. Les tatouages bleus sur le front des femmes brillaient comme des scarabées. Les yeux noirs, pareils à des gouttes de métal, regardaient à peine l'étendue de sable, cherchaient la trace de la piste entre les vagues des dunes.

Il n'y avait rien d'autre sur la terre, rien, ni personne. Ils étaient nés du désert, aucun autre chemin ne pouvait les conduire. Ils ne disaient rien. Ils ne voulaient rien. Le vent passait sur eux, à travers eux, comme s'il n'y avait personne sur les dunes. Ils marchaient depuis la première aube, sans s'arrêter, la fatigue et la soif les enveloppaient comme une gangue. La sécheresse avait durci leurs lèvres et leur langue. Ma faim les rongait. Ils n'auraient pas pu parler. Ils étaient devenus, depuis si longtemps, muets comme le désert, pleins de lumière quand le soleil brûle au centre du ciel vide, et glacés de la nuit aux étoiles figées.

Ils continuaient à descendre lentement la pente vers le fond de la vallée, en zigzaguant quand le sable s'écroulait sous leurs pieds. Les hommes choisissaient sans regarder l'endroit où leurs pieds allaient se poser. C'était comme s'ils cheminaient sur des traces invisibles qui les conduisaient vers l'autre bout de la solitude, vers la nuit. Un seul d'entre eux portait un fusil, une carabine à pierre au long canon de bronze noirci. Il la portait sur sa poitrine, serrée entre ses deux bras, le canon dirigé vers le haut comme la hampe d'un drapeau. Ses frères marchaient à côté de lui, enveloppés dans leurs manteaux, un peu courbés en avant sous le poids de leurs fardeaux. Sous leurs manteaux, leurs habits bleus étaient en lambeaux, déchirés par les épines, usés par le sable. Derrière le troupeau exténué, Nour, le fils de l'homme au fusil, marchait devant sa mère et ses sœurs. Son visage était sombre, noirci par le soleil, mais ses yeux brillaient, et la lumière de son regard était presque surnaturelle.

Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit. Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d'une dune, comme s'ils étaient nés du ciel sans nuages, et qu'ils avaient dans leurs membres la dureté de l'espace. Ils portaient avec eux la faim, la soif qui fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil, les nuits froides, les lueurs de la Voie lactée, la lune ; ils avaient avec eux leur ombre géante au coucher du soleil, les vagues de sable vierge que leurs orteils écartés touchaient, l'horizon inaccessible. Ils avaient surtout la lumière de leur regard, qui brillait si clairement dans la sclérotique de leurs yeux.

© Editions Gallimard

Точно сновидение, появились они на гребне бархана, по пояс в облаке взметенного их ногами песка. Медленно спускались они в долину по едва различимой тропе. Во главе каравана шли мужчины в синих шерстяных бурнусах — синие покрывала затеняли их лица. За ними выступали два-три верблюда, а следом тянулись погоняемые мальчиками козы и овцы. Замыкали шествие женщины. От тяжелых, широких бурнусов фигуры их казались какими-то грузными, а лица и руки — еще смуглее под темно-синими покрывалами.

Бесшумно, медленно ступали они по песку, не глядя, куда идут. Ветер дул не переставая, ветер пустыни, знойный днем, ледяной по ночам. Песок струился вокруг них, скользил между ногами верблюдов, хлестал женщин в лицо, и они надвигали на глаза синие покрывала. Дети постарше бежали бегом; запеленатые в синюю холстину, привязанные за спиной у матерей, плакали грудные младенцы. Фыркали, чихали верблюды. Никто не знал, куда лежит их путь.

Солнце стояло еще высоко в нагом небе, ветер уносил все звуки и запахи. Струйки пота медленно стекали по лицам путников, смуглая кожа их щек, рук и ног отливала темно-синим; точно надкрылья скарабея, переливались на лбу у женщин синие узоры татуировки. Черные глаза, похожие на капли расплавленного металла, выискивая дорогу среди волнистых барханов, почти не глядели по сторонам, на бескрайние песчаные просторы.

Больше на земле не было ничего - ничего и никого. Их породила пустыня, и только через пустыню мог пролегать их путь. Они ничего не говорили. Ничего не желали. Ветер пролетал над ними, сквозь них, точно среди песчаных холмов не было ни души. Они шли с ранней зари, не делая привалов, словно коконом окутанные усталостью и жаждой. Иссушенные зноем губы и язык одеревенели. Их терзал голод. Они и не смогли бы произнести ни слова. Они давно уже сами стали безмолвными, как пустыня, сгорая под лучами солнца, пылающего посреди пустынного неба, и дрожа от холода ночью, под недвижными звездами.

Они продолжали медленно спускаться по склону в долину, петляя, когда песок осыпался под их ногами. Мужчины не глядя выбирали, куда ступить. Казалось, они следуют невидимой глазу тропой, которая ведет на другой конец одиночества – в царство ночи. Среди них только один нес ружье – кремневый карабин, с длинным почерневшим бронзовым стволом. Ружье висело у него на груди, он сжимал обеими руками приклад, а ствол, обращенный к небу, был похож на древко знамени. Рядом с вожатым, закутанные в бурнусы, шли его братья, слегка подавшись вперед под бременем своей ноши. Синяя одежда под бурнусами превратилась в лохмотья – изорванная колючками, изрешеченная песком. Позади изнуренных животных, впереди своей матери и сестер шел Нур, сын человека с карабином. Его смуглое лицо почернело от зноя, но глаза ярко блестели, в их блеске было что-то почти неестественное.

Эти мужчины и женщины были плоть от плоти песка, ветра, солнца и ночной тьмы. Точно в сновидении, появились они на гребне бархана, словно их породило безоблачное небо, и тела их хранили жесткую непреклонность пустыни. Они несли в себе голод и жажду, от которой крохоточат потрескавшиеся губы, суровое безмолвие, озаренное пальцем солнцем, холодные ночи, сиянье Млечного Пути, лунный свет; и всюду сопровождала их гигантская на закате тень, бесконечно волнились девственные пески, взрыхляемые растопыренными пальцами их босых ног, и ускользала линия горизонта. И главное – не угасал необычный блеск их глаз, блеск, шедший из самой глубины взгляда.⁵⁰

⁵⁰ Лектезю Ж.-М. Пустыня / Пер. Ю. Яхнинной. – СПб.: Амфора, 2009. – 414 с.

СІЛЬВІ ЖЕРМЕН

Сільві Жермен народилася в департаменті Вож у 1954 році в родині державного службовця. Про дитячі і юнацькі роки вона розповідає вкрай скуппо – відомо, що навчалася філософії у Е. Левінаса, в Парижі, писала магістерське і дисертаційне дослідження з християнської містики і тематики людського обличчя. Отримавши призначення на викладання французької мови, літератури і філософії в Чехословаччині, вона проводить сім років у Празі, де активно пише роман. На пропозицію письменника Роже Гренье вона відсилає у видавництво “Книгу ночей” – свій перший письменницький доробок, який є частиною майбутньої саги про родину Пенсьєлів і який отримає відразу шість літературних премій. У Празі ж був написаний і наступний роман “Дні гніву”, відзначений премією Феміна. У 1993 році Сільві Жермен повертається у Францію. Її життя протікає в Парижі і Ла Рошелі – містах, які вона любить і де вона продовжує писати. Письменниця експериментує з різними жанрами і стилями – від духовного есею, книги подорожей, альбома фотографій до біографічного, історичного романів. Вона веде досить активне соціальне і професійне життя, є головою комітету з присудження літературної премії імені Маргеріт Дюрас, президентом кількох літературних фондів.

Критика

Монтень казав, що література потрібна там, де філософія не може знайти слова. Сільві Жермен схиляється до того чи того шляху, досліджуючи буремне існування людини на землі, в Історії, серед людей. Її натхнення – містика, підрунтя її творчості – духовний пошук, спостереження і постановка важких, проблемних питань. Письменниця, здається, питає саму себе: як стають тим, чим ми є, завдяки кому і чому? Вона не сумнівається в тому, що існує тісний психічний зв'язок поколінь, що наша доля визначена ззовні і що, відстоюючи власну свободу, ми повинні дещо відсторонитися від соціального, історичного, біологічного детермінізму, який нас обмежує. Біблія сприймається письменницею як Головна Книга, засновний початок нашого ментального пейзажу. Сільві Жермен не ходить у церкву, не дотримується ритуалів, не молиться і вважає себе католичкою з історичною зумовленістю; народилася в традиційній французькій родині всередині буремного століття і не мала іншого вибору, бо була похрещена малою дитиною. Трагедії ХХ століття позначили її приватне існування; поразка культури, втрата надії, неспокій і непевність, а ще варварство і ненависть до Іншого не можуть залишати байдужими людину мислячу. Рефлексія в творах С. Жермен здійснюється навколо тематики віри в Бога, людських вірувань, реальності, величі і нищоті людини, можливостей поетичної уяви. Бути живим для неї означає бути в стані готовності, постійного очікування, звідси і розуміння письма як духовного пошуку, “розуміння того, що таке людяність”⁵¹

Ця письменниця відтворює себе близькою до містиків – музикантів тиші і письменників невидимого. В неї є величезний талант знаходити слово, яке здатне прошепотіти неказанне. “Життя того, хто молиться – спроба віднайдення

⁵¹ Germain S. *Rendez-vous nomades* / S. Germain. – P. : Albin Michel, 2011. – 189 p.

рівноваги між звичним щоденним і надзвичайним, яке не протистоїть першому, а складає немовби його серцевину і його видноколо, є внутрішньою основою можливого моління душі⁵².

Сільві Жермен у своїй манері письма часто звертається до першовитоків значення слів. Скажімо, грецькою слово “бог” (Theos) походить від “тсс” – в сенсі захопленого вигуку, зачарованості перед неочікуваною пригодою. Її твори не подобаються “добромисним католикам”, вкорінним в свої церковні звички – вони збивають їх з пантелику. Вона дратує тих, хто ходить на службу, бо так треба і так було завжди, так велить традиція і французька церква. Вона дратує, бо, дивлячись у вічі запитує – яка ваша віра?⁵³

Інтерв'ю

Про слово

Немає таких абсолютно адекватних слів, які можуть визначити і містити в собі те, що нас вражає і приносить радість чи сум, біль чи задоволення. Проте всі слова дарують можливість позначити щось смутне і незрозуміле – те, що ми переживаємо. Саме так вони дозволяють нам спрямувати і визначити рух тих мовчазних сил, які на нас неупинно тиснуть. <...> Ми пишемо тому, що інші вже до нас щось сказали. Ми тільки вписуємося у вікову традицію письма, яка почалася задовго до нас. Я пишу, як відлуння почутого, у діалозі, у відповідь...

Акт промовляння сам по собі є актом передачі – ми передаємо слова, ми передаємо нашу мову. Письмо підживлює акт передачі і підсилює живильні сили мови, переповненої пам'яттю. Коли пишеш, видрапуєш елементи власної пам'яті на величезній пам'яті мови.⁵⁴

Про письмо

Інколи роман виношується два-три роки. Є якийсь ментальний образ, який тягнеться, крутиться в голові та інтригує. Інколи це банальний візуальний образ <...>. Як тільки я в ньому, як тільки починаю писати – навіть не уявляю, куди мене веде і що буде. Те, що бачу, що чую, що читаю в газетах і журналах, дрібне і важливе, велика і мала Історія, все, що трапляється в житті – вашому чи чужому – фільми, емоції, почуття – все це накопичується, викристалізовується в тому великому ментальному образі, який у мені. Це як сон наяву, бо, як казав Лакан, “підсвідомість структурована як мовлення”. <...> Мені здається, в “Книзі ночей” зібрані всі мої страждання, і в зародку міститься вся наступна творчість, всі мої нав'язливі стани.⁵⁵

⁵²Ferney A. Sylvie Germain : rendez-vous nomades/ Le Figaro, 08/02/2012 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/02/08/03005-20120208ARTFIG00565-sylvie-germain-rendez-vous-nomades.php>

⁵³Révilion B. Sylvie Germain : “J’ai entendu le silence” // Psychologies, 10/2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.psychologies.com/Culture/Philosophie-et-spiritualite/Le-jour-ou/Articles-et-Dossiers/Sylvie-Germain-J'ai-entendu-le-silence>

⁵⁴Guay Le D. Sylvie Germain ou l’anti-quiétude en Dieu Rendez-vous nomades. Une quête religieuse qui dérouté et dérange... // Canal Académie [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.canalacademie.com/ida8610-Sylvie-Germain-ou-l-anti-quietude-en-Rendez-vous-nomade-avec-Dieu.html>

⁵⁵Armel A. De l’incessant dialogue entre les vivants et les morts – Entretien avec Sylvie Germain// L’OBS, 06/04/2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://aliette-armel.blogs.nouvelobs.com/archive/2011/04/01/temp-56p136769b3876b3605f1a18f74bd.html>

Про читача

Не існує ідеального читача. Чи справді ми хочемо, щоб він усе розумів і зрозумів, в той час, як ми, письменники, відчуваємо, що те, що пишемо, більше від нас, ми його не зовсім розуміємо, воно збиває нас з пантелику. Читач не ідеальний, а мій читач мав би читати з симпатією, але не сприймав би все *a priori*, а був би здатним до відсторонення, до елементарної аргументації свого ставлення до розказаного в книзі. Хотілося б мінімуму дискусій і діалогу. Дуже часто критика дає просто резюме або надміру захвалює. Негативна і в той же час конструктивна критика в наш час – подія.⁵⁶

⁵⁶Glaiman D. Interview de Sylvie Germain. Au service des mots... // Le Figaro, 06/10/2005 [Електронний ресурс].
Режим доступу: <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-de-sylvie-germain-204.php>

ІСТОРІЯ В РОМАНІ

У 70-х роках у Франції з'являється чимало історичних романів. Разом із тим, виходять роботи істориків Марка Анжено, Кшиштофа Пом'яна, які досліджують кінець ілюзій прогресу і людину, людське переносять в центр історії. Приватне життя далекої епохи реконструюється з метою пізнання того, яким чином людина стала такою, якою вона є сьогодні. З'явилося багато романів про Першу світову війну. Тут першими були К. Сімон, Ж. Руо, Р. Мієс.

Літературний текст історизується, тобто набуває сили фактуального документу-свідчення, оскільки в його основі лежить дослідження, анкетування, пошук на місцевості чи серед приватних документів. Після падіння Берлінської стіни увагу привергає історія Другої світової війни. Під впливом ідей археології культури Т. Адорно та М. Фуко офіційна історія, як вона викладається в дитячих шкільних підручниках, постає на екрані індивідуальної пам'яті учасника подій – ветерана Другої світової війни. Ветерани заговорили, почали свідчити, розказувати про тасмніці, загадки. У французькому контексті у 90-х роках почав звучати протест проти ідеології пожертвування своєї долі на вівтар Вітчизни чи ідеології батьків нації. Суспільство продукує міфи (система традиційних цінностей, ідея жертвовності). Письменники звертаються до сімейної історії (К. Сімон) і приватної правди, яка протестує проти того, що трапилося, і навчає не вірити в ілюзії. Гуманітарні і соціальні науки в 90-і роки продукують сумнів у достовірності знань, які передаються з покоління в покоління, і репрезентації об'єктів світу в наших уявленнях. П. Нора вказував на написи на пам'ятниках жертвам Першої світової війни (список загиблих і жертв). Про імпліцитний дискурс Ж.Бодрійяр говорив: "Оскільки все стало історією, то неможливо у це вірити". Історія на основі документів не прожита і не відчута. Її об'єктивність зовнішня, холодна і вихолощена. Культурний шок починається з недовіри до фактів. Індивідуальна пам'ять свідка і учасника подій зберігає хаос, біль, страждання, але не синтезує інформацію, не обробляє її на кшталт документів чи історичного дискурсу. Індивідуальна пам'ять переповнена помилками, приватними істинами. Про це говорив в "Пармському монастирі" Стендаль у сцені битви під Ватерлоу, свідком якої був Фабріціо Дель Донго.

Нині факт має бути психологічно пережитим. Ж.-Ф. Ліотар говорив про локальні оповіді, які приходять на зміну метанаративу: вони повідомляють індивідуальний досвід життя. Фіктивний оповідач, фіктивна біографія відтворюють синтаксис болю, як це робить М. Дюрас в романі "Біль".

Друга світова війна була темою Ж.-П. Сартра, А. Камю, Р. Шара, М. Еме, Елі Візеля, Хорхе Семпруна. Після 80-х років письменники масово звертаються до теми депортації, примусової праці і концтаборів (Освенцим, Треблінка). Інша тема – мораль французів, Дивна війна, подвійна мораль повоєнної Франції, режим Віші як колабораціонізм, жінки-коханки німецьких окупантів, виказування євреїв, комуністів, учасників руху Опору. Завдання полягало не в тому, щоб підтримувати зневагу між народами, а в тому, щоб знайти зародження й основу ідеології, що привела до війни. К. Сімон в "Дорогах Фландрії" екзистенційно поглиблює досвід війни, особисто пережитий. Це приводить до нової практики

соціальної антропології або до міфологічного бачення війни як деконструкції цивілізації. В окремих сценах текст виростає до міфологічної картини: перетворення людини на солдата (сцена переодягання в солдатську амуніцію). Особистісний досвід є продуктом зустрічі індивідуальної долі та військового порядку, який Історія нав'язує людині. “Ботанічний сад” К. Сімона – неповторний толстовський приклад поєднання соціального дискурсу та індивідуальної історії. Під натиском офіційних документів може встояти тільки фікціональний твір, побудований на власній екзистенційній правді, щирості мовлення, невигадливісті письма. Інший шок – сам процес письма як творчості.

Не описати, не розказати, але промовити той слід, що залишився у мовцєві-свідкові. У результаті мовлення є лакунарним, коротким, фрагментарним із поверненням до вже сказаного в попередні моменти письма. Писати в цій ситуації – не повідомляти факти, а розширювати межі людського мислення. Художній текст про Другу світову війну часто межує з філософським есеєм. Так, К. Ольє (“Disconnections”, 1988) звертається до досвіду примусової праці в таборі для депортованих як виразу перверсії культури і цивілізації, втрати ідеалів Просвітництва, поступового обскурантизму, в якому губиться європейський менталітет. Патрік Модіано тут займає особливу нішу: це амнезія пам'яті про зради, змови, колабораціонізм. У 1997 р. виходить новий твір П. Модіано “Дора Брюдер”, в якому йдеться про загублену пам'ять, про те, свідком чого ми були в дитинстві.

У 80–90-х роках виходить низка романів про вішистський режим, імморалізм, підлість і колабораціонізм. Причина – серія міжнародних процесів проти зрадників в кінці 80-х років. Ретроспекція – основа письма. Точка відліку – номер, вибитий на руці, пам'ятник на окраїні міста. Документ перетворюється на романний об'єкт, який переживається, відчувається в собі, у власній біографії. Ретроспекція доповнюється психоаналізом. Минуле визнається, промовляється вголос, стає моїм. Так у літературу входить історія жінки, яка кохала ворога (М. Дюрас, “Хиросима, любов моя”), історія батька, який зрадив сина і дружину, бо вона була єврейкою, історія найманих вбивць (Р. Мерль “Смерть моє ремесло”, М. Турньє “Вільшаний король”).

На межі 80-х років з'являється підвищений інтерес до творів про табори смерті, в яких була розроблена і широко застосовувалася техніка смерті. Р. Антельм, Прімо Леві, Жан Кейроль, Елі Візель, Хорхе Семпрун пишуть про ту травму історією, яку вони пережили у своїй власній історії як бранці табору масового знищення. Ліотар, Деріда, Рікер, Янкелевіч зверталися до теми пам'яті про війну. Т. Адорно у “Критиці культури і суспільства” (1949) першим запитує: “Як писати вірші після Освенциму”? Чи можна естетизувати смерть, адже героїзація смерті є недопустимою брехнею? Але як виразити страждання? Література – це не тільки розвага, а й страх, тремтіння від жаху. М. Бланшо в роботі “Le pas au delà” (1973) заявляє, що не може бути ні дискурсу, ні оповіді про табори смерті. Це розрив з історією як лінійною оповіддю. Але це не означає замовчувати подію, радше навпаки – помовчати. І не може бути фікційної оповіді, художньої техніки – тільки свідчення того, хто вижив. П. Рікер пише про це як про апорію.

У 80-і роки з'являються тексти-свідчення дітей, які пройшли через концентраційні табори. Це і Ж. Перек "Зникнення", "W, або спогади дитинства", і Рашимов "Ріки вигнання" (1982), і Дубровські, суть тексту якого зводиться до того, що "Я пишу, отже, в процесі письма я усвідомлюю, що я – живий". Кінець 80-х – історія антисемітизму в побуті, маленька підлість, нелюдська жорстокість, бажання заробити на іншому. Рани болять, травми в душі не дають заснути вночі. Діти, що вижили, не можуть визначитися зі своєю ідентичністю. Хлопчик-єврей, якого дрібні торговці врятували, тоді як вся родина загинула, виріс в ідеології недовіри до єврейства, відкриває для себе мову загиблих – ідиш, релігію, історію, культуру, побут тих, кого він не знав – свого народу. Хто він – француз чи єврей? (Міріам Анісімов. "Шовк і попіл" (1987)).

Елі Візель. Ніч (фрагмент)⁵⁷

Jamais je n'oublierai cette nuit, la première nuit de camp qui a fait de ma vie une nuit longue et sept fois verrouillée.

Jamais je n'oublierai cette fumée. Jamais je n'oublierai les petits visages des enfants dont j'avais vu les corps se transformer en volutes sous un azur muet.

Jamais je n'oublierai ces flammes qui consumèrent pour toujours ma Foi.

Jamais je n'oublierai ce silence nocturne qui m'a privé pour l'éternité du désir de vivre.

Jamais je n'oublierai ces instants qui assassinèrent mon Dieu et mon âme, et mes rêves qui prirent le visage du désert.

Jamais je n'oublierai cela, même si j'étais condamné à vivre aussi longtemps que Dieu lui-même. Jamais.

(...)

Vers cinq heures du matin, on nous expulsa de la baraque. Des "Kapos" nous frappaient de nouveau, mais j'avais cessé de sentir la douleur des coups. Une brise glacée nous enveloppait. Nous étions nus, les souliers et la ceinture à la main. Un ordre : "Courir !" Et nous courons. Au bout de quelques minutes de courses, une nouvelle baraque.

Un baril de pétrole à la porte. Désinfection. On y trempe chacun. Une douche chaude ensuite. A toute vitesse. Sortis de l'eau, on est chassé dehors. Courir encore. Encore une baraque : le magasin. De très longues tables. Des montagnes de tenues de bagnards. Nous courons. Au passage on nous lance pantalons, blouse, chemise et chaussettes.

En quelques secondes, nous avons cessé d'être des hommes. Si la situation n'avait été tragique, nous aurions pu éclater de rire. Quels accoutrements ! Méir Katz, un colosse, avait reçu un pantalon d'enfant et Stern, petit bonhomme maigre, une blouse dans laquelle il se noyait. On procéda aussitôt aux échanges nécessaires.

Je jetai un coup d'œil vers mon père. Comme il avait changé ! Ses yeux s'étaient obscurcis. J'aurais voulu lui dire quelque chose, mais je ne savais quoi.

La nuit avait complètement passé. L'étoile du matin brillait au ciel. J'étais devenu un tout autre, homme, moi aussi. L'étudiant talmudiste, l'enfant que

⁵⁷ Wiesel E. La Nuit : Elie Wiesel. – P. : Minuit, 2007. – 199 p.

j'étais s'étaient consumés dans les flammes. Il ne restait plus qu'une forme qui me ressemblait. Une flamme noire s'était introduite dans mon âme et l'avait dévorée.

Tant d'événements étaient arrivés en quelques heures que j'avais complètement perdu la notion du temps. Quand avions-nous quitté nos maisons ? Et le ghetto ? Et le train ? Une semaine seulement ? Une nuit - une seule nuit ?

Depuis combien de temps nous tenions-nous ainsi dans le vent glacé ? Une heure ? Une simple heure ? Soixante minutes ?

C'était sûrement un rêve.

Non loin de nous, des détenus travaillaient. Les uns creusaient des trous, d'autres transportaient du sable. Aucun d'eux ne nous jetait un regard. Nous étions des arbres desséchés au cœur d'un désert. Derrière moi, des gens parlaient. Je n'avais aucune envie d'écouter ce qu'ils disaient, de savoir qui parlait et de quoi ils parlaient. Personne n'osait élever la voix, bien qu'il n'y eût pas de surveillant près de nous. On chuchotait. Peut-être était-ce à cause de l'épaisse fumée qui empoisonnait l'air et prenait à la gorge...

“Никогда мне не забыть эту первую ночь в лагере, превратившую всю мою жизнь в одну долгую ночь, запечатанную семью печатями.

Никогда мне не забыть этот дым... Никогда мне не забыть эти лица детей, чьи тела на моих глазах превращались в кольца дыма на фоне безмолвного неба.

Никогда мне не забыть это пламя, навсегда испепелившее мою веру.

Никогда мне не забыть эту ночную тишину, навсегда лишившую меня воли к жизни.

Никогда мне не забыть эти мгновения, убившие моего Бога и мою душу; эти сны, ставшие жаркой пустыней.

Никогда мне не забыть этого, даже если бы я был приговорен жить вечно, как Сам Бог. Никогда.

(...)

Около пяти утра нас выгнали из барака. Капо опять нас били, но я перестал чувствовать боль от ударов. Нас обдало ледяным ветром. Мы стояли голые, с ремнями и ботинками в руках. Нам приказали: “Бегом!”. И мы побежали. Через несколько минут мы прибежали к другому бараку.

У входа – бочка с керосином. Дезинфекция. Всех окунают в керосин. Затем горячий душ. Всё очень быстро. Сразу же из-под душа нас выгнали на улицу. Опять бежим. Ещё один барак – склад. Длинные столы. Горы арестантской одежды. Мы бежим мимо них, а нам кидают штаны, куртки, рубашки и носки.

Через несколько секунд мы уже были не похожи на взрослых мужчин. Если бы ситуация не была столь трагичной, можно было бы умереть со смеху. Ну и маскарад! Великану Меиру Капу достались детские штанишки, а маленькому и худенькому Штерну – огромная куртка, в которой он утонул. Мы тут же принялись меняться.

Я взглянул на отца. Как он изменился! Взгляд потускнел. Мне хотелось сказать ему что-нибудь, но я не знал что.

Ночь миновала. В небе сияла утренняя звезда. И я тоже стал совсем другим. Прежний я – мальчик, изучавший Талмуд, – исчез в языках пламени. Осталась лишь похожая на меня оболочка. Черное пламя проникло в мою душу и испепелило ее.

Столько событий произошло за несколько часов, что я совершенно утратил представление о времени. Когда мы покинули свои дома? А гетто? А поезд? Прошла только неделя? Или ночь – только одна ночь?

Сколько времени простояли мы так на ледяном ветру? Час? Неужели всего час? Шестьдесят минут?

Наверное, это был сон.

Неподалеку от нас работали заключенные. Одни рыли ямы, другие таскали песок. Никто из них даже не взглянул на нас. Мы стояли, как сухие деревья посреди пустыни. Позади меня кто-то тихо разговаривал. У меня не было ни малейшего желания прислушаться, узнать, кто говорит и о чем. Никто не решался повысить голос, хотя охраны рядом и не было. Все шептались. Может, причиной тому был густой дым, отравлявший воздух и оседавший в горле...⁵⁸

Запитання і завдання:

Як у тексті актуалізується тема пам'яті і часу? Як відбувається процес втрати поняття часу? Яку роль відіграє тема ночі? Покажіть илях виокремлення і поєднання буквального, метафоричного і символічного значення ночі. Що відбувається з людиною і людяністю? Простежте зміну іменників, які позначають людину.

Еміль Ажар. Проблема суб'єкта.

Дитяча свідомість як фокус сприйняття дійсності

Феномен Еміля Ажара у французькій літературі та взагалі у літературі ХХ сторіччя є воістину унікальним. Можливо, Ажар став чи не останнім письменником, що вмів розповідати історії цікаво. З вуст маленького араба, що знає їдиш, линуть розповіді про життя, сповнені болем, страждань, але й любові. Читаючи їх, розумієш, що твоє життя дійсно попереду. Читаючи історію Ромена Гарі, усвідомлюєш, що критика, якою б “розумною” та “корисною” вона не була б, залишиться лише “грою розуму”.

Усі ці історії реальні настільки, наскільки ми можемо уявити чотирнадцятирічного хлопця, що розповідає про “сотинерів”, які відсилають листи та гроші батькам, про повій, які не кидають своїх дітей у бак для сміття, а віддають їх у “пансіон” до старої єврейки, щоб бачитися з ними щонеділі, про сенегальського боксера, що став “дуже красивим” трансвеститом, про життя у найромантичнішому місті світу, про країну, де з'явилися вперше ідеї Просвітництва, та чий девізом аж до сьогодні є “Свобода, Рівність, Братерство”.

Велика прозова форма створена насамперед для передачі певного послання. Текст, будучи мовленнєвим/мовним актом, виконує дві функції: семіотичну (має щось означати) та прагматичну (має на меті щось змінити у реальності).

⁵⁸Визель Э. Ночь. Рассвет. День: Трилогия / Эли Визель. — Москва: Олимп; ПП, 1993.

Ажару є про що казати: про любов, про життя, про смерть. Але всі про це пишуть, в чому ж полягає його особливість? В тому, що його наратор — це дитина, й очі, через які ми бачимо світ, — дитячі. Можливо, за інших обставин історія любові мадам Розі до Момо здалася б банальною, страх старої єврейки перед дзвінком у двері не був би таким близьким, якщо б не був настільки незрозумілим. Смерть залишилася б паперовою без мимовільної дитячої іронії (Момо переповідає своє життя Надін, сам знаходячи себе через іншого, бо це чи не єдиний шлях до самопізнання для нього (для нас). “Я не знав, що я араб, допоки мене не почали так обзивати в школі”.

Еміль Ажар. Життя попереду⁵⁹

— Docteur, je vous prie d'examiner bien cet enfant. Vous m'avez défendu les émotions, à cause de mon cœur, et il a vendu ce qu'il avait de plus cher au monde et il a jeté cinq cents francs dans l'égout. Même à Auschwitz, on ne faisait pas ça.

Le docteur Katz était bien connu de tous les Juifs et Arabes autour de la rue Bisson pour sa charité chrétienne et il soignait tout le monde du matin au soir et même plus tard. J'ai gardé de lui un très bon souvenir, c'était le seul endroit où j'entendais parler de moi et où on m'examinait comme si c'était quelque chose d'important. Je venais souvent tout seul, pas parce que j'étais malade, mais pour m'asseoir dans sa salle d'attente. Je restais là un bon moment. Il voyait bien que j'étais là pour rien et que j'occupais une chaise alors qu'il y avait tant de misère dans le monde, mais il me souriait toujours très gentiment et n'était pas fâché. Je pensais souvent en le regardant que si j'avais un père, ce serait le docteur Katz que j'aurais choisi.

— Il aimait ce chien comme ce n'est pas permis, il le tenait dans ses bras même pour dormir et qu'est-ce qu'il fait ? Il le vend et il jette l'argent. Cet enfant n'est pas comme tout le monde, docteur. J'ai peur d'un cas de folie brusque dans sa famille.

— Je peux vous assurer qu'il ne se passera rien, absolument rien, Madame Rosa. Je me suis mis à pleurer. Je savais bien qu'il ne se passerait rien mais c'était la première fois que j'entendais ça ouvertement.

— Il n'y a pas lieu de pleurer, mon petit Mohammed. Mais tu peux pleurer si ça te fait du bien. Est-ce qu'il pleure beaucoup ?

— Jamais, dit Madame Rosa. Jamais il ne pleure, cet enfant-là, et pourtant Dieu sait que je souffre.

— Eh bien, vous voyez que ça va déjà mieux, dit le docteur. Il pleure. Il se développe normalement. Vous avez bien fait de me l'amener, Madame Rosa, je vais vous prescrire des tranquillisants. C'est seulement de l'anxiété, chez vous.

— Lorsqu'on s'occupe des enfants, il faut beaucoup d'anxiété, docteur, sans ça ils deviennent des voyous.

Она носила белокурий парик, а буферам ее любя женщина позавидовала бы, она каждый день подкармливала их гормонами; ходила в туфлях на высоких каблуках, покачивая бедрами, со всякими там гомосексными ужимочками,

⁵⁹ Ajar E. La vie devant soi / Emil Ajar. — P.: Mercure de France, 1975. — 269 p.

чтобы возбуждать клиентов, но, честно вам скажу, она и впрямь была особенная, не такая, как все, и вызывала доверие. Я никогда не понимал, почему людей делают по тому, куда они дают, и какое это имеет значение, если вам от этого нет никакого вреда. Ну, я чуточку к ней подлещивался, потому что нам без нее было никак, она нам и башлей подбрасывала, и готовила, и когда с ужимочками и причмокивая пробовала соус, то пританцовывала на высоких каблуках и серьги у нее раскачивались туда-сюда. Она рассказывала, что, когда была молодая и жила в Сенегале, побила в три раунда Кида Говеллу, но всегда чувствовала себя несчастной, оттого что была мужчиной. Я говорил ей: “Мадам Лола, вы не такая, как все”, – и это доставляло ей удовольствие, она мне отвечала: “Да, малыш Момо, я – существо, о котором можно только мечтать”, – это было правдой, она была похожа на синего клоуна или на Артюра, мой зонтик, хотя они совсем разные. “Когда ты вырастешь, Момо, ты поймешь, что существуют внешние признаки, которые все уважают, но которые ничего не значат, вроде яиц, потому что они случайность природы”. Мадам Роза сидела в своем кресле и умоляла ее не больно распускать язык, потому что я еще ребенок. Нет, правда, мадам Лола была симпатяга, потому что была совершенно наоборот и не вредная. Лицо у нее красивое, но со следами, что раньше она была боксером, и, когда вечером она в туфлях на высоких каблуках, в белокуром парике, с серьгами, в белом джемперке, красиво обтягивающем грудь, с розовым шарфиком на шее, потому что транссвеститы прячут кадык, в юбке с разрезами по бокам, в которые видны были подвязки, собиралась выходить, выглядела она просто потрясающе, можете мне поверить. Иногда на день или два она попадала в Сен-Лазар, возвращалась оттуда совершенно без сил, ложилась и принимала снотворное, потому что это неправда, будто в конце концов люди ко всему привыкают.⁶⁰

Запитання і завдання:

Знайдіть відлуння відомих вам теорій індивідуальності. Простежте, як вони руйнуються в дискурсі дитини.

2

Я единственное знал, что у меня были мать и отец, потому что тут против природы не попрешь. Но они ни разу не появились, и мадам Роза с виноватым видом умолкала. Сразу вам скажу, чтобы избавить вас от лишних волнений: я так и не нашел маму. Однажды, когда я очень упорно настаивал, она придумала историю до того сопливую, что слушать ее было чистое удовольствие:

– Мне так кажется, у твоей матери были буржуазные предрассудки, потому что она происходила из приличной семьи. Она не хотела, чтобы ты узнал, чем она занимается. И вот она удалась с разбитым сердцем и со слезами на глазах, чтобы никогда не вернуться, потому что из-за предрассудков у тебя был бы травматический шок, как настаивает медицина.

И тут мадам Роза сама пустила слезу, я просто не знаю человека, который так, как она, любил бы жалостливые истории. Я рассказал об этом доктору Кацу, и думаю, он был прав. Он сказал, что шлюхи – это склад души. Мосье

⁶⁰ Ажар Э. Вся жизнь впереди / Эмиль Ажар. – М.: Симпозиум, 2010. – 235 с.

Хамиль, который читал Виктора Гюго и пережил в сто раз больше, чем любой другой человек в его возрасте, тоже был прав, когда с улыбкой объяснял мне, что нет ни белого, ни черного и что белое – это зачастую скрытое черное, а черное – это иногда одураченное белое. И еще добавил, глядя на мосье Дриса, который принес ему мятный чай: “Уж поверьте моему давнему опыту”. Мосье Хамиль – великий человек, но обстоятельства жизни не позволили ему стать великим.⁶¹

Запитання і завдання:

Як народжується міф? Яку роль відіграє в ньому психоаналітичний дискурс?

⁶¹ Там само.

СОЦІАЛЬНО-КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ

У 60-х рр. XX ст. література вважалася сферою, далекою від політичних баталій (див. творчість А. Роб-Гріє та інших новороманістів). У 80-х роках критичний дискурс в літературі повертає літературу до соціальної дії. У 1970-1980 рр. з'являються художні тексти, в яких практика французьких троцькістів і маоїстів порівнюється з активними діями терористів із Червоних бригад в Італії та Німеччині. А на початку 2000–2005 рр. активізуються художні поетики, пов'язані з висвітленням соціальних (колективних) та індивідуальних мрій, які живили домінуючі ідеології, що спонукали до дій великі групи. (див. Обів'є Ролан "Паперовий тигр" (2002)). У текстах межі тисячоліть з'являється іронія в змалюванні політичної ситуації та ідеологічних дискурсів, приходить розуміння помилок і усвідомлення, врешті, всього позитиву тієї соціальної дії, яка активізувала маси навколо соціалістичної ідеї. Оповідь набирає форм самоадресованої комунікації як спроби уявити для себе, що ж відбувалося в 70-і роки і як це переживалося на індивідуальному рівні та відбилося на позиції оповідача. В центрі уваги автора не лінійна хронологія революційних подій 70-х років (що вже було б формою пояснення через відбір фактів, документів і їхній лінійний зв'язок між собою), а висвітлення колективної Психеї (нічні страхи, кошмари, жах переслідування – війни в Індокитаї, Алжирі). Мрія молодих про героїзм, яка призвела в 1968 р. студентів на барикади, виснажилася, революційний порив переріс в буржуазне задоволення. ЗМІ все "заговорили", перетворили на порожні слова, гасла, навколо яких відбувалося згуртування в колектив. Як результат – втрачена колективна воля, панує розчарування в ідеології.

Наприкінці 90-х література здійснює соціальний вплив через розвиток форм художнього мовлення, яке може породжувати спільні настрої та тенденції. Таких шляхів можна виокремити декілька.

1. Фікціоналізація. Цей шлях обрав Антуан Володін. Герой його роману "Лісабон, на останній межі" колись був німецьким терористом, учасником червоних бригад. Художній твір допомагає викристалізуватися тому політичному дискурсу, який колись панував у свідомості героя. Немає хронології конкретних подій, в яких брав участь персонаж, натомість домінує риторика ідеології і практика дії.

2. Дослідження реалій в жанрі "полар" ("французького детективу") у 80-х роках. Ж.-П. Маншет, Т. Тонке, Д. Денік вписують у художній текст побутовий дискурс політиків, ідеологів та їхнє ставлення до проблеми і явища імігрантів, робітників, маргіналів. Актуалізується новий жанр – "неополар" (політична актуальна подія). Тільки з 2000 р. справжньою темою стає Алжир: війна за незалежність постає не на рівні хронології, а через пережиті у власному житті розчарування в суспільстві. Травми історії, труднощі власної ідентифікації та інтеграції (батьки різної національності, життя у спальних районах Франції, відсутність перспектив, повернення у ще більш чужий Алжир) формують світосприйняття. Письменники Рашид Буджедра, Асія Джебар, Ясмін Кадра ламають ілюзії щодо популярних ідей кооперації двох країн, але не полишають дослідження коріння зла і в сучасному аджирському суспільстві, де є загроза

для життя письменника-демократа. Після відомих подій навколо публікації "Сатанинських віршів" Салмана Рушді у 1989 р. письменники Європи створюють Європейський парламент письменників на захист своїх прав.

Література стає дієвою зброєю проти тоталітаризму у різних його проявах і апартеїду. Гі Дебор у "Суспільстві спектаклю" говорить про розповсюдження масової культури, коли зникає поділ на високі і низькі жанри, і будь-який прояв стає культурою.

У 90-х роках у Франції за прикладом США з'являється нова практика літературних майстерень, якими керують письменники. Це форма соціальної дії, яка дозволяє робітникам, іноземцям, декласованим елементам промовляти свій життєвий досвід у власному писемному мовленні. Викладаючи свої думки на письмі, учасники майстерень продукують в основному референційне і фактуальне письмо, що дозволяє викристалізуватися в мовленні маргінальному приватному соціальному дискурсу; таке особистісне приватне мовлення виключає будь-яку можливість соціального, історичного узагальнення. В результаті Ф. Бон пише "Паркінг" (1996) – роман у формі монологу трьох акторів. Згодом ця практика переноситься в театр, що дозволяє оновитися традиційним формам сценічної дії. Зі сцени читаються листи, заяви робітників, тобто звучить їхнє усне мовлення. Виступ письменників проти соціальної цензури не означає їхню службу ідеології якоїсь політичної партії, але засвідчує ознайомлення письменників із здобутками соціальної науки.

Запитання і завдання:

Як змінюється характер оповіді у соціально-критичній літературі? Фікціоналізація, неополар: що вирізняє ці форми мовлення? Що таке практика письменницької майстерні, як вона впливає на розвиток роману?

Антуан Володін. "Лісабон, на останній межі" (фрагмент)⁶²

Rue de l'Arsenal, à Lisbonne, les potences abondent.

"Les quoi?" demanda-t-il, s'étonna-t-il. "Qu'est-ce que tu as dit ?

"Les potences", confirma-t-elle, avec un mouvement provocant de l'épaule.

Et : J'ai toujours voulu faire démarrer ainsi mon roman, par une phrase qui les gifle. Et lui : Ton roman? Tu as vraiment l'intention de l'écrire ? Qui gifle qui ? Et elle : Qui les gifle, eux, les esclaves gras de l'Europe, et les esclaves boudinés, et les cravatés, et les patrons militarisés par l'Amérique, et les serfs du patronat, et tous ces pauvres types asservis par tous, et les sociaux-traîtres et leurs dogues, et toi aussi, mon dogue, toi aussi.

Il sentit qu'elle dérivait, à nouveau proche de l'hystérie, capable de perdre le sens élémentaire des choses, capable d'attirer sur elle l'attention pas forcément indulgente des passants, de provoquer un scandale et, derrière le scandale, une catastrophe; pour elle-même, et pour lui, par voie de conséquence, car il était mouillé dans cette histoire jusqu'au cou. Qui gifle la couenne du cochon occidental, siffla-t-elle, en ricanant.

⁶²Volodine A. Lisbonne, dernière marge / A Volodine. – P.: Minuit, 1990. – 244 p.

Цивілізаційні процеси в романі

Гонка озброєнь, тривожний неспокій з приводу можливості початку Третьої світової війни, етнічні чистки і геноциди, табори для переміщених осіб, Камбоджа, Руанда, Боснія, Сербія, Чечня, 11 вересня 2001 року в Нью-Йорку, Гаїті. Ці історичні реалії примушують задуматися над тим, яким має бути світ майбутнього. На концепцію сучасної літератури у Франції 90-х років мають вплив песимізм Томаса Бернхардта, Еміля Сьорана, агресивність Ельфріди Єлінек.

Олів'є Роллен створює текст "Феномен майбутнього" (1983), який звучить як відповідь на роман А. Камю "Чума" (1947) – втрата ілюзій щодо гуманізму, торжество песимістичних настроїв, постійна боротьба за воду як основу виживання, заздрощі і смерть без улопори і без заспокоєння. Такими постають апокаліптичні часи у цього автора, породжені досвідом історії.

Актуальність літератури, використання в ній подій і фактів – важлива тема для розуміння питання репрезентації реальності та її засвоєння у мовленні. Е. Каррер, Ф. Бон, Д. Сальнав, Марк Вейцман, Б.М. Кольтес сприяють формуванню нового критичного дискурсу в літературі 1990-2000 років на основі засвоєння і переосмислення реалізму Бальзака і Золя. Переосмислюється вплив М. Бланшо і Ж. Дельоза, зникає естетизація факту, як це було у письменників-реалістів у XIX ст. чи Генрі Джеймса на початку XX ст, коли він закликав творити на основі конкретного факту.

Ф. Амон досліджував критичний реалізм XIX ст. з точки зору укладання в оповідь фактів конкретної історичної і соціальної дійсності. Сьогодні ми маємо чисту цитату телевізійного, журнального газетного мовлення. Немає розповіді й аналізу кримінальної події, натомість бажання зрозуміти, як саме це було пережито, відчуте і жертвою, і свідком. Лінійна оповідь фрагментується різними голосами. Експліцитно це схоже на жанр "fait divers". Широко застосовується металепис як включення одного фрагменту мовлення в інші текстуальні модальності. Вони всі різнонаправлені і нелінійні, тобто тексти в принципі постають як ненаративні і неdeskриптивні. Оповідь сама по собі здається непевною внаслідок відсутності повної картини і різнобічних свідчень (точок зору). Інколи йдеться про спробу реконструкції подій (див. Д. Сальнав), конструювання можливої гіпотези (М. Вейцман). У таких текстах дискурс важливіший за саму подію, оскільки поза суб'єктивною перцепцією реальності не існує. Цікаво, як саме факти постають в індивідуальній свідомості, як вони між собою поєднуються, суб'єктивно резонують. Ці тексти вивчають психічний внутрішній світ в той момент, коли його зачіпає "fait divers".

Запитання і завдання:

Як у художній літературі трактуються питання зв'язку історії та культури? Що таке література факту? У чому полягає відмінність у використанні фактів літератури XX ст. від реалізму XIX ст.? Схарактеризуйте поетику літератури факту.

Данієль Сальнав. Зґвалтування (фрагмент)⁶³

Dans un F4 d'une cité ouvrière, le magnétophone tourne. Une femme fatiguée répond aux questions d'une interlocutrice bienveillante mais sans complaisance. Madeleine dit que sa vie s'est brisée il y a trois ans quand les gendarmes sont venus arrêter son mari. Ce Lucien qu'elle adore et que des complots, des ragots ont jeté en prison. Elle ne voit plus sa fille et surtout pas sa belle-fille. Sans elles, rien ne serait arrivé. Madeleine parle de la déprime, de l'alcool, de son enfance déshéritée. Elle dit avoir toujours été du mauvais côté. Si les questions approchent de la faute de son mari, elle évite la réponse. Le mot viol ne sera pas prononcé. Madeleine apparaît comme une pauvre chose ballottée par la vie, une victime de l'inculture et de la misère affective qui n'a pas su ouvrir les yeux sur l'inceste commis par son mari. Jusqu'aux révélations d'un dernier entretien imprévu où Madeleine s'avère avoir été une complice active. Cette fiction, qui se présente comme un document, montre bien le noeud inextricable de mensonges, de frustrations, de lâchetés et d'ignorance qui ont pu favoriser ce crime indicible, le viol d'une enfant de treize ans.

⁶³Sallénave D. Viol / D. Sallénave. – P.: Gallimard, 1997. – 160 p.

ЕСТЕТИКА РЕАЛЬНОСТІ: *FAIT DIVERS* У 90-І РОКИ

Письменники кінця 90-х рр. ХХ ст. звертаються до реального світу, відмовляючись від реалістичної естетики, модальностей письма, наративу. Питання, які вони ставлять:

- Яким постає реальний світ сьогодні? Що таке ангажованість літератури у сучасному світі?
- Як саме потрібно переглянути культурну спадщину, оцінити ідеологію батьків, переглянути систему цінностей, пригадати забуті знання, щоб знову повернутися до їх використання?
- Які забуті знання потрібно повернути сьогодні в суспільну свідомість?
- Взаємодія мистецтв допомагає розкрити процес формування художнього образу і образу взагалі. Візуальне протистоїть вербальному, але як саме воно дозволяє краще зрозуміти процес формування образу в літературі?

Ф. Бон у творі “Закінчення зміни” (1982) першим звернувся до реального світу працівників фізичної праці, а з ним і Леслі Каплан, авторка тексту “L’Excès-lusine” (“Надмір-завод”). Вони використовують техніку фрагментів, номінальні безособові фрази, які передають відчуження від мови і соціуму. У робітничій масі відбувається втрата ідентичності, робота на конвеєрі приводить до відчуження робітників від результатів своєї праці, до народження порожнечі в серці і душі. Робітники усвідомлюють нікчемність свого існування і промовляють його. На початку роману Ф. Бона є сцена ознайомлення молодого чоловіка, в майбутньому робітника, із “Замком” Кафки, що згодом допомагає йому сприймати завод як величезну розгорнуту метафору бюрократичного відчуження та механізму адміністративного впливу на людину. Радикальна новизна письменника полягає в тому, що фотографія робітника не перетворюється на психологічний портрет. Інші твори Ф. Бона “Безробіття” (1985), “Цемент” (1988) змальовують сірі безособистісні умови існування в спальних районах та індустріальних зонах, подаючи реалістичні факти без художнього опрацювання. Тематично-поетикальними маркерами такого письма є:

- Виробничі травми.
- Роман обмежується в часі та просторі (робота-дім). Життя проходить у внутрішній в’язниці, широко використовується метонімія (сірий колір заміщує ідею ув’язнення).
- Мовлення є спотвореною говіркою, професійним арго. Воно таке ж скалічене, як і тіло робітника. Так створюються бар’єри із зовнішнім світом.
- Людина здається фрагментованою, розбалансованою. Автор грає на етимології слова *dislocation* (від лат. *dis-loquendo* – розпорошеність, втрата центру, самого місця для промовляння дискурсу).
- Відчувається поліфонія голосів. Це діалог, який складається з безлічі голосів, де кожен промовляє своє. Причому говорить не про себе, а про іншого, про його світ, як він його розуміє ззовні. Тобто наративний монолог – це відлуння голосів інших людей, повідомлення про життя інших людей. У цьому мовленні є щось від театрального дійства, щось схоже на чистий об’єктивний опис без суб’єктивного сприйняття, як у абстрактному живописі.

- Відбувається рух від реальності, як ми її бачимо (Бальзак), до реальності, як ми її переживаємо, відчуваємо чи промовляємо на сцені театру Життя.

Інтенсивність неміметичного мовлення дозволяє торкнутися осердя реальності. Але не через автоматичне письмо та імпульси підсвідомості, як це вважалося раніше, а рухаючись до межі звичайного побутового життя, доведеного до абсурду, в якому зламаній внутрішній порядок на рівні суб'єкта. Авторі відмовляються від мімезису – мова стає не поетичною, не романною, не літературною. Мовлення здобуває силу у власному моменті промовляння соціальних та індивідуальних стресів. П. Бурдьє у 1993 р. заявив, що ми знаємо реальність на основі того, як вона проживається і промовляється. Робітник у літературі після Гонкурів – це банально просто, вже все сказано. У Ф. Бона робітник стає явищем нечуваним і небаченим, навіть подією. Письменник вибирає стратегію діалогу форми і змісту, відмовляється від естетизації об'єкта письма, оскільки це може привести до абстрактного сприйняття, немає у нього і міметичної репрезентації робітника у мовленні. Критик зазначає, що у Ф. Бона в текстах є пам'ять про Сервантеса, Рембо, Рабле і Селіна. Мовлення несе в собі пам'ять про професійне аргі, місцеву говірку, щоденний побутовий батьківський стиль спілкування, материнську мову, синтаксис. Тут немає місця літературності, змінюється звичний літературний ритм, зникають живописні "прикраси". Світ стає оголеним – іншим. Не спрощеним, а простим, як двері. Народне мовлення відкриває нам очі і вуха на те, повз що ми як читачі проходили, не звертаючи увагу.

У Бальзака і Золя була ідеологія реального світу, міркування над його законами. У Ф. Бона це відсутнє. Персонажі не синтезують те, що вони конкретно переживають, і навіть не аналізують його. Вони проживають, відчувають і страждають, але не узагальнюють. Втрачається маска ідеологічних сподівань, ідеологія більше не спрацьовує.

Перед лицем глобалізації і ліберальної економіки соціальна боротьба стає безперспективною. Поняття робітничий клас зникає так само, як і робітничая культура. Великі виробництва Пежо, Рено переносяться в інші країни, забувається патерналізм директорів, можливості соціального протесту – все в далекому минулому. Фабрика, завод, шахта – ці реалії більше не існують. Із закриттям заводу Деу і перенесенням виробництва поза Францію вимерли маленькі містечка, де все було пов'язано з роботою в автомобільній промисловості.

Стейнбек, Дос Пассос, Ельза Тріоле вже писали про те, як кредити руйнують приватне життя, кохання і родинні зв'язки. У Ф. Бона один життєвий рецепт, спільний з фолкнерівським, – треба вистояти, треба вижити, треба зберегти свою людяність. Постіндустріальний світ зсередини їсть хробак хвороби, як це змальовував у своїх текстах Ш. Бодлер.

Ф. Бон віддає належне колективній творчості, яка здатна трансформувати світ, створити чудо. Поняття "передовик, кращий із кращих, досвідченість, наставник" залишилися в пам'яті небагатьох, явище і цінність подібної праці зникає.

Р. Міє звертається до теми втрати тих колективних цінностей, якими жили невеликі провінційні селища: традиція, стабільність життя поза індустріальним

ритмом – їхня особливість. Сліди пережитих суспільством мутацій містяться в індустріальних сценах і просто пейзажах (П. Бергунью, Ф. Бон, Р. Мійє). Погляд із вікна швидкісного потяга вже не дає відчуття живої природи – її не видно через велику швидкість. Якщо історики (П. Нора) працюють з поняттям “пам’ять”, “місце пам’яті” (пам’ятник війни тощо), то література – з об’єктом, пам’ять про який втрачається. Письменники (Жан Ролєн, “*Terminal frigo*” (2005), Дідьє Дененкс “*Ex targe*” (1994)) розповідають про подорожі, здійснені ними. Наприклад, маленькими містечками на узбережжі, які раніше були активними і живими, а нині закинуті, безлюдні. Писати реальність віднині означає не вписувати історію в реальні рамки, а йти до матеріальних слідів того, що було, а тепер втрачено. У Д. Дененкса твір навіть не є романом, бо складається з переліку місць і поіменного називання тих, хто там жив. Подія, як така, відсутня.

Ж. Ролєн обходить передмістя Парижа і бачить там хижі, які знімають молоді люди, що працюють у столиці (“Зони”, 1995). “Про що може думати молодь, яка щодня бачить ці шпалери, сходи, нужники, яким вона бачить своє майбутнє?”. Багато фактів – вбита повія з країн колишнього СРСР, нікому не потрібна, всім чужа. Етнолог Марк Оже називає “*non lieux*” простір метро, вокзалу, великих переходів, комерційних центрів у переходах. Відбулася зміна тих, хто там живе – від абстрактного беккетівського Владіміра до реальних решток людяності в образі бездомного, яким може стати будь-хто в результаті економічної нестабільності. Жан Ешноз з цього приводу пише роман “Один рік”, а Аньєс Варда знімає фільм, де показує поступове сповзання молодої жінки в урбаністичному просторі до ситуації повії, бездомної.

Велику роль у передачі “*fait divers*” відіграє форма листування. Листи до різних людей повідомляють факти і залишаються на їхній поверхні. Багато імпліцити, багато неказаного. Складається враження, що Ф. Бон у одноіменному романі “Факти” відштовхується від тропізмів Наталі Саррот і показує факт як подію, що породжує необхідність висловитися. Те, що сховалося в підсвідомості, проситься бути оформленим у жорсткому правдивому слові. В романі “Змішаний шлюб” розповідається історія ветеринара, який колись через помсту за зраду дружини з декласованим свреєм вбиває сина. А тепер він сам собі вчинив повне обрізання. Слово, що промовляється в такій ситуації, не є узагальнюючим, моралізуючим. Воно здається дивним, шокуючим – не заліковує рану в результаті промовляння прихованих почуттів, а утворює нові розлами у свідомості, відчуття внутрішньої порожнечі в душі самотній без опертя. Індивідуальне мовлення вводить у текст біль, соціальну і індивідуальну депресію. Ф. Бон запозичує манеру письма Фолкнера (“Галас і шаленство”) і схильється до структури, яку в 1973 р. запропонував М. Фуко зі своєю командою у збірці документів “Я, П’єр Рів’єр, убивши матір, сестру і брата...”. У Фуко спостерігається чотири дискурсивні структури: пам’ять убивці і зміст його допитів; свідчення; зібрані слідчими висновки лікарів; юридичні і правові докази, закони. Між чотирма дискурсами і навіть всередині їх є неспівпадіння, протиріччя, які реалізуються шляхом поступового сповзання від однієї позиції до іншої. На відміну від Фуко, яким Ф. Бон захоплюється, письменник включає в текст рецепцію фактів, які

викладаються злочинцем і фахівцями, їхню рецепцію у внутрішньому монолозі. Світ змінюється, стає іншою ментальністю людини – це фіксують і злочинець, і слідчий, і лікар – проте закон, за яким судять, не фіксує цих змін. На відміну від соціолога, письменник розмірковує над фактами.

Соціолог М. Маффесолі називає соціальну комунікацію навколо фактів, які хвилюють суспільну свідомість, “племінним гуртуванням” (*agrégation tribale*). Соціальний корпус використовує “*fait divers*” для формування соціальності як мережі соціальних зв’язків (розмови на ринку, на вокзалі, в черзі, по телефону). А Ф. Бон у художньому тексті показує, що налагоджування соціальних зв’язків не відбувається, оскільки кожен із діалогуючих залишається у своїх сумнівах і самотності – спілкування-обмін не здійснюється. Замість нього – промовляння. Бурдєс вважає, що “*fait divers*” виконують роль “*diversion*” (“диверсії”), і що влада використовує поширення і нагромадження “*fait divers*”, уникаючи їх серйозного глибокого аналізу. Бурдєс говорить про деактуалізацію того, що подають нам медіа у випусках новин та на передовицях газет як нагромадження фактів без аналізу. Фактів безліч, вони дуже різні, і соціальна пильність присипляється, політики прагнуть саме цього – вони не бажають виникнення феноменів, які передбачають реакцію. Натомість це робить література, яка через індивідуальну практику рецепції “*fait divers*” виходить на розуміння розшаровування соціального в суспільстві.

Отже, сьогодні питання “*fait divers*” у літературі – це питання антропології, привласнення інформації, через її рецепцію, через можливі точки зору на неї. Ф. Бон у романі “*Fait divers*” (“Факти”) звертається до колективних уявлень і індивідуальних сумнівів з приводу того, в чому колектив (соціальний корпус) не сумнівається. Він включає в текст рівень постановки на сцені *fait divers*, їх промовляння зі сцени супроводжується розмірковуваннями режисера з приводу того, як їх репрезентувати, і внутрішніми рефлексіями актора, який прагне дистанціації від внутрішнього світу кримінального елементу, злочинця. Дистанціація зустрічається у Брехта. У Ф. Бона це позиція соціальної критики, яка не переймається болями і стражданнями іншого, а дає оцінку. Є і позиція автора, який в своїй рецепції естетики театру значно ближчий до польського “театру привидів” (“театр смерті”), ніж до драматургії Брехта. Через сприйняття “*fait divers*” досліджується естетика репрезентації реального світу. У 1996 р. Ф. Бон у видавництві Мінюї друкує текст “Паркінг: як і чому”. Для нього це приклад драматизації “*fait divers*”, їх укладання в оповідь, фікціоналізація світу. У 1998 р. у передмові до тексту “Нетерпіння” Ф. Бон заявляє: “Більше ніколи не буде романної історії як лінійної оповіді – тільки її уламки, що падають у вічі при яскравому освітленні, як той біль, що вмиг виривається з нас на поверхню”.

Запитання і завдання

Що характеризує романну естетику сьогодні? Схарактеризуйте проблеми реальності в романах Ф. Бона. Схарактеризуйте розуміння “fait divers” в соціології, антропології та літературі. Що змінилося в порівнянні з літературою реалізму ХІХ ст.?

Дідьс Дененкс. Ресстраційний журнал (фрагмент)⁶⁴

Золоті рибки

Aux rédacteurs des dépêches anonymes de l'Agence France-Presse.

Je n'aurais jamais cru qu'on puisse être aussi calme après avoir tué son père. Ou son beau-père...

L'autre je ne l'ai jamais connu, alors, c'est tout comme !

"Tu n'as rien perdu!"... Je l'ai entendue au moins mille fois, celle-là... Maman était encore encinte de moi lorsqu'il est parti. Il ne m'a laissé que son prénom, Albert... que je traîne depuis vingt-trois ans. Il n'y est pour rien, c'est maman, elle l'aimait encore, malgré tout, mais ce n'était pas une raison pour m'imposer çr} une vie entière...

J'ai dormi normalement, sans cachet, huit heures d'affilée et s'ils n'avaient pas cogné à la porte, pour le café, j'y serais toujours.

Je n'ai pas voulu y penser avant de m'endormir. J'ai serré les dents, à les briser, et les idées ont reflué de ma tête.

Je suis seul dans la cellule, une faveur paraît-il ! On voit bien qu'ils vivent de l'autre côté des grilles... On se cogne les genoux au mur rien qu'en s'asseyant. À deux on aurait moins froid. Et on peut se parler, même si on ne dit pas tout. Ils m'ont obligé à laisser toutes mes affaires en entrant. Une espèce de balle de vêtements serrée par ma ceinture, au milieu de toutes les autres, avec mon numéro d'écrou, dans une cellule inoccupée bourrée de casiers.

C'est la première fois que je dors autre part que dans mon lit. Aux trois jours je ne suis resté que le matin et l'après-midi: ils m'ont réformé avant le morse avec un type qui se remettait mal d'un accident de moto.

Personne ne m'en a voulu à la maison, même grand-mère qui était juste un peu triste. L'avocat était là et c'est lui qui a demandé au gardien, pour le carnet et le crayon, si je pouvais les prendre avec moi. Il a commencé par dire qu'il ne voulait pas d'histoires, qu'on verrait ça plus tard avant de hausser les épaules et de me faire signe d'y aller.

On ne s'évade pas avec du papier et un crayon!

C'est un gros cahier de couturière de l'année 1973, deux pages par jour, heure par heure, bloquées sous une épaisse couverture cartonnée noire. Depuis près de quinze ans j'y inscrais le résumé de chacune de mes semaines sur une page en la numérotant. Mon écriture est restée pratiquement la même, pattes de mouche, penchée d'un côté quand j'écris à la fenêtre, de l'autre près de la lampe. Demain ce sera la semaine n° 730, il ne reste plus qu'une page à remplir...

Semaine n° 1. Du 2 au 8 avril 1974

Il n'a pas fait beau et je ne suis pas sorti au zoo avec l'école. J'ai fait semblant d'être malade, de tousser. Mercredi maman m'a emmené au marché de la mairie. Je l'ai tirée jusqu'au fond, derrière la halle. Il y avait des lapins nains, des hamsters, et toute une portée de petits chiens plus beaux que des caniches, des bergers labris... J'ai réussi à revenir avec deux poissons rouges, (parce que ça ne fait pas de saletés) en promettant de m'en occuper pour manger.

Semaine n° 18. Du 29 juillet au 4 août 1974 Je n'aime pas quand ils se battent. Les disputes ce n'est pas la même chose. Je l'entendais qui poussait des cris aigus,

⁶⁴Daeninckx D. *Mavn courante* / Didier Daeninckx. – P.: Verdier, 1994. – 137 p.

dans sa chambre. Quand je suis entré, il était sur elle et lui tenait les bras. Maman a sursauté en me voyant. Il s'est levé, d'un coup, une main entre ses jambes qui ne cachait rien et m'a fichu une claque. Il a plein de poils sur la poitrine et un gros ventre avec un nombril tout plissé. Je n'ai pas pleuré.

Semaine n° 31. Du 30 novembre au 6 décembre 1974 J'ai encore eu des mauvaises notes à l'école. Je suis gaucher, alors c'est obligé, dès que j'ai écrit un mot avec mon stylo-plume, ma main passe dessus avant qu'il soit sec. Ça fait sale et la maîtresse ne veut rien comprendre parce qu'elle est de la main droite, elle. À la maison maman m'a fait un test: elle me lance un ballon et je tape dedans. C'est toujours le pied gauche qui part, donc je suis un vrai gaucher, sauf qu'elle n'ose pas venir le dire à la maîtresse. Elle a honte.

Semaine n° 40. Du 23 au 29 janvier 1975 La voiture télécommandée est cassée. Il n'arrêtait pas de jouer avec et elle cognait contre les pieds de la table. Bien sûr, c'est moi qui casse tout! Il se croit le plus malin mais je l'ai regardé boire son vin, à table... Il claquait du palais en disant: "Il est vraiment bon son Gamay, pour le prix... Faudra penser à en recommander... Tu ne veux pas y goûter?" Je sais bien que maman ne boit jamais d'alcool, sinon je n'aurais pas pissé dans le goulot... Pas beaucoup, cinq ou six gouttes, je voulais plus mais j'ai sorti ma quéquette de la bouteille quand j'ai entendu des pas.

Semaine n° 47. Du 13 au 19 mars 1975

Mes poissons rouges ont disparu ! Dès que je rentre, le midi, je pose mon cartable et je viens les voir. L'aquarium n'était plus à sa place, sur le réfrigérateur. J'ai d'abord cru qu'il était dans l'évier, pour changer d'eau. Rien. Je l'ai trouvé en haut du placard de la cuisine, au milieu des bocaux vides. J'en ai fait tomber. Il est sorti de la salle de bains à moitié rasé, en entendant le ramdam. Pas très à l'aise. Il travaille une semaine sur deux très tôt, et là, c'est sa semaine de l'après-midi. J'ai éclaté en sanglots. Il a fait semblant d'être triste pour me dire qu'il avait mal rincé le bocal après l'avoir nettoyé à l'eau de Javel. Les poissons étaient dans la poubelle, sous un emballage de Mokarex. Je les ai enterrés dans la jardinière, sur le balcon, avec des petites figurines d'Indiens, au-dessus, pour faire joli.

Semaine n° 48. Du 20 au 26 mars 1975

Je ne sais pas si on peut mourir à neuf ans, si le cœur peut s'arrêter d'un seul coup, à cause du chagrin. C'est la voisine du dessous qui a tout déclenché parce que l'eau traversait son plafond et avait fait un court-circuit dans sa télé, en gouttant. Elle tambourinait à la porte et ses cris résonnaient dans l'escalier. Il est venu ouvrir, en pyjama. Maman était dans la baignoire, la tête contre le rebord en émail, les yeux à demi fermés. L'eau coulait du robinet de douche et passait par-dessus bord, par tout un tas de petits filets. Au début je croyais qu'elle nous faisait une blague. Il a dit : "Ne touchez à rien !" et a coupé le courant au compteur. C'est là qu'il a sorti le sèche-cheveux qui flottait devant les seins de maman.

Semaine n° 50. Du 3 au 9 avril 1975

Elle est toute seule dans le cimetière depuis lundi. J'ai vu plein de gens de ma famille que je ne connaissais pas. On a tous mangé dans un restaurant, à l'entrée du cimetière de Pantin et j'ai pleuré pendant tout le repas. On m'a posé plein de

questions, un monsieur de la police et un antre des assurances, rapport au sèche-cheveux, mais rien sur les poissons rouges. Ce n'est pas une histoire d'eau de Javel.

Semaine n° 354. Du 7 au 13 février 1981 Il pourrait être plus discret ce connard ! Ou les emmener autre part... Si je mets ma musique à fond la caisse, c'est pour ne pas les entendre ! Il parle encore de me placer en apprentissage, un lycée de menuiserie vers Lamastre, au fin fond de l'Ardèche où il connaît quelqu'un. Sous prétexte que je ne veux rien apprendre. Il ne s'interroge pas. Pour lui, c'est comme ça ! Menuisier du pied gauche... Rends-moi maman et j'apprends.

Semaine n° 553. Du 5 au 11 novembre 1984 Ils ne m'ont pas gardé longtemps, à Vincennes ! Même pas une journée. C'était comme une salle de classe sauf que le prof était en uniforme. Des paquets de tests plus débiles les uns que les autres du genre : " Qu'est-ce qu'on prend pour enfoncer le clou ? La cisaille, le discours ou le marteau..."

Au choix ! J'ai fait n'importe quoi, à la fin je ne lisais même plus les questions. Quand on a commencé à décrypter le morse, un trait long, deux traits courts, un examinateur est entré et m'a appelé, moi et un type qui avait la tête entourée de bandages, un accident de moto. Direct au psychiatre. Il m'a parlé de ma mère et c'est comme si je revoyais la baignoire. Grand-mère est venue à la maison mais elle ne le supporte pas, elle non plus.

Semaine n° 726. Du 24 au 30 janvier 1988 Des mois qu'il tousse comme une caverne. Le matin il n'arrivait plus à garder son petit déjeuner. Ça partait dans le lavabo, avec le dentifrice. Bonjour le réveil ! Un sale truc en dessous de la gorge, à l'œsophage. L'ambulance est venue le prendre, avec tous les voisins dans l'escalier. Je leur ai claqué la porte au nez quand ils ont voulu me plaindre... Je m'en fous de leurs malades ; ils n'ont qu'à faire pareil.

Semaine n° 727. Du 31 janvier au 6 février 1988 Tu parles qu'il ne voulait jamais me laisser seul à la maison ! Ça arrive à tous les mêmes de jouer avec l'éther et les allumettes. D'abord j'avais onze ans et le liquide enflammé s'est mis à courir sur le carrelage tout seul... J'ai jeté de l'eau mais trop tard, il était passé sous la porte. À peine si ça a brûlé le lino de l'entrée... Depuis il me prend pour un incendiaire ! Prétexte ! J'étais à la recherche des lettres que j'envoyais à maman, de colonie, quand je suis tombé, dans le placard de leur chambre, sur une grosse boîte de chez André. Des bottes, mais à la place, entouré de chiffons, il y avait un sèche-cheveux, le même que celui qui a tué maman avec le ventilateur sous le plastique ajouré au-dessus de la poignée, sauf qu'il était en rose au lieu de bleu. Je l'ai dévissé. Il était tout rouillé à l'intérieur comme si on l'avait trempé dans l'eau.

Semaine n° 728. Du 7 au 13 février 1988 Pendant trois nuits je n'ai pensé qu'à ce sèche-cheveux, à la manière dont il s'y était pris. Tout est venu d'un seul coup, onand j'ai repensé aux poissons rouges ! J'ai relu mon journal de mars 1975 et je me suis aperçu qu'ils avaient disparu quelques jours seulement avant que maman s'électrocute dans son bain.

Je le vois comme si ça se passait devant mes yeux, en train de remplir la baignoire, d'y verser l'eau et les poissons de l'aquarium et de jeter le sèche-cheveux allumé pour vérifier si le courant les tuait...

Semaine n° 729. Du 14 au 20 février 1988 Il a essayé de sourire en me voyant entrer dans sa chambre. Son doigt se pliait, pour que j'approche. L'opération lui avait laissé un trou dans la gorge avec un gros pansement qui vibrait au rythme de sa respiration. Il a ouvert de grands yeux quand j'ai appuyé sur la gaze avec mon poing. Ça n'a pas duré une minute. J'ai sonné pour appeler l'infirmière.

J'en étais là, avec la dernière page du cahier de couturière en blanc, quand la porte de la cellule s'est ouverte. Le flic à qui j'avais tout expliqué au commissariat est entré, le frère de mon beau-père sur les talons. Il tenait le sèche-cheveux à la main. Il l'a posé sur la couverture.

– Tu te souviens de la date... pour ta mère ? Le frère me regardait comme au zoo.

– 21 mars 1975, le jour du printemps, pourquoi ?

Il a désigné le sèche-cheveux, d'un mouvement du menton.

– Parce que ton histoire ne tient pas debout: j'ai envoyé l'appareil chez Moulinex, pour expertise. Ils sont formels, ce modèle a été fabriqué à partir de septembre 1975, soit six mois après la mort de ta mère...

Le frère a voulu apporter son grain de sel :

– Pourquoi tu ne dis jamais rien ? Si tu me l'avais demandé je t'aurais expliqué que Jean et ta mère s'aimaient comme peu de gens osent se l'imaginer... Il ne s'en est jamais vraiment remis... Je savais qu'il avait essayé de faire une connerie, à cette époque...

Je me suis mis à ricaner. Lui, l'aimer ? C'est la meilleure ! Il n'y en a qu'un qui l'aime. Je criais.

– menteurs ! menteurs ! Vous inventez au fur et à mesure...

Le flic est venu à son secours.

– C'est malheureusement la vérité... Ton père a tenté de se suicider de la manière dont ta mère était morte, en s'électrocutant... Tu l'as tué pour rien...

Ils sont enfin partis, ils n'en pouvaient plus de m'entendre chanter... J'ai pris mon calepin à la dernière page, avant le calendrier de l'année 1974 et j'ai écrit mon titre :

Semaine n° 730. Du 21 au 27 février 1988

et je n'ai trouvé qu'une phrase à inscrire:

“ Ils disent ça pour que je regrette. ”

Запитання і завдання:

Текст створений у режимі короткого протоколу, який хронологічно реєструє події. Що говорить про банальну побутовість драми молодого безхатченка? А що акцентує сумнів і тьмунію, яка обпалює душу зсередини? Чи встановлена ідентичність оповідача? Як здійснюється взаємодія розслідування і інтриги? А офіційного дискурсу і приватного мовлення?

ФОРМИ ПИСЬМА ПРО СЕБЕ В ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ

Трансформація біографічної форми роману

Щоденники, записки, зошити у французькій літературі I половини ХХ ст. були популярними завдяки А. Жіду, М. Прусту, Ж. Гріну, які продовжували традиції стендалівського письма про себе.

У 80-х рр. “новороманісти” Н. Саррот (“Дитинство”) і А. Роб-Гріє (“Дзеркало, що повертається”, “Анжеліка, або Зачарування”, “Останні дні Корінфу”) цілком неочікувано звертаються до жанру автобіографії. З одного боку, такий текст спирається на очевидну документальність, фактуальну точність, з іншого – той самий А. Роб-Гріє, як завжди, віртуозно балансує на межі двох моделей письма, перемижуючи ознаки автобіографії й роману. Він створює справжню естетику “перевертнів”, міксуєчи метамову критичного реалізму ХІХ ст. (стендалівське дзеркало, що його несуть по дорозі, і лаканівське дзеркало, в якому суб’єкт усвідомлює свій образ і визнає свою ідентичність) з поетичною уявою. Ж. Рікарду вводить термін “дзеркального відображення” як спрямованості тексту в текст, пастки для уяви, мозаїчного відображення, що знищує всіляку подібність до реалістичної оповіді.

Н. Саррот у “Дитинстві” вводить фігуру роздвоєння оповідача на того, хто пише, і того, хто сумнівається та критикує. А. Роб-Гріє бавиться телеструктурами, які перетворюють текст на неправдоподібний, нереалістичний навіть за умов його зовнішньої точності. М. Дюрас в автобіографічному письмі звертається до жіночої теми, але її приваблюють хворобливі сфери індивіда, не ті, які висвітлює класична психологія. Змінюється і наративна стратегія авторки: зростає частка негативної онтології, коли “не сказати”, “не назвати”, “затаїти”, “замовчати” означає матеріалізувати неназване, неказане, збережене у “складках” тексту, в перепаді музичного ритму сцени, в синкопі абзацу, в елізії, тобто в тому, що випало з фрази.

Митці дедалі більше схилиються до занурення в заборонене, де вирують імпульси бажань, де пульсує еротизм, вибухає сексуальність. Якщо Ж. Жене, Ж. Грін зачаровані гомосексуальністю і полонені її багатоаспектними проблемами, то М. Батай, М. Бланшо, П. Кловоські гіперболізують простір сексуальності. Вони вводять у художній текст нове розуміння сакрального і виводять містику любові. Відмовляючись від усіх відомих метасистем оповіді, Ж. Батай перемижує в тексті дані політекономії, порнографічні сцени, есхатологічні роздуми, антропологію, естетику, містику, літературну критику. Зовнішня незавершеність (текстуальні пропуски, замовчування, фрагментація оповіді) плюс уривки з поем, фрагменти автобіографічної сповіді, що звучить як оголеність душі на межі життя і смерті, – це спроба матеріалізувати щось особисте, внутрішньо пережите: не-казане, не-чітке, не-оформлене, не-ясне, не-вияскравлене стає однією з форм проникнення по той бік існування, де порожнеча смерті, безумство, жах, збочення, тілесні експеси є немовби зустріччю людини віч-на-віч із власною сакральністю. Ж. Батай розробляє філософію трансгресії (долання меж забороненого) і застосовує техніку звільненого слова, яка зовнішньо подібна до психоаналізу в дусі Фрейда:

бажання, мрії, сновидіння, пережитий психічний травматизм матеріалізуються у слові, постають оголеними, наративно неоформленими і фрагментарно розірваними. Батай проповідує сексуальну й еротичну практику як реалізацію містичного окультиного досвіду стирання меж.

Характерна риса щоденникової форми – відвертість, щирість у висвітленні драматичних тем, які позначили приватне життя, усвідомлення себе. Разом із тим, для щоденників 80-х років стає характерним погляд *Du dehors-ex time-outside*, що веде за собою мінімалізм у зображенні соціального і приватного побуту. Психологія і соціологія впливають на щоденникові форми, ведуть до жанрової мутації. Виявляється, що поети більш схильні до записок, а романисти – до щоденників, що пов'язано з їхнім жанровим вибором у творчості.

М. Дюрас, С. Дубровські, Н. Саррот, К. Сімон, П. Мішон, А. Ерно звертаються до форм сімейної саги. Вони вивчають те, що передувало їхній власній історії, банальні історії близьких людей, свідками життя яких були рідні, що пам'ятають про пережиті емоції, приховані і нереалізовані бажання. Письменник відчуває себе нащадком кількох попередніх поколінь, отже, просте банальне життя далекої і близької рідні пройшло не дарма, адже є антропологічний результат: свідок, нащадок, який пише і розповідає. У літературі це приводить до народження нової форми оповіді і нових тем. А. Ерно "Місце" – оповідь про Іншого (Батька) – це необхідний виток вбік, щоб згодом повернутися до себе, але вже із здобутими знаннями про свій рід. Це підміна звичної автобіографії. І тут відбувається пошук нової художньої форми, де важливі не поетичні естетично опрацьовані образи, лексико-стилістичні засоби, неочікувані художньо-композиційні рішення, навіть і не емоційність: є потреба в дотик до голого факту, пережитого на інтимному рівні (коханець, покинута жінка). Оповідь не набирає лінійної хронологічної форми, а постає у вигляді результатів дослідження, допитів свідків, які можуть висунути гіпотези, але не можуть бути певними того, про що здогадуються, про що розповідають. В оповіді немає місця ні сновидінням, ні мріям – бо ніхто не знає, якими вони були насправді. А. Ерно говорить про специфіку такого письма, головна риса якого – щирість, вірність слову і факту, відсутність пози, вишуканості (тітка по материній лінії, яка не носить трусів, бо так простіше ходити до вітру у французькому селі початку ХХ ст.).

А от коли П'єр Мішон звертається до глибоко приватного життя, то його оповідь є інакшою. Його цікавить народження покликання письменника у Рембо, Флобера. Це повертає Мішона до його власної історії народження таланту і бажання писати. Мішона так само приваблює провінція, неповторна атмосфера банального життя, маленьких непомітних подій, людей з їхньою грубою мовою. У школі навчають нормативному мовленню з реаліями, відсутніми в провінції. Освоєння державної нормативної мови – засвоєння заборон, норм, відкриття нових горизонтів поза своїм селом і засвоєння власної фрустрації, необхідності приховувати нереалізовані бажання. Мовлення П. Мішона у порівнянні з А. Ерно є більш поетичним, але так само дистанційовано від безпосередніх почуттів:

залежність від граматичних законів, зв'язків, зумовленостей приводить до вивчення соціальних законів обмеження. Висновок: писати потрібно щиро, не літературною мовою.

Якщо А. Ерно наслідує соціолога П. Бурдьє і висвітлює присутність соціуму в індивіді, то П. Мішон наслідує М. Фуко і створює короткі "археологічні" тексти, в яких незначна житейська історія дає доступ до прихованого від усіх пласта людського життя.

Серед першовідкривачів маємо: К. Сімона "Акація" (1989), Ж. Руо "Поля честі" (1990), П. Бергуньо "Рожевий дім" (1987). Оповідь розгортається в родинному колі, минуле не завершується, а реалізується в наступних поколіннях, які підсвідомо відчувають тиск нереалізованих батьківських бажань. Психогенеалогія – напів-наука, яка вивчає те, що структурувало підсвідомість батьків, визначало логіку їхніх поведінкових рефлексів, те, що було сімейним секретом. Якщо важко знайти власну мову, щоб розповісти про себе справжнього, то йде розповідь про тих, хто передував у родинній генеалогії.

П. Бергуньо розповідає про приховану від стороннього ока і вуха історію ранньої вагітності, усиновлення, ранньої смерті батька, а потім і матері, що стало психологічною травмою. Агонія і смерть близької людини стає точкою відліку для початку дуже правдивої оповіді.

Якщо Г. Лукач і Л. Гольдман досліджували тематику парвеню в лікарескній оповіді Мариво чи Мопассана і здійснювали аналіз соціальної ситуації в романі, то нині ми є свідками руйнації ідеології соціального прогресу і цивілізації. К. Сімон в "Акації" досліджує руйнування індивідуального життя на основі довіри до ідеології батьків нації. Батько постає в родині як особистість нереалізована, затиснута у соціальні умовності, непевна в собі.

У романі 80-90-х років маємо розповсюдження оповіді синівства: втрачений батько (матір), втрачені цінності (Е. Ажар "Життя попереду"). Пошук коріння ведеться на основі тьмяного незрозумілого минулого, і точкою опори постають фотографії в коробці з-під печива. Саме на основі споглядання фото уява починає будувати гіпотези, в результаті чого з'являється кілька можливих версій подій. У мовленні поширена фігура епанторози (тобто, самовиправлення, надмірного уточнення – "можливо (тобто), це було так..."), поширюється непевність і сумнів у сказаному (романи П. Модіано).

Відновлення з великою повагою втраченого, того, що є невідомим, не є простою реконструкцією, а глибоким духовним проникненням у минуле, поверненням. Мабуть, саме тому таким актуальним видався в 1994 р. виданий посмертно роман А. Камю "Перша людина": історія тих, хто не вмів говорити, свідчити, розказувати, оповідь від іншої особи, і водночас майже автобіографія.

С. Жермен на тих самих основах будує іншу історію, в якій легенда і міф перемешуються. За ритмом і композицією це біблійна "Пісня пісень". За тематикою "Книга ночей" і "Бурштинова ніч" – психогенеалогічні твори, близькі до класичних творів Золя, Бальзака, Мопассана.

Наталі Саррот. Дитинство (фрагмент) (1983)⁶⁵

Alors, tu vas vraiment faire ça ? “ Évoquer tes souvenirs d'enfance ”... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux “ évoquer tes souvenirs ”... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.

– Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi...

– C'est peut-être... est-ce que ce ne serait pas... on ne s'en rend parfois pas compte... c'est peut-être que tes forces déclinent...

– Non, je ne crois pas... du moins je ne le sens pas...

– Et pourtant ce que tu veux faire... “ évoquer tes souvenirs ”... est-ce que ce ne serait pas...

– Oh, je t'en prie...

– Si, il faut se le demander : est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? te ranger ? quitter ton élément, où jusqu'ici, tant bien que mal...

– Oui, comme tu dis, tant bien que mal...

– Peut-être, mais c'est le seul où tu aies jamais pu vivre... celui...

– Oh, à quoi bon ? je le connais.

– Est-ce vrai ? Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas ? comment là-bas tout fluctue, se transforme, s'échappe... tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant... vers quoi ? qu'est-ce que c'est ? ça ne ressemble à rien... personne n'en parle... ça se dérobe, tu l'agripes comme tu peux, tu le pousses... où ? n'importe où, pourvu que ça trouve un milieu propice où ça se développe, où ça parvienne peut-être à vivre... Tiens, rien que d'y penser...

– Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outrecuidant. Je me demande si ce n'est pas toujours cette même crainte... Souviens-toi comme elle revient chaque fois que quelque chose encore informe se propose... Ce qui nous est resté des anciennes tentatives nous paraît toujours avoir l'avantage sur ce qui tremblote quelque part dans les limbes...

– Mais justement, ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas... pas assez... que ce soit fixé une fois pour toutes, du “ tout cuit ”, donné d'avance...

– Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpète faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant... je voudrais, avant qu'ils disparaissent... laisse-moi...

“Итак, ты действительно сделаешь это? “Воскресить воспоминания детства”... Как-то неловко от этих слов, они тебе не по душе. Но согласишься, только они и подходят. Ты хочешь “воскресить воспоминания”... Не притворяйся, именно так.

– Да, ничего не могу с собой поделаться, меня влечет это, сама не знаю почему...

– Потому, возможно... не значит ли... подчас просто не отдаешь себе отчета... Наверное, потому, что силы уходят...

– Нет, не думаю... во всяком случае, я не чувствую...

⁶⁵Sarraute N. *Enfance* / N. Sarraute. – P. : Hatier, 2008. – 127 p.

– И однако, то, что ты хочешь... "воскресить воспоминания"... не значит ли это...

– О, прошу тебя...

– Нет, ты обязана спросить себя – не значит ли это уйти на покой? образумиться? расстаться со стихией, в которой до сих пор худо ли, бедно...

– Вот-вот, худо ли, бедно...

– Возможно, но только в этой стихии ты могла жить... она...

– Да не надо, зачем? я ее знаю.

– Правда? А ты действительно не забыла, как все было там? как там все плывет, меняется, ускользает... ты движешься вслепую, все время нащупываешь, тянешься... к чему? что это такое? это ни на что не похоже... об этом никогда никто не говорит... оно вырывается, ты изо всех сил вцепляешься в него, толкаешь... куда? неважно, лишь бы оно оказалось в благоприятной среде, где разовьется, где, возможно, сумеет жить... Видишь, достаточно только подумать об этом...

– И ты сразу становишься напыщенной. Я бы даже сказала, заносчивой. Уж не от страха ли... Вспомни, он неизменно овладевает тобой, когда ты оказываешься перед чем-то, пока еще бесформенным... То, что осталось от прежних попыток, кажется нам всегда более ценным, чем то, что еще дрожит где-то в неясной дали...

– Вот именно, боюсь, на этот раз не задрожит... или задрожит недостаточно... это закреплено теперь раз и навсегда, стало "яснее ясного" – все уже готово...

– Не беспокойся, голыми руками все равно не возьмешь... все еще только брезжит, об этом не написано, не сказано ни единого слова, все как будто лишь слабо пульсирует... за гранью слов... как обрывки чего-то еще живого... и мне хотелось бы, пока они еще не исчезли... позволь мне...»⁶⁶

Запитання і завдання:

Проаналізуйте пунктуацію, типографічне вирішення і структуру уривку. В чому полягає особливість цього тексту? Проаналізуйте діалог двох голосів (тональність, тематика, точки зору, гра запитань/відповідей). До чого відсилають голоси? Що (хто) за ними приховується? Як автору вдається натякнути на сумніви і невпевненість перед бажанням поділитися спогадами? Які міркування пропонує діалог? Які відповіді він дає? Спираючись на уривок, запропонуйте характеристику автобіографічного письма і ролі в ньому вибраних автором граматичних часів і модальностей мовлення.

ЖАН-ПАТРИК МОДІАНО

Жан-Патрік Модіано народився в липні 1945 року поблизу Парижа в родині італійського єврея і актриси бельгійського кінематографа, фламандки за походженням. Оскільки батько не проживає з родиною, а матір постійно

⁶⁶ Саррот Н. Детство: Золотые плоды : повесть, роман / Натали Саррот; пер. с фр. Л. Зонинной. – М.: Полиформ, 1995. – 352 с.

перебуває на зйомках, то Патрік навчається в школі і колежі на пансіоні. Єдина близька людина, рідний брат Руді помирає у віці десяти років, залишаючи по собі біль і щем у серці. Саме йому Патрік присвячуватиме свої перші опубліковані твори. Йому дуже щастить – у 1960 р. мати знайомить сина зі своїм другом Реймоном Кено, який викладає в його колежі геометрію. Саме Кено – відомий на той час автор гумористичної повісті “Зазі в метро”, один із “батьків-засновників” УЛПО – вводить Патріка у світ літератури, запрошує його на коктейлі у видавництво Галлімар з приводу публікації цікавих творів. Саме його Патрік першим у 1966 році ознайомив з рукописом свого першого роману “Площа Зірки”, який вийде у 1967 році у видавництві Галлімар і відразу ж отримає визнання читацької публіки. Відтоді Модіано займається тільки художньою творчістю, співпрацює з режисерами кіно чи шансон’є, для яких пише тексти пісень.

Дві основні теми лежать в основі його творчості: пошуки героєм себе, свого місця в житті, спроба зрозуміти своє коріння та неможливість зрозуміти соціальний простір, його розвиток і напругу. Це породжує специфіку нарадці, де оповідач постійно спостерігає за світом і подіями, що розгортаються перед його поглядом, збирає до купи розрізнені факти і намагається проникнути в їхню історичну і екзистенційну суть. Він, як і сам автор, чимось схожий на археолога пам’яті, який уважно ставиться до будь-якого документа, який міг би пролити світло щодо його власного минулого і щодо минулого близьких йому людей. Амнезія в результаті хвороби, нещасного випадку, поранення, пережитих страждань – постійна риса біографії героїв Модіано. Інколи здається, що маєш справу з біографічним чи навіть детективним романом, настільки присутність спостережених фактів масивна і важлива в мережі оповіді.

Інша центральна тема в творчості Модіано – батько, батьківство і пов’язана з цим образом тема Другої світової війни, фашистської окупації Парижа і колабораціонізму. Він внутрішньо відчуває бажання висвітлити, зрозуміти і описати у фікціональному тексті стосунки молодих жінки і чоловіка (батька і матері), кохання, що народжується в атмосфері конспірації, руху Опору. Його вабить подвійна ідеологічна складова, присутня в образі як жінки так і чоловіка в умовах війни, вабить сартрівська тематика неуникної свободи і відповідальності, вабить сам контекст окупації – розмитий, неясний, в якому не можна довіряти жодному документу, жодній фотографії, ні фактам, ні їхній інтерпретації. Модіано вибирає такий стиль письма, який залишає і образи героїв розмитими, невизначеними, інколи незрозумілими. Зрада, фізична відсутність, успадковані риси характеру і поведінки утворюють лейтмотиви, які підсилюють автобіографічне начало в трилогії “Окупація” та інших творах. За умов відсутності сповідального дискурсу особистість батька залишається темною фігурою, навколо якої множиться підозра, здогад і знову загадковість. Член руху Опору, таємний агент гестапо, герой чи зрадник – брак інформації, брак бажання спілкуватися з сином щиро, відверто штовхає того на відчайдушні, майже детективні пригоди. Зачарований тайною, затятий на темі коріння, спадщини, продовження і морального розриву, Модіано створює письмо,

де нав'язливо кружляють теми розмивання ідентичності, стирання фізичної присутності в пам'яті, зникання особистості в анонімності. На змішу хронологічної точності лінійної оповіді приходять варіації, повторення. Роман стає схожим на сон, який ніколи не завершиться, сцени в якому сліднують одна за одною в якомусь незрозумілому, але зримо, фізично відчутному музичному ритмі. Пошуки виявляються постійним процесом, який не може добігти кінця, але має в собі незрозумілу і не промовлену єдність. Минуле не проходить, не зникає – воно бринить під теперішнім, руйнує його спокійну виваженість, впевненість в майбутньому, скрижалі якого могли б бути закладеними тепер. У лексиці це відлуння вибором мовленнєвого реєстру невпевненості, сумніву, замовчуванням, тиші, в оповіді – відмовою від лінійності на користь кругової структури.

Минуле здається ранюю, що ніяк не затягнеться, дотик до неї може відбутися в будь-яку мить, а це здатне спровокувати запаморочення, втрату орієнтирів, стан дежавю. Історія виявляється настільки інтеріоризованою, зовнішні факти настільки внутрішньо перевідчуті і пережиті, що перетворюються на оніричні кінематографічні кадри. Персонаж у пам'яті кружляє навколо чогось, що мало колись місце, і боїться пролити на це «щось» остаточне світло. Щоб не дати минулому розростися і виштовхнути теперішнє, щоб не забути і не загубитися в ньому назавсім так, щоб утратити себе, персонаж намагається окреслити його межі, але не більше. Архіви і телефонні довідники – спроба переконати себе, що минуле не привиділося, не приснилося і насправді було пережитим, залишило по собі як зовнішній так і внутрішній слід. Письмо дозволяє реконструювати те, що не розказати звичайною буденною щоденною усною мовою, де слова мають і інший вжиток, й інше звучання.

Цитати з творів Модіано

“Я пишу ці рядки немов укладаю резюме чи пишу протокол – з документальною складовою, але водночас з бажанням покінчити з тим життям, яке не є моїм” (*Un pedigree*)

“Коли живеш поряд із вокзалом, це змінює все життя. Здається, ти тут проїздом. Ніщо не остаточне. Сьогодні чи тепер – обов'язково сядеш у поїзд”. (*La petite bijou*)

“Є такі дивні істоти, постійно одні й ті самі, що, як постові, стоять на перехрестях нашого життя”. (*Villa triste*)

Критика

Про людину

Він не водить машину, бо не має прав, не володіє комп'ютером і пише свої романи чорною шариковою ручкою в товстих зошитах в клітинку, не носить годинник і відповідає на запитання, в яких вся граматики в теперішньому часі, в минулому часі незавершеного виду – час історії й біології.⁶⁷

⁶⁷ Garsin J. Patrick Modiano : la tête dans les nuages // L' Obs, 04/03/2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100304.BIB4810/patrick-modiano-la-tete-dans-les-nuages.html>

Тексти П. Модіано дозволяють простежити зв'язок між літературною документалістикою і фікціональністю, між документальним свідченням і авторською творчістю, між пережитим і його фікціональною трансформацією. Такий підхід дає уявлення про межі жанрів і постійний рух від однієї до іншої моделі письма в межах одного твору. Маленька приватна історія життя дозволяє побачити проникнення в неї Великої історії, вона ж послуговує автору формозмістом пошуку відповіді на питання про сенс кризи ідентичності, кризи сімейної моделі і для окремої людини, і для всього суспільства. Онтологічна проблематика проступає в зламах особистісної історії: прописати, проникнути в суть, інтуїтивно відчутти, щоб зрозуміти суть подій – ці етапи необхідні для вибудовування своєї ідентичності, яке проходить через постійну боротьбу з пам'яттю, схильною до забуття. Приватна історія – необхідний передтекст для більш широкого розуміння слохи. Проте персонажі Модіано фізично нездатні встановити бодай символічний зв'язок з минулим і страждають нав'язливим бажанням руху вперед, втечі. В психоаналітичному контексті цей невроз інтерпретується як пошук слова, що підтримує людину в процесі її самовизначення-виокремлення серед інших і наступного називання, та пошук дружнього жесту. Кожна мить теперішнього містить в собі щось невлиме, усвідомивши символічне значення котрого можна пізнати суть всієї долі. І все ж персонажі Модіано переживають трагічне відчуття неможливості порозуміння себе і іншого. Головна подія, встановлений факт в процесі називання втрачають контури, ніколи не висвітлюються і не прояснюються – в результаті персонажі здаються привидами, що наштотхуються на невидимі перепони. Те саме блокування спостерігається і на рівні організації оповіді – множаться знаки питання, три крапки, у відповідь на запитання звучить бліде самотнє слово без прив'язки до спілкування.

Інший бік руху персонажів вперед, по колу, пересувань у просторі – пошук власного місця, того сприятливого і доброзичливого локусу, в якому можливо започаткувати конструювання себе як ідентичності, вкоріненої в сімейну та історичну суспільну спадщину, традицію. У випадку Модіано цим місцем є саме письмо, в просторі якого відбувається зустріч близьких істот, схильних до порозуміння і взаємопідтримки. Суб'єкт письма в акті репрезентації на основі прожитого досвіду відкриває себе і конструє в процесі укладання фактів у оповідь.

Естетичний вимір письма Модіано пов'язаний зі значенням акту письма як вписування реальності у фікціональний простір. Письмо дозволяє промовити гіркоту, висловити сум – воно ламає мовчання і визволяє персонажа з анонімності його щоденного існування. Виходить, як і у випадку Леклезію, художній гекст покликаний насамперед реалізувати евристичну функцію літератури, письмо передає від людини до людини, від покоління до покоління розповіді про стан душі, настрої, ментальність, прожиті ситуації. Вийти з кризового стану, подолати депресію, пов'язану зі втратою, означає пройти через сум, біль, відчуття втрати, розпрощатися. Головне не пригадувати себе – важливо подолати саме забуття як неunikну істину, побороти сформоване в людині переконання "ніде, ніколи,

безслідно, ніхто". Модіано звертається до дуже малої кількості художніх засобів, спрощує стиль і створює письмо, що тримається на диханні, на ритмі, на русі саме тому, що для нього важлива не якась остаточна промовлена істина, а постійне поступове наближення кожного до виключно своєї правди, яка в підсумку виявляється правдою про покоління, про людську ситуацію, про стан суспільства і цивілізації.⁶⁸

Інтерв'ю

"Dora Bruder" (1995). Про специфіку роботи над текстом⁶⁹

В грудні 1988 року, перечитуючи старі газети, я натрапив на оголошення про зникнення напередодні нового 1941 року молодої єврейки Дори Брюдер. Провів довгі пошуки і виявив іншу замітку про її смерть в концтаборі Дахау і через дев'ять місяців про смерть в тому ж таборі батьків дівчини. Ця історія настільки мене вразила і схвилювала, так запала в серце, що в 1989 році я написав роман "Шлюбна подорож" з метою заповнити порожнечу, що утворилася в мені і яка вимагала промовляння історії дівчини, про яку я нічого не знав. Проте коли роман був завершений, я зрозумів, що ні на йоту не просунувся в розумінні Дори Брюдер. І що це не завершиться, поки я не напишу інший текст, далекий від фікціональності.

"L'Horizon" (2010)⁷⁰

Про час

Час, що минає, звільнює нас від впливу людей, які вводили нас в стан транс, суму, гіркоти, страху, коли ми були малими чи юними. З часом ці люди втрачають владу над нами і здаються смішними, а то й жалюгідними.

Про специфіку художніх деталей

Без сумніву, інтернет потрібна річ. Він допомагає знайти втрачені зв'язки, сприяє неочікуваній появи когось чи чогось забутого. Але часто він ні до чого, оскільки "привиди" не так легко надаються. Друкарська машинка героїні видає "дивні знаки", які важко прочитуються в тексті. І це є ключем до розуміння того, як працює не тільки моя поетична уява. Цей розрив чи "випадіння з фази" є у всіх романістів.

Перше речення задає тональність всьому роману, як перші ноти на піаніно. Хемінгуей казав, що коли перше речення не ладиться, треба вирізати по-живому перші десять рядків. Мені ж потрібно їх знайти в собі від початку. Це важко. Все просте ніколи не приходить просто.

Розказувати історії по-живому важко – потрібна відстань у часі. Мене мотивує пошук слідів. Не безпосередньо розказувати історію, а так, щоб речі здавалися якимись загадовими. Радше знаходити сліди від речей, ніж самі

⁶⁸Balint-Babos A. Secret et tension narrative chez Modiano et Le Clézio : entre témoignage et créativité // Analyse, 13/10/2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1712>

⁶⁹Rencontre avec Patrick Modiano, à l'occasion de la parution de Dora Bruder (1995) // Gallimard, 2004 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01034347.htm>

⁷⁰Rencontre avec Patrick Modiano à l'occasion de la parution de L'Horizon en mars 2010 // Gallimard, 2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Patrick-Modiano-L-Horizon/\(source\)/246246](http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Patrick-Modiano-L-Horizon/(source)/246246)

речі. Письмо має бути сугестивним. Це як статуя, яку потрібно відновити. Сугестія завжди більша, ніж реальність. І не тому, що реальність тривіальна, ні, вона фрагментована.

У нашому житті є не тільки випадок – є бажання, воля. Константою залишається наш погляд на світ і на речі в ньому. Ми приречені писати про щось одне. Мені завжди здавалося, що люди мого покоління якісь знівечені в порівнянні з попередниками: ми втратили здатність концентруватися. Попереднє покоління творило щось глобальне, величне, як собор – Пруст, Лоуренс. Ми живемо в більш фрагментованому світі, дуже швидкому в своєму русі. Мене надихають фрагменти реальності – факти, точні речі, які підживлюють текст. Я хотів би обійтися без фікціонального взагалі, максимально наблизитися до реалій життя. Укладання в остаточну завершальну форму приводить до втрати чогось дуже важливого. Я не можу писати більше двох годин в день – падає тонус, втрачається напруга, натомість працюю щодня. Мені подобається, що реалії примушують нас поспішати, тримають у напрузі. Побут і щоденність потребують саме такого ремісничього “виписування”.

Про персонажів

Мене вражало, що є моменти в нашому житті, абсолютно відірвані від цілого. Вони здаються герметично закритим блоком. З романної точки зору там щось відбувається.

Про творчість сучасників

Марі Даріссек, М.Уельбек, К. Мійє мають іншу манеру в змалюванні реальності. Для мене реальність – це можливість взяти банальний факт, як це робили сюрреалісти, скажімо, телефон, і побачити в ньому “магнетичне поле”, яке його робить сюрреалістичним. Ця ж група письменників йде шляхом навпаки, їм здається, що вони дуже реалістичні. Як на мене, спроба описати своє життя, користуючись хірургічним методом, містить у собі щось оніричне.⁷¹

Про відмінність у розумінні фактів

Коли мені було років 10-11, в часописі “Парі-Матч” мене вразило фото жінки, звинуваченої у злочині через пристрасть. В той час справа наробила шуму, оскільки жінку мало не засудили до смерті. Погляд цієї жінки вразив мене. Сьогодні факти мають в собі більше патологічного. Мене це цікавить значно менше – те, більш раннє ставлення відсилало до чогось соціально-фантастичного.⁷²

У “Нульовому рівні письма” Р. Барт казав, що в “будь-якій літературній” формі спостерігається авторський вибір тональності, патетики. Саме в них авторська манера індивідуалізується, саме вибираючи тональність письменник вибирає позицію”. Модіанівська тональність письма у 70-х роки і сьогодні дуже відрізняються: зник чорний гумор, натомість прийшло відчуття вини і відповідальності за Голокост. Тема нічного Парижа часів окупації, зачарованість дивними і таємничими людськими істотами, імені яких Історія навіть не зберегла,

⁷¹Liban L. Entretien. Modiano// Lire, 01/10/2003 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lexpress.fr/culture/livre/modiano_808386.html

⁷²Payot M., Peraspublié D. Patrick Modiano: “Je suis devenu comme un bruit de fond” // Lire, 04/03/2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lexpress.fr/culture/livre/patrick-modiano-je-suis-devenu-comme-un-bruit-de-fond_852718.html?p=2

розгубленість перед реальністю власної ідентичності єврея, який не знає батька, і не знає, з ким той був – з підпільниками чи колабораціоністами – це позначило тональність автора, який відчуває себе особисто винним в тому, що він вижив тоді, коли загинули мільйони євреїв у крематоріях, коли помер і його власний брат.⁷³

Проблема вигадки і правди або фікціонального і фактуального у біографічному полі

У кінці 80-х популярним стає автобіографічний роман письменника, який відмовляється визнавати рефересійність тексту. Він отримує назву автофікціональності. Його яскравими елементами вважаються:

- літературна інтертекстуальність,
- використання документальних історичних фактів,
- самоцитація,
- дзеркальність,
- метадискурс.

Автофікціональність – текстуальна категорія, яка стосується нетрадиційних автобіографій або ж жанрових трансгресій. Сам термін у 1977 році ввів у широкий обіг С. Дубровський після публікації свого двозначного роману “Син”: фігура оповідача, автора і персонажа накладається в потрійній ономастичній ідентичності. В англomовній літературознавчій практиці цей термін тісно пов'язаний з фікціональністю як модальністю тексту.

В автофікціональності важливим для визначення жанрової специфіки тексту є пакт з читачем та фактуальність (біографічність). Відтак, йдеться про специфічну організацію висловлювання, як, наприклад, у Сержа Дубровського:

JE ME MANQUE TOUT AU LONG... De MOI, je ne peux rien apercevoir. A MA PLACE NEANT... un moi en toc, un trompe-l'oeil... Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... JE SUIS UN ETRE FICTIF... Moi, suis orphelin de MOI-MEME.⁷⁴

Автофікціональна стратегія письма відповідає авторському бажанню сплавити в одне ціле фікціональний пакт і пакт автобіографічний, про що писав ще Ж.-П. Сартр в “Ситуаціях Х”: “отак я й хотів писати – фікціональність, яка не є фікціональністю!” Відомий французький дослідник роману 80-х Жак Лекарм виокремлює в автофікціональності дві великі групи: власне автофікціональність та оповідь на основі реальних документальних фактів, в якій фікціональність (вигадка) стосується не змісту спогадів, а самого мовленнєвого процесу і укладання фактів в оповідь. “Ролан Барт, розказаний Роланом Бартом” – приклад першої групи, а ось тексти С. Дубровського та трилогія А. Роб-Ґріє “Романне” належать до більш репрезентативної другої групи.

В дослідженні “Fiction et diction” Ж. Женетт теж детально зупиняється на понятті автофікціональності, але точкою відліку вважає “протокол номінації”, тобто потрійної ідентичності. Він вважає прикладом справжньої автофікціональності

⁷³ Amar R. Le ton de Patrick Modiano: du roman ironique au roman affectif // Analyse, hiver 2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/770>

⁷⁴ “Мені себе постійно не вистачає. Я не можу вистежити самого себе. На місці нікемного мене...негодаєще Я, омана... Коли я намагаюсь пригадати себе, я себе вигадую... Я – вигадана істота... Я сам собі сирота” (Doubrovsky S. Le Livre brisé / Serge Doubrovsky. – P.: Grasset, 1989. – 212 p.)

текст, в якому наративний зміст є автентично фікціональним ("Алеф" Борхеса, "Божественна комедія" Данте), а штучної автофікціональності – тексти, які є фікціональними з причин "автобіографічної сором'язливості" (Р. Барт і Роб-Гріє): оприлюднена історія приватного особистого життя говорить не тільки про автора, а й про інших людей. Автофікціональність стає активною постмодерністською формою письма про себе саме з цих причин. Якщо Анні Ерно вважає, що автофікціональність дозволяє "піти якомога далі у вираженні замовчуваного у родинному, сексуальному та шкільному житті", то інші відомі письменники і літературні критики, серед яких Ф. Соллерс, С. Режвані через свою щирість були притягнені до суду "персонажами" їхніх творів. Женет підкреслює, що в сучасному світі тільки автофікціональність допускає можливість щирості у поєднанні з референційністю основи. "Той, хто каже "я" у книзі, уособлює Я письма. Це дійсно все, що можна тут сказати. Звичайно, у цьому питанні можна примусити себе сказати, що йдеться про себе самого. Я вдаюся до відповіді Нормана: це я, але йдеться тут не про мене". Для Р. Барта, Ж. Дерріда і Ж. Лакана "Я" є продуктом письма, суб'єктом, який існує тільки в мовленні, відповідно, поняття референційності взагалі для них зникає. Це справедливо для А. Роб-Гріє з його садо-мазохістськими схильностями, який потребує екрана фікціональності, щоб побачити себе справжнього. Що сказати про "Дитинство" Н. Саррот, яка стверджує, що людська правда схована в глибинах нашої поетичної уяви? Мабуть, це перегукується з уявленням Фрейда про забудькуватість як "вектор правди": в нашій пам'яті живуть картинки, які нічого не значать і не потрібні нам, але в той же час ми забуваємо те, що є знаковим щодо нашої суті. Проблема автобіографії полягає в масивній присутності в тексті непотрібних сцен і деталей, які зберігаються в пам'яті. Інтроспекція і спуск у власні глибини, що так пропагував Св. Августин, в ХХ ст. виявляється дискредитованою широко практикованим фрейдівським концептом "спогаду-екрану", який поєднує кілька спогадів в одному. Завдяки Фрейду, традиційна автобіографія усвідомила, що фікціональність з'являється тоді, коли є оповідь, тобто "укладання фактів в оповідь". Як казав А. Генрі, "таємниця глибинної, позаісторичної особистості лежить не у площині зусилля пригадування, а у площині письма". Тобто, глибинна історія особистості ховається не в раціональних зв'язках з мораллю, побутом, історією, а в зміщеннях смислів, плутанині, парадоксальній уяві, снах, мріях, сексуальних фантазії, пічних страхах, які виникають із підсвідомості. Постмодернізм поставив питання жанрових меж і розвитку романного мистецтва. Автофікціональність як продукт постмодерністської епохи сприймає гру як модус свого існування: між правдою і вигадкою, брехнею і фактом, плутаниною і ясністю погляду. Це існування схоже на легке ковзання між різними модальностями, коли правдивість, щирість і орієнтованість моральних позицій вже не є важливими.

Розглянемо риси автофікціонального роману:

Інтертекстуальність – запозичення у інших жанрів їхніх власних художніх засобів експресивності. Проте йдеться не про звичне пародіювання текстів, а про наступне: а) цитата як форма референційності, ствердження власної правдивості; б) таке вписування фотографії, кінофільму, кінокадру, книги

в контекст, коли візуальне підміняє живописну презентацію, стає розгорнутою метафорою літературного мімезису. Ретроспективна оповідь стає схожою на фотографію. Так, у П.Модіано на початку “Кільцевої дороги” маємо прийом фотографії, що оживає. Персонажі оживають у погляді, фотографія розгортається в роман. Фотографія не описується, не відтворюється – вона починає звучати як метафора минулого, що оживає. Гіпотипозис або екфразис – відтворення твору певного виду мистецтва засобами вербального мовлення таким чином, що здається, ніби читач сам бачить фотографію, фільм. Описати фотографію не означає репрезентувати реальний світ чи створити власну референцію, але передати образ світу, схоплений об’єктивом фотоапарату. А читач завдяки цьому розуміє, що оповідь – це не тільки вербальний конструкт, що розгортається в часі, а й іконічний образ, в якому відбувається складна конфігурація чуттєвості сучасної людини.

Літературна інтертекстуальність скерована:

- на встановлення (продовження, руйнування) жанрових кодів інших жанрів, які цитуються.
- Текст стає моделлю функціонування жанру автобіографії для цього автора, який включає самоцититування у міркування з приводу письма, жанрового утворення (наприклад, у М. Дюрас маємо розрив із жанровою традицією і включення власної біографії як історії в текст). Тобто на семантичному рівні маємо “віддзеркалення” процесу письма (наратор пише про те, як він пише), тобто метадискурс (письмо про письмо, дискурс про дискурс), а на формальному – інтертекстуальність.

Функція дзеркальності – створити коментар до тексту. Автор – письменник і багато розмірковує над творчістю і процесом письма. У процесі рефлексії наратор роздвоюється і центр ваги переносить з мовленого на мовлення як комунікативний акт.

Функція метадискурсу (авторське мовлення про художнє мовлення в тексті)

Якобсон у “Загальній лінгвістиці” називав цю функцію мовлення металінгвістичною. Метадискурсивне повідомлення актуалізує біографічне (референційне) або фікціональне або змішане прочитання цілого.

Місце метадискурсу в цілому

Коли мовець відходить від фікціонального рівня і стає в ролі посередника між нарацією і читачем, метадискурс набуває екстрадієгетичного рельєфу. Чується голос автора, який пояснює свій художній задум. Метадискурс у цьому випадку, за Д. Менгено, є інтегральною частиною тексту і в той же час коментує ціле: метадієгетичні вставки варто спочатку розглядати як риторичні засоби нарації. Автор-оповідач демонструє своє професійне кредо, свою естетику, критикує і править текст, обгрунтовує його форму і стиль. Йде обговорення статусу тексту: вигадка чи правда. Саме тому на початку роману, наприкінці і в вирішальні моменти з’являється фігура письменника, що пише і продукує метадієгетичні включення.

Найбільш зумовленим місцем в тексті, де з'являється авторський мета дискурс, є початок (Руссо "Сповідь" – декларація наміру бути правдивим). У Колетт "Клодін": *"Мене звати Клодін, живу в Монтіні, я там народилася в 1884 році. Думаю я почну зараз писати щоденник чи щось подібне"* – укладається автобіографічний пакт Лежена.

У Дікенса на початку "Девіда Коперфільда" маємо жанровий клубок: *"Чи стану я героєм своєї власної біографії чи віддам цю роль якомусь іншому персонажу, цей твір має це продемонструвати"*. Статус оповідача проблематизується, стає ігровим. У Ф. Соллерса, М. Дюрас М. Пруста – у кожного інкіпіт дає жанрову орієнтацію в бік фікціоналізації тексту.

Окрім генеричної (жанрової) функції метадискурс покликає структурувати і вибудовувати текст, рухаючи його до звершення. У Дюрас, Селіна роздуми над письмом взагалі витісняють текст, коментар підкоряє собі текст, який коментується. Художня оповідь, фікціональний текст присутні як ілюстрація роздумів автора над стосунками літератури і реальності, функціонування людської пам'яті, можливість передати реальність.

Естетична значимість метадискурсу: продукування сенсів, багатолітність мовлення, багаторівневість інтерпретації, структурно-семантичне ускладнення тексту.

Метадискурс як референціяція

Метадискурс побудований як об'єктивна оповідь, оскільки спирається на авторський досвід і прагне бути насамперед правдивим: *"Я, як і ви, гадаю, що потрібен би був роман, справжній. З багатьох точок зору я в ньому був би не собою. Я думаю, що написав би про подорож. Який стиль? Не вибрав би ніякого. Писати му як говорять, не розмірковуючи над цим спеціально; якщо треба якось інакше, ніяк не писати му"*.

Головна мета автофікціонального тексту – знайти свою поетику ширості, довіри.

За "Риторикою читання" М. Шарля, головне завдання автобіографічного тексту – примусити повірити, що мовлене йде від серця.

Гаспаріні пропонує виокремити в мнемотичному процесі і в мнемотичному мовленні моделі і архетипи, які він називає "іеу" (фр. "місце") – загальновідоме повідомлення, "стабільна конфігурація мотивів, які часто зустрічаються в літературі" і "належать до найстаріших образів колективного несвідомого". Виходить, що "іеу" як логічний аргумент правдивості мовлення апелює до розуму, до раціональної пам'яті, а пафос (настрій слухачів, коли їхні почуття збуджені дискурсом) – до емоційної довіри, оскільки провокує емоції. Мовець може маніпулювати психологічним ставленням адресата до мовлення.

Якщо ораторське мистецтво і усне мовлення в середині ХХ ст. не популярні, якщо панувала тільки патетичність, емоційний вплив літератури на реципієнта, то всі форми "письма про себе" повертають в літературу фігуру мовця, автора і необхідність аналізу тексту засобами традиційної риторики – незалежно від того, чи виникає до мовця довіра і наскільки щире його мовлення. Велику роль грає і моральний статус автора – інспірує довіру, надихає.

Семантика аналізує щирість не як декларацію правди, а як потрібну інтенцію: неправди це буде, в тексті декларується чистота помислів, є відмова від обману. Центральний посил автофікційного тексту – розкрити себе, інформувати, повідомити (важливим, відповідно є саме мовлення, процес комунікації). Щирість не просто проявляє себе, промовляється, вона ще й конструюється, заперечується і розгортається в процесі мовлення. За Ж. П. Сартром, щирість не стан, а процес (“Буття і Небуття”). І в цьому процесі відбувається зустріч з Іншим, який має інтенцію неправди, обману, тому в процесі комунікації виникає протистояння.

Поетика щирості вписується в процес фікціоналізації:

1. Фікціональне алібі є для письменника захистом.
2. Роман має художні переваги над серйозною автобіографією.
3. Реалізується когнітивна функція фікціонального.

Поетична уява як основа фікціоналізації виконує міметичну, описову функцію, і, окрім того, епістемологічну, оскільки, за П. Рікером, дозволяє створити новий ефект референції: “зрозуміти себе”.

Автобіографічний текст виконує не тільки терапевтичну функцію, а й здійснює естетичну комунікацію. А для цього потрібно повірити авторові. Фікціональна репрезентація стає підтримкою комунікативного акту, а отже, вектором пізнання себе та іншого.

Місця щирості, які дозволяють ідентифікувати протагоніста і автора:

Знання: посередність, схильність до депресивних станів, почуття вини, хвороби і процеси лікування.

Життєвий двобій: сімейні таємниці, жалоба, судові процеси в родині, звинувачення.

Запитання і завдання:

Дайте характеристику біографічних форм письма. Які нові форми письма з'являються? Як визначити наявність щирості в тексті?

АННІ ЕРНО

Стиль Анні Ерно прозорий, майже оголений, без стилістичних прикрас і тропів. Вона народилася в маленькому провінційному містечку і зросла в середовищі дрібних торговців, яких не назвеш і представниками дрібної буржуазії. Отримала вищу освіту, захистила дисертацію, викладала в університеті, стала професійною письменницею, проте не могла забути життєвий досвід покоління, який був культурним шоком “іншої Франції”.

Майдан (фрагмент) (1983)⁷⁵

Souvenir d'un père

Pour manger, il ne se servait que de son Opinel. Il coupait le pain en petits cubes, déposés près de son assiette pour y piquer des bouts de fromage, de charcuterie, et saucer. Me voir laisser de la nourriture dans l'assiette lui faisait deuil. On aurait pu ranger la sienne sans la laver. Le repas fini, il essuyait son couteau contre son

⁷⁵ Егнoux А. La Place / Annie Egnoux. – Р.: Gallimard, 1983. – Діп. українською: Ерно А. Майдан. Жінка: романи / Анні Ерно; пер. Ю.В. Анілер. – Харків: Фоліо, 2006. – 126 с.

bleu. S'il avait mangé du hareng, il l'enfouissait dans la terre pour lui enlever l'odeur. Jusqu'à la fin des années cinquante, il a mangé de la soupe le matin, après il s'est mis au café au lait, avec réticence, comme s'il sacrifiait à une délicatesse féminine. Il le buvait cuillère par cuillère, en aspirant, comme de la soupe. A cinq heures, il se faisait sa collation, des œufs, des radis, des pommes cuites et se contentait le soir d'un potage. La mayonnaise, les sauces compliquées, les gâteaux, le dégoûtaient.

Il dormait toujours avec sa chemise et son tricot de corps. Pour se raser, trois fois par semaine, dans l'évier de la cuisine surmonté d'une glace, il déboutonnait son col, je voyais sa peau très blanche à partir du cou. Les salles de bains, signe de richesse, commençaient à se répandre après la guerre, ma mère a fait installer un cabinet de toilette à l'étage, il ne s'en est jamais servi, continuant de se débarbouiller dans la cuisine.

Dans la cour, l'hiver, il crachait et il éternuait avec plaisir.

Ce portrait, j'aurais pu le faire autrefois, en rédaction, à l'école, si la description de ce que je connaissais n'avait pas été interdite. Un jour, une fille, en classe de CM2, a fait s'envoler son cahier par un splendide atchoum. La maîtresse au tableau s'est retournée : " Distingué, vraiment ! "

Запитання і завдання:

Що є проявом щирості в тексті? Як це виражено на лексичному і граматичному рівнях?

ЖАНРОВА ЕСТЕТИКА

З часів романтизму письменники прагнули гібридизації жанрів і видів мистецтва. Проте роди літератури – роман, лірика, драма – залишалися. У 80-і роки ХХ ст проблема жанрової поетики у Франції є скоріше соціокультурною подією: газети і журнали співпрацюють з романістами, виставки і фестивалі – з поетами і поезією, в театрі змінюється статус акторів, п'єси продаються надрукованими в крамничках при театрах у Парижі.

У 1980-і роки відбуваються зміни в естетиці, готовність до яких накопичувалася у попередні післявоєнні десятиліття.

На початку 90-х критика спостерігає дещо інше розуміння актуальності творів. Бути сучасним означає або відповідати очікуванням, бути модним і висвітлювати звичай свого часу, або вловлювати актуальні і болючі для суспільства проблеми (лгбт-рухи, фемінізм, робітниче мовлення викристалізуються в явище саме завдяки літературі). Модель суспільства була зруйнована і усвідомлена як зруйнована завдяки публікації есе Ж. Ліповецьки “Ера порожнечі”: проголошується кінець великих ідеологічних метанаративів (комунізм, релігійність), початок розквіту індивідуалізму. За умов відсутності великих колективних рухів, прагнень, які об'єднують, відбувається посилення індивідуального духовного пошуку або ж розквіт цинізму і індивідуалізму. Позакласове спілкування більше не є широко можливим у суспільстві (вілли передмістя і спальні райони – це різні перспективи і різні рівні життя), але література поєднує різні групи населення. Зникає уявлення про месіанство літератури і письменника як пророка, великого генія, національного кумира. Як вид зникає поняття великий письменник-класик. П'єр Нора говорив про відвідини Великого письменника-класика (Жід, Гете, Гюго) як одне із явищ місця колективної пам'яті. Критика пов'язує віднині письменника з його середовищем існування, власною історією, сексуальністю, етнічним корінням. У США культурні студії вивчають окремо феміністичну літературу, лгбт-літературу, постколоніальний роман і афроамериканську літературу.

Падіння авторитету письменника сприяли і самі літератори. Ф. Нурісьє як голова Французької Академії пише текст “Вкрадений роман” (1999), де розповідає про роман в одному примірнику, написаний на друкарській машинці, що ставить питання авторства. Ліді Сальвейр, “Портрет письменника як домашньої тваринки” (2007) показує, як письменник пише твір “Життє святого” на замовлення відомого власника мережі ресторанів, тобто, проститується, а Даніель Пеннак створює пародію на видавництво, в якому “печуть” актуальні романи (1989), Крістін Аньо у романі “Залишити місто” (2000) пише про страх письменника втратити наклад і читача, а не страх втрати якості твору.

Починаючи з 60-х років, письменники колективно творили нову міфологію творчості і міф письменника, відданого творчості. К. Сімон (“Писати означає не говорити про казна-що”), М. Дюрас створюють образ письменника – не так інтелектуала, подібно до Сартра і Камю, а того, хто пише серцем, тілом і душею (див. “Писати” М. Дюрас). Е. Сіксу описує написання роману як особливий любовний зв'язок, що встановлюється між письменником і його дітищем.

Бернар Пенго наголошує на містичному характері письма як досвіду. Над категорією натхнення, як пам'ятаємо, найбільше працювали поети-романтики. М. Бланшо додав трохи суму до цього міфу, розкривши метафізичну невдоволеність після завершення тексту, оскільки не вдалося сказати все, що хотілося. П. Кіньяр, М. Дегі не вступають в цю дискусію, але вимагають від письменника досконалого володіння письмовим мовленням.

Трансформується й ідея авангарду. Відбувається відмова від теорій руху. Гарольд Розенберг з цього приводу заявив, що авангард 60-х став традицією 80-х. Формальні пошуки у 80-і роки відбуваються у поезії: Жак Рубо працює з психоаналізом, здійснює формальні пошуки в мовленні. Жан Лауг (Jean Lahougue) пише "Підкладку Магрітта" ("La doublure de Magritte"), де вже у назві оприсутнює гру: Мегре, Магрітт, фуа гра. Лаклавтін (Laclavetine) у романі "Уділ Ані" ("Le domaine d'Ani") грає з кодами роману Ж. Верна "Капітан Немо" (1998). У 1984 р. з'являється журнал "Java", в якому автори визнають досвід Г.Тракія, В. Вітмена, Е. Паунда. Йде пошук взаємодії з візуальними, пластичними і музичними мистецтвами. Так, в дію вступає музичний інструмент – семплер, який використовує старі вінілові диски для створення електронної музики. Практика реміксу зустрічається в поезії Олів'є Кадьйо, П'єра Альфері.

У прозі відчувається ностальгія по Стівенсону, Гастону Леру, Ж. Верну, дитячим мультикам. Проте новою є інтенція не перепрочитати класику, не відтворити її коди, а знайти сліди гри, ілюзії типу текстів Борхеса. Широко присутній лабіринт, неясні форми оповіді. Ж. Рубо, Е. Шевійяр розглядають і відкидають усі відомі теорії і техніки як застарілі.

Ле Клезіо ("Протокол", 1963), А. Роб-Гріє, Кіньяр, Ж. Перек поступово привертають увагу до жанру полару. В 70-80-х роках полар оновлюється за рахунок деталізації політичної актуальності, описів середовища. Оновлення приходить і з боку жіночої прози. Фрейд Варгас, Сільві Гранотьє, Бріжіт Обер, Мо Табачник працюють з використанням тріллера, саспенсу, полара. Гра з жанровими кодами, романна техніка, вже відома з класичного періоду розвитку роману – між високою і масовою літературою поступово зникає межа. Особливу роль зіграв Жан-Патрік Маншет, який працював в нео-поларі і використовував "fait divers", жорстко вписував конфлікт в соціальну реальність, торкався тем насильства держави щодо іноземця, іновірця, зв'язку злочинності і влади, побутового фашизму державних службовців. Інколи письменник був навіть надміру жорстоким у дусі американському тріллеру. Злочинець у нього – цап-відбувайло, призначений соціальною системою стати відщепенцем. Його роман розхитував уявлення про соціальну стабільність, створював образ корумпованого поліцейського, інколи агресивного і подібного до злочинця. Коли йшлося про слідчого як фігуру, пов'язану з інституцією, то це дозволяло автору створювати ще один рівень конфлікту: система і людина з почуттям вини. Інколи відчувався вплив античної схеми: слідчий розв'язує загадки Сфінкса, а кримінальний елемент – то жертва, то вбивця. У романі Себастьяна Жапрізо були дуже розвинуті лабіринти психоаналізу. Інколи автор грається з жанровими стереотипами в детективі. Шанталь Пелет'є, Мартен Вінклер використовують гумор і каламбур у дусі Фредеріка Дарда, інколи релігійні загадки у дусі Умберто Еко чи Хорхе Борхеса.

У 90-х роках жанрові межі легко долаються. Якщо аргю і іронія були специфікою детектива, полара, то тепер, як казав Борхес, – все є детективом. Відбувається гібридизація мовлення із соціальними кліше, фрагментами соціальної реклами. Детектив з 70-х років до сьогоднішнього дня пройшов великий шлях і став легітимним жанром. Мішель Деон, Фр. Нурісьє, Жан Ормесон – члени Французької Академії, лауреати Гонкурівської премії і автори детективів і поларів. Фредерік Трістан як людина енциклопедичних знань створює в 90-і роки серію англійського й китайського історичного детективу, де дія відбувається в минулі часи в іншому стічному культурному середовищі. Він зберігає різностильовість своїх романів, які адаптуються до досліджуваної теми.

У детективному романі кінця 90-х перепрочитуються біографії відомих політиків, філософів, літераторів, акторів, шпигунів тощо. З'являється навіть роман, який у дусі Р. М. дю Гара впродовж 500 сторінок летиться, як ріка життя. В дусі А. Дюма переписуються «Три мушкетери» як пригоди сучасних молодих людей тощо.

Запитання і завдання

Що лежить в основі жанрової ідентифікації в 80-і роки? Як розуміється актуальність письменниками 80-х? Хто, де, як продовжує вести новаторський формальний пошук? У чому специфіка жанру нео-полару 90-х років ?

ВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

З часів романтизму література пов'язана з мистецтвом живопису, а пізніше фотографії і кіномистецтва, які створюють художній образ іншими засобами. Якщо у Малларме і Аполлінера ми подибували гру з типографічними знаками, у Сандрара і Соні Делоне, А. Бретона – інтерес до фотографії, то можна ще пригадати й інші приклади, коли Е.Фромантен, В. Гюго, А. Мішо професійно захоплювалися виготовленням кліше і фотографуванням, а Кокто, Дюрас, Роб-Гріє були сценаристами і режисерами власних фільмів. Нові технології в кіномистецтві і фотографії ознаменували повернення літератури до проблем реальності. М. Лейріс, (М. Leiris, “Au verso des images”, 1980) присвячує окремі тексти виставкам Бекона, Пікассо, А. Масона, Джакометті, Елі Ласко. Р. Барт теж висвітлює проблему “живописання словом”.

Якщо Лейріс пише не супровід до артефакту, а промовляє картину, знаходить емоцію, яка освітлює твір зсередини і передається глядачу (продовження традиції “Салонів” Бодлера), то Ів Пейре у 1999 р. робить каталог, в якому просить художників і письменників створити власні твори на основі пережитих тих самих емоцій. Проте, оскільки така робота дуже вартісна і доступна загалу тільки завдяки меценатам, то після 1999 р. такий досвід більше не повторювався.

Пригадаймо, що в ХІХ ст., скажімо, в “Творчості” Е. Золя картина художника з'являлася як предмет для роздумів про специфіку художнього методу митця і коментар до авторської концепції мистецтва. В 90-х роках ХХ ст. письменники не створюють коментарі до полотен. Їх цікавить специфічний мрійливий стан, який породжується картиною (рецепція). У 1991 р. започаткована колекція *Musées secrets*, де П.Кін'яр першим зробив інтерпретацію картин Ж. де ля Тура (“Ніч і Тиша”), Тахар Бен Джеллун – Джакометті (письменник споглядає твір художника і розмовляє сам із собою). Найчастіше, як бачимо, письменники звертаються до фігуративного живопису, бо абстрактний живопис в інтерпретації потребував би не наративу, а набору слів і звуків. Реальність на полотні не описується: аналізується процес створення образу. П.Кін'яр: “Намальовано не місто, а ідея міста, те, що ми ментально кидаємо перед собою у світ, коли кажемо “місто”, що віддалено нагадує вислів Р.Магрітта “Це не люлька” і демонструє на практиці гібридизацію критики і поетичного письма”.

Після Р. Барта літературознавство велику увагу приділяє темі фотографії в художньому творі. Барт говорив про деталі, що зачіпають глядача і роблять фотографію більш значущою. Історія фотографії як виду мистецтва почалася з Мен Рея і Бретона. В 80-і роки починаються експерименти з фото-літературою, а поява фото-романів, поява коміксів означає розквіт ери візуальності. Після роботи Ж. Дерріда “Право погляду” (1985) починається гра з відбитком, розмитістю, точкою зору – гра зі створенням образу. Фотографія виявляється в романах К. Сімона, Ж. Руо, П. Бергунью, М. Дюрас точкою відліку для реконструювання минулого. У П. Модіано фотообраз постає як архівний документ, необхідний для реконструкції образу епохи та її моралі. Ерве Гібер досліджував можливості фотографії в автофікціональному творі. У нього художній

текст народжується з невдалого фото. Фотографія – моментальний зліпок реальності і як така вона претендує на повну об'єктивність, але в той же час обмежує прояв у тексті суб'єктивної позиції.

Оскільки сьогодні поетична уява переповнена візуальними образами минулого досвіду, то інтертекстуальність на практиці виявляється інтермедіальністю. У таких романістів, як Ж.Ешноз, відбувається гра стереотипами, кліше, які були засвоєні в результаті багаторазового перегляду одних і тих же фільмів. У багатьох випадках роман постає як сценарій фільму, що пишеться чи вже знімається. Тобто, фіксується процес – від спроби документування для написання сценарію до точки зору на процес зйомок режисера, сценариста і актора.

Ще в 1948 р. Александер Астрюк вивів термін “камера-перо” щодо фільмів, які мали точкою відліку для своєї появи літературну концепцію (сценарій). Рух назустріч з іншого боку зафіксував Дос Пасос, який говорить про оновлення техніки літературного письма за рахунок техніки симультанізму в кінематографії.

Годар широко використовував текст, аж до повної заміни образу голосом, що звучить поза кадром. Маргеріт Дюрас використовувала подвійну практику письма на основі створення кінематографічного і поетичного вербального образу.

Ж.-Ф.Туссен (“Ванна”), Е.Карер (“Сніговий клас”, “Російський роман”) рухається від тексту до образу.

Література має себе промовляти, не залишатися репертуаром тем. Образ, гра акторів, монтаж і кадрування в кінематографії заміняють вербальний вираз. У Бунюеля дивне трактування образу дає нове мовлення (закадровий голос, “voice off”).

Твір Ф. Бона “Культура псів” (1990) в центр ставить проблему репрезентації і фактів історії. Навколо падіння Берлінського муру розгортається гра зі здобутками культури, кліше, стереотипами білявки, супергероя, які пропагує кінематограф.

Діалог текст/образ набирає різних форм. М. Бютор пише у співавторстві з художниками, фотографами, скульпторами у видавництві “Скіра” з 1969 р. То був не опис твору і не його критика, а своєрідна точка відліку для народження власної книги. Це складна структура, де поєднуються оніричні візії, діалог і вартів.

К. Сімон – професійний фотограф і художник. Образ в його романах можна представити як постійний рух вперед навздогін за слідами теперішнього, що невблаганно зникає в момент наближення. Ж. Масе каже, що фотографія дає нам побачити себе такими, якими ми будемо у пам'яті інших – зниклими і молодими.

Запитання і завдання

Що вам відомо про історію взаємодії вербального і візуального мистецтва у XIX–XX ст.? Як сучасні письменники розглядають можливості використання фотографії у художньому творі? Як пов'язані між собою поняття стереотипу, кліше і візуального образу?

Кінематографічні прийоми письма

ЖАН ЕШНОЗ

Жан Ешноз народився у 1947 р. в заможній родині відомого в Європі психіатра, де цінувалися мистецтво, інтелігентність, освіченість. Дитинство він провів в районі французьких Альп. Соціологію, психологію вивчав у кращих спеціалізованих університетах Франції, працював у редакціях газет “Юманіте” і “Франс Прес”. У 1979 у видавництві новороманістів “Мінкої” він публікує свій перший роман “Гринвічський меридіан”, який отримує премію Фенеона. Відтоді Ешноз не зрадив видавцю, який повірив у його талант: 13 художніх текстів, кілька престижних премій, серед яких Гонкурівська у 1999 за роман “Я забираюсь і йду геть”, повага літературної і університетської критики, любов читача, співробітництво у великому національному проєкті сучасного перекладу Біблії (Макавейські книги).

Ешноз – письменник-постмодерніст, який любить створювати пастиші на відомі й улюблені класичні тексти, жанри, стилі, форми оповіді. Лоуренс Стерн, Бальзак, Рембо, Верлен, Флобер – ті автори, від творів яких він відштовхується, у яких залозичає фразу, образ, ситуацію, що здатні його надихнути на переспівування, на творче змагання, на іронічний стьоб. Сам письменник зізнається, що, “перепишуючи” класиків, пройшов через захоплення і романом, і фікціональністю, випробовував себе, як Р. Кено в “Стильових вправах”, у різних жанрах і врешті зрозумів, що інтуїтивний порив до використання авантюрно-пригодницького начала, загадково-детективної основи є його письменницьким шляхом оновлення романної форми і романного письма. Йому не цікаво просто, в реалістичному дусі розповідати життєві історії, як не надихає його і “копання” в психологічній глибині сучасної людини. В дусі англо-американської традиції Г. Джеймса та інших Ешноз хоче динамізувати оповідь, приділяючи багато уваги стилістичній вправності. З одного боку, здається, він “анамнезує” модерністський роман, тобто під критичним прицілом переглядає його поетику. Ре-наративізація таких жанрів масової літератури, як детектив, побутовий роман є процесом створення нової естетики, близької до новороманістської. Роман – це не письмо про пригоди, а пригода письма. І пригода стає головним кодом до розуміння пошуків Ешноза. Він грає на регістрах можливого, досліджує наративні межі і не цурається пародійних занурень у фантазійне, ігрове, майже божевільне письмо. Здається, він веде свій власний внутрішній діалог з тим чи іншим письменником-попередником, грається з його стилістичними і наративними кодами і отримує від того насолоду – байдуже, чи читач зрозуміє, що в назві “Озеро” є натяк на “Дзеркала, що повертаються” А. Роб-Гріє, назва вулиці відсилає до роману Флобера, а опис передмістя відсилає до романів П. Модіано чи М. Еме, що деякі ситуації є переспівом відомого автора детективів П. Маншетта.

Іронічні аллюзії мають головню ігровий характер: відбувається знецінення стереотипів того чи іншого жанру. Ешноз досить пародійно виводить на сцену всюдисущого бальзаківського оповідача, який чи то дуже мало знає, чи то дає такі коментарі, що читачеві стає важко повірити в реалістичність того,

що відбувається. Сама фігура автора, присутність якої має фрагментарний характер, розростається інколи до таких меж, що коментування думок, діалогів персонажів витісняє думки і діалоги і, зрештою, й самого персонажа. Читач не може долучитися до розказаної історії, яка мала б здаватися реалістичною. Роман, право якого на життя так довго заперечувалося новороманістами, повертається, проте його закони перечитуються і переписуються Ешнотом по-новому; жанровий колаж на основі малих жанрів масової літератури показує перспективи розвитку роману як такого. Повторне використання модерністської цитати (своєрідна рециклізація) дозволяє ре-семантизувати романний світ у світлі новітніх живопису, музики, кінематографу. Цитування може мати і критичний характер: Ешнот переписує Турнье чи Леклезіо, які до нього переписували класичний міф. Причому робить це іронічно, пародійно, театральнo – демонструючи тим самим його штучність. Стає зрозуміло, що метою авторської іронії є не естетика модернізму, а засади сучасного життя, яким не потрібна міфологізація. У романі Ешнота головне – не розказана романна історія, не авторське повідомлення і навіть не критика суспільства, а пригода художнього письма.

Якими ж художніми засобами користується на рівні риторики і поетики автор? По-перше, варіативність ситуацій, їхня повторюваність, симетрія, відлуння зі стиханням і наростанням аллюзій. Він багато працює над риторикою тексту, над тими стилістичними фігурами, які породжують його двозначність. По-друге, його поетична уява живиться сучасним кінематографом. Сценарій має свої закони оповіді, використовує, скажімо, техніку монтажу для втілення категорій часу або музичний супровід для породження асоціацій чи передбачень читача, так само як впливає і на структуру оповіді, впроваджуючи варіації, дисонанси, синкопи. Саме кінематографічна складова дозволяє в ігровій іронічній і дещо відстороненій манері показати розпад реалістичних умовностей традиційного роману: під покривом одного жанру ховається інший, а під ним – ще один. Така гра оповіді в оповіді створює додаткові пародійні референції як на рівні подій, так і на рівні персонажів: в романі “Озеро” фаховий ентомолог Франк Шопен працює на розвідку і виконує функції секретного агента. Текст назовні “виблискує” натяками на свої додаткові глибокі значення, як дзеркало, відсилає в усі боки проміння-відсвічування і породжує горизонт очікування, який виявляється серією порожніх шухлядок, які нікуди не ведуть і нічого не повідомляють. Візуальність має велику роль в романах Ешнота: персонажі сліdkують, спостерігають, дивляться фільми – процес погляду виявляється мотором розвитку інтриги.

Критика

“Ешнот виріс на текстах Флобера, Русселя і Маншетта, досліджує різні форми романного жанру, грається з ними, як забажає, переписує стереотипи масової літератури, звертається до кодів кіно і надихається ритмами джазу. В трьох останніх текстах (“Равель”, “Бігти”, “Блискавки”) письменник використовує біографічні елементи реальних людей як романне “паливо”. Постійний принцип його оповіді – мистецтво децентрації, відходу, засноване на легкій іронії, яка вимагає постійного дистанціювання від тексту” (Бруно Бланкман).

“Черокі” – метаполар, який характеризується шаленими предметними описами, безумством асоціацій і аллюзій, великою кількістю прихованих референцій і глузуванням над власною стилістичною вишуканістю. Він мав би сам себе зруйнувати – аж ні, тримається купи, дивує і захоплює” (Вісник книгарні “Ombre Blanche”, Тулуза)

“Жан Ешноз – картограф нашого часу. Його потрясінь і катастроф, його уяви, мрій, його фантазмів, його відторгнень себе і інших. “Я забираюсь і йду геть” – формула прощання зі століттям, не здатним зрозуміти, куди воно рухається, і нездатним поставити собі це запитання. Воно кінчається, і все тут.

Інші створювали драми. Керуючись літературною етикою, Ешноз вибрав шлях осміювання і перетворення всього на гру. І чим більше імморальним, умовним, залежним від диктатури ринку, від брехні і потворств є наш щоденний побут, тим частіше дискурс, що його супроводжує, розвиває питання моралі, свободи, правди і краси. Відмовившись від декларативних демонстрацій і від лозунгів, Ешноз відмовляється від спектаклю і від ілюзій” (П’єр Лепан)

“Він вигадує імена, розбудовує інтригу, грається з точками зору і задає достатньо реалій, щоб ми повірили в літературу” (Жан-Батіст Аран)

“Творчість Жана Ешноза – одна з найвизначніших для нашого часу. Його письмо жваве й іронічне. Віртуозність, запозичена у детективного, пригодницького і шпигунського романів, доцільна в романах, які прискіплюють змальовують суспільство. Ця одивнена нарація дозволяє побачити стан справ сьогодні: самотність, розрив з іншими, розпад. Естетика непевного, невизначеного, того, що відбувається на наших очах, вбирає в себе багатолікий шарм; автор знається на сучасності, любить її і відсторонюється для кращого змалювання. Гумор і іронія лежить в основі письма, яке відштовхується від традицій модернізму” (Крістін Жерусалем)

“Цей світ порожнечі, однаковості особливо вражає в між-просторі, в передмістях великих індустріальних міст. Зони невизначеності створюють монотонний спектакль. Марк Оже в своєму “Вступі до антропології надмодерності” називає їх *"non-lieux"* – не-місце; це надбудова для пришвидшення руху людей і благ у просторі, як-то: аеропорти, автобани, місця для пересадки, торгові центри і табори для інтернованих. Нон-лє концептуально протистойть місцю, де відбуваються події, прив’язані до історії чи міфу. Художній світ Ешноза коливається між двома, що вносить додаткову амбівалентність і невизначеність. Зона транзиту або локус без ідентичності – передмістя. В ньому неможливе вкорінення, отож персонаж переїжджає з квартири на квартиру, інфікований бажанням рухатися в просторі. Він не вміє прогулюватися, фігура бодлерівського фланера замінена пасивним подорожнім, який проходить поряд, не зачіпаючи. Рух по колу – домінуюча тема “Озера” і “Я забираюсь і йду геть”, яка викристалізовує тему поразки персонажа, нездатного ні на вчинок, ні на подвиг. В цьому й полягає його схожість із Фредериком у Флобера. Їх єднає душевна порожнеча і нікчемність. У Ешноза персонаж боїться спокою і часу, в якому

нічого не відбувається, він постійно кудись поспішає, мчить, летить. Якщо простір у романі вимірюється лініями по вертикалі і горизонталі, то час схожий на точки, між якими неможливий зв'язок. Отож, хронотоп його романів характеризується часовою нерухомістю і просторовою мобільністю. Це є виразом постмодерної ситуації людини, про яку Ф. Ліотар казав, що "людина проживає розпад соціальних зв'язків і перехід суспільних колективів до стану маси індивідуальних атомів, що перебувають в абсурдному броунівському русі". Меланхолія, туга, смуток проживаються на самоті. Подорож не веде ні до відкриття іншого, ні до перевиховання героя, як у Bildungsroman'i – вона є проявом несамовитого бажання свята попри все. Рух втрачає характер відкриття нових місць і просторів: географічна карта трансформується у поштову листівку, в якій перераховуються, не описуючись необхідні точки-зупинки.

Розпад суб'єкта – інша модальна характеристика світу Ешноза, який в одному із своїх інтерв'ю говорить про "романну непевність" як аналог соціальної вразливості.⁷⁶

Інтерв'ю

Я не вірю в натхнення, скоріше у наполегливість.

Про вплив інших письменників

На початку 70-х я прочитав перші перекладені французькою романи Пінчона. Якщо в США це ікона сучасного мистецтва, точка відліку для літератури, кінематографа і музики, то у Франції він мало відомий.

Про спосіб письма

Мені кажуть, що коли читають мої романи, то в очах виникають кінообрази, віньетки коміксів. Мені важливі дві речі, коли я пишу: по-перше, звуковий вимір, по-друге, – візуальний. Мені особисто важливо ментально уявляти речі, причому дуже чітко, щоб потім перенести їх в текст. У мене немає плану – скоріше щось подібне до лінії, якої я чітко дотримуюся і від якої можу відійти, не відмовляючись від головного, коли схочу. Проте ніколи нічого не розпочинаю поки не матиму ідею, якусь хай тьмяну ціль. А от коли книга вимальовується, то працею кожного ранку, я не вірю в натхнення – скоріше наполегливість. Це як канцелярська робота⁷⁷.

Про фігуру оповідача

Оповідач – це я. Багатоликий. Але й не завжди я. Коли знімають фільм, є багато камер, багато можливих кутів зору. Це вимагає ритміки і в роботі, і в узгодженні, і в чергуванні, і в розбудові планів. Коли говоримо про оповідача, я кажу – "камера".

Що лежить в основі оповіді – образ, голос, деталь, персонаж? У романі "Озеро" це була ентомологія, у "Високих блондинках" мені хотілося говорити про Індію, про культурну інакшість, розширення хроматичного, звукового,

⁷⁶ Jérusalem C. Géographies de Jean Echenoz // www.remue.net [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://remue.net/cont/echenozChrisJer.html>

⁷⁷ Jean Echenoz: "Je ne crois pas du tout à l'inspiration, plutôt à l'obstination" // *Libération*, 29/09/2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.liberation.fr/livres/1201350-livres-des-eclairs>

олфакторного сприйняття. В романі “Я забираюсь і йду геть” мене цікавив ринок мистецтва і в той же час географічна порожнеча як простір – полюс, білизна, холоднеча, пустеля, темні сліди на білому.

І ще одне. В “Озері” хотілося розпрощатися зі своїми жанровими експериментами на основі масової літератури. Мене бавив пригодницький роман, про особливості якого я був найменше обізнаним, якщо не рахувати моєї любові до таких майстрів, як Джон Ле Карре і Ерік Амблер. Ця форма здавалася мені дуже стереотипізованою, банальною, навіть якщо мені дуже хотілося побавитися з обладунками жанру, тобто стереотипами. Але я не знаходив жодної зачіпки, щоб розпочати. Я почав зі збирання документації про МОССАД, КДБ, ЦРУ. Аж поки не натрапив на цю історію про мух-шпигунів. У цій точці наука і шпигунство зустрілися. З цього почався мій роман.

Про жанр

Видавництво пише на обкладинці “роман” – нехай так і буде...Але я трошки інакше сприймаю роман, я дещо втомлений своїми стосунками з цією формою і зараз шукаю, як до нього підійти інакше, як його прискорити, привести в рух.. Я кожного разу змінюю вектор входження, тобто, міняю камеру об'єктива, точку зору. Я не хочу і не буду розказувати історії, як саме їх розказувати – мене цікавить більше⁷⁸.

Жан Ешноз. ОЗЕРО

1. А поки що, вечеряючи сандвічем з курятиною перед телевізором, Шопен мляво перестрибує з канату на канал: чорнява співачка, білявий співак, тварини з Руанди, стрибки з жердиною і два серіали фантастики. “Я цілком вільний у виборі рішення, я незалежний від будь-якого авторитету”, попереджував головний робот з людським обличчям в одному серіалі. “Увага! Наказ знищити потвору анульовано!” – божеволів фігурант з великими щелепами в іншому. Шопен повернувся до співачки у короткому чорному вбранні та чорних мітенках. Позад неї оркестр – три вкрай розслаблені молодики з деякими проблесками свідомості на обличчях – усміхався кожною своєю клавішею.

2. Поки очі звикали до темряви. Шопен зрозумів, що люкс 44 був з рукавом, що він розташований на розі готелю і складається з двох суміжних кімнат, які сполучаються під прямим кутом. Телевізор стояв у кутку, екраном до другої кімнати, яку від входних дверей не було видно. А на екрані телевізора переодягнений у цивільне Френк Синатра зав'язався з Шерлі Маклейн до Діпа Мартіна, і всі трос почали безбожно пити-гуляти. Шопен обережно відійшов від дверей – тільки б не звалити меблів – і став прокрадатися до телевізора. А Дік Мартін прямо у капелюсі саме залазив у ванну. Дійшов до телевізора, повернув в іншу кімнату, у якій стояло лише величезне біле ліжко. “Я веліла тобі не приходити!” – пролунав у темряві надзвичайно спокійний голос Сюзі. Що там у ліжку – . Шопен не бачив, бачив лише відблиск телевізора в її очах та оголену на простирадлі руку. Він підійшов ближче, вона прошепотіла

⁷⁸Attrape-moi si tu peux. Entretien avec Jean Echenoz // Free, 12/2005 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/echenoz/entretien_echenoz/droite_entretien_echenoz.htm

виразно: “Ні. забирайся геть”. Оскільки він підходив все ближче і ближче, випростаною рукою навела на нього дистанційне управління, міцно, як пістолет, стиснувши футляр. А він підходив все ближче під промінь електронного пристрою, невразливий, як той монстр з фільмів Фреда Мак Леода Вількокса, якому байдуже до найпотужнішого лазера. Коли ж Сюзі тихо засміялась, опускаючи свою зброю. Шопен нахилився до неї, погладив по плечу, по голівці. Вона розкрила йому обійми, а потім і простирадла.

До кінця фільму, міцно обійнявшись, вони пролежали мовчки. За винятком того, що Шопен зажадав пояснень: “Що це за історія? Що відбувається?” Сюзі шепнула йому: “Завтра все поясню. Усе. Завтра. А тепер іди”. Коли вони поцілувались востаннє. *Some came raining* дійшов своєї розв’язки, яка відбувалась на кладовищі, привітливішому за “Тіе”. Шопен підвівся на титрах. Проходячи перед телевизором, зустрівся з Маріанною, яка, усміхаючись на весь екран, сповіщала, що наступного тижня у рамках ретроспективного показу йтиме *achtungung* і побажала йому пречудової ночі.

Запитання і завдання:

У двох попередніх уривках проаналізуйте роль кодів масової телевізійної і кінематографічної культури у створенні фону дій. Як відбувається перехід з однієї репрезентації в іншу, з одного наративного рівня до іншого (металепсис)? Знайдіть момент переходу і проаналізуйте його організацію

– Не хочете глянути, що показують у цій глухомані, он у тому наріжному кінотеатрі?

Вам поки що не слід дуже висовуватись.

Тож годиною пізніше Шопен сидів у вісімнадцятому ряді темної зали “Пате-Шаміньї” – найменше шансів, що там вас хтось помітить. Фільм називався “Поль” і оповідав історію гарного парубка, якого звали Полем, але якого, одна за одною, кидали усі жінки. Після шостого серйозного розриву під нещадною зливою на паризькому мосту Бір-Гакайм. Поль, пригнічений далі нікуди, розрахувався з банком і поновив паспорт (на цьому епізоді Шопен заснув.) Через дві сцени, коли Поль із закривавленими руками і двома вибитими зубами вже тікав з джакартської тюрми, хтось торкнувся плеча Шопена. Він розплющив очі: в цей час на екрані нещасний, увесь закривавлений, головний герой повзе під колючим дротом, піт заливає його засмагле обличчя. “Ходімо”. – прошепотів Муезі-Еон. Пробираючись за ним до виходу, Шопен оглянувся на екран: куля щойно влучила Полю між лопаток.

Надворі вже стемніло.

Запитання і завдання:

Виокремте в уривку гру з культурними кодами. Знайдіть приклади металепсису і визначте його роль

ФРАНКОФОНІЯ

Література французькою мовою, створена письменниками не французького походження, які живуть поза межами території Франції, називається франкофонією. Саме слово “франкофонія” увійшло у словники в 1980 р. на позначення “франкомовного світу, а саме романської Швейцарії, де розмовляють французькою мовою”, а також деколонізованих країн, які зберегли тісні культурні і політичні зв'язки з Францією. Леопольд Сенхор розглядав франкофонію як духовну спільноту людей.

Проблема франкофонії передбачає співіснування і взаємодію геополітичного та інституціонального аспектів. З одного боку, треба пригадати колоніальну політику Франції кінця XIX – початку XX століття і, як наслідок, існування великих географічних регіонів, де французька мова є другою після рідної, тобто нею спілкуються в школах, університетах і державних установах навіть сьогодні; з іншого боку, це проблема Канади і провінції Квебек, куди, починаючи з XVI ст., емігрувала значна частина французів, яка зберегла рідну мову такою, якою вона була ще за доби Відродження в плані лексики, граматики і фонетики. Не треба відкидати і проблеми глобалізації, культурної політики французької держави, формування міжнародної організації франкофонії (політичний організм, що має культурні цілі розповсюдження мови у світі, який налічує більше 200 млн. осіб, котрі розмовляють французькою).

Усередині XX століття з новою силою постала проблема універсалізації французької мови, створення нових словників, які відбивали б практику сучасної міжкультурної комунікації. З іншого боку, розвиток глобалізації привів до появи мови з такими лексичними одиницями, як “бейбі-бум”, “секс-шоп”, “топ-модель”, які почали швидко витісняти французькі лексичні еквіваленти або ж позначати нові цивілізаційні явища, з якими французька культура ще не була знайома. Згідно з законом Тубон 1994 року вживання термінів іноземного походження в офіційному мовленні за умов існування французького еквівалента було заборонено, були навіть вигадані терміни для нових культурних явищ: “кур’ель” замість “емейл”, “пур’ель” замість “спам”.

Франкофонія не є офіційною політичною спільнотою – адже 190 млн. осіб, що розмовляють французькою, живуть в одно-, дво-, а то і тримовних країнах, належать до різних культур. Автори не-французи, які пишуть французькою мовою, – найчисленніша когорта письменників у світі. Дослідження їхніх текстів має спиратися на геополітику, міжкультурну взаємодію, історію культури, історію літературних жанрів у цьому регіоні. Звісно, контекст письма впливає із вивчення даних історії, антропології, соціології, політики, проте не слід забувати, що ще в 70-і роки в роботі “Людський час” Вайнріх розкрив значення білінгвізму в лінгвістичній свідомості письменника. Бажання граматичного і лексико-стилістичного очищення мовлення спричиняє внутрішню напругу тексту. Проте вона не менша, ніж у випадку метисованої французької, якою розмовляють у Тунісі, Алжирі чи на Антильських островах. Лінгвістичне дослідження художнього простору виявляється не менш значущим у випадку бельгійського,

швейцарського чи магрибського літературного контексту. Простір поетичної уяви письменника підживлюється спільним колективним неусвідомленим, яке посиляє на поверхню свідомості вже готові форми для продукування художніх образів. Якими вони будуть у випадку двомовного письменника і для якого читача він пише свої твори, на кого орієнтується? Прикладом такої нестабільної поетичної уяви є острів Реюньйон на півдні Африки. В кінці XVI ст. він був колонізованим білими, потім прийшли індіанці, згодом африканці. Кількашарова різновекторна культура залишила свої сліди в свідомості людей, жодну групу з яких не можна визнати повноправними автохтонами. Така ж ситуація спостерігається у стосунках басків чи бретонців із французами. Саме тому у випадку франкомовної літератури важливим є питання походження тексту: де живе і пише автор, до кого він звертається. Виокремлюють три різні зони франкофонії. Тобто для наступного розуміння твору важливо зрозуміти, чи знаходимо в художньому тексті погляд із Європи на інший світ, чи маємо з іншого світу погляд на Європу, чи ж маємо в контексті глобалізації міжкультурну взаємодію в самій Європі. Нас цікавить, які форми, образи, фігури народжуються в результаті тимчасових чи глобальних непорозумінь між окремими цивілізаціями і як їх інтерпретують подорожуючі.

Відповідно, дослідники виокремлюють 3 напрямки:

1. **Європейський екзотизм** (художні фігури, форми, образи, вигадані в Європі для позначення інших цивілізацій). Прикладом можна вважати міфологію островів у Бодлера як ізольованої, омріяної, залитої райським сонячним промінням території, чи екзотичного Сходу у П'єра Лоті як європейського письменника початку XX століття. Художній образ, який народжується між стереотипним баченням і автентичним: як твори інтерпретують стереотипи, породжені європейським розумінням екзотики.

2. **Літературна франкофонія**, яка потребує перевизначення поняття (ситуація у франкомовній Швейцарії відрізняється від країн Магрибського басейну, а це Мавританія, Лівія, Алжир, Мароко і, скажімо, Єгипту і країн Середнього Сходу. А франкофонія у Гваделупі, на Карибах, Антильських островах, Мартиніці і Гаїті буде ще іншою, ніж у попередньо зазначених регіонах). У цьому аспекті цікавою є література подорожі і фігура подорожуючого між двома культурами. Так, Ніколя Був'є чи Катеб Ясін інтерпретують європейський орієнталізм Саїда як систематичну конструкцію, яка супроводжує європейський колоніалізм, Шварцбарт захоплюється міфами Карибів і перевідкриває для європейців міфологічну географію.

3. **Постколоніальні студії** пропонують франкофонії нові концепти, які досить цікаво використовує Асія Джебар чи Катеб Ясін.

Ніколя Був'є народився у Швейцарії, писав французькою мовою. У 1982 р. здійснив подорож на Цейлон, що на півдні Індії, і за результатами поїздки друкує свій текст, від якого очікують екзотичних вражень. Натомість маємо текст, що оповідає втому людини, яка намагається втекти від особистих проблем, шукає містерію екзотичних островів і не знаходить її. В оповідача вибудовується власна концепція подорожі і можливих форм її використання подорожуючим. Оповідь

підтримує ідею наявності в європейця кліше і стереотипів відносно віддаленої географічно території. Цей текст розглядається як приклад антиекзотичного роману. Проте, щоб зрозуміти його вповні, потрібно вписати його в контекст романської швейцарської літератури, яка почала свій розвиток з XVI ст, з барокових поетичних текстів Кальвіна. У XVIII ст. міф природи-матінки продовжує розвивати Ж.-Ж.Руссо, чия традицію пізніше підхоплюють Б. Констан, мадам де Сталь. На початку XX ст. мальований комікс з'являється саме в Швейцарії, з характерним інтересом до вписування подій в природний контекст. У той же час найбільш відомий письменник Швейцарії Фердинанд Рамю переносить цію своїх романів в площину сільського життя, з притаманним йому космічними ритмами. Поет Філіпп Жакотте теж підтримує сільську міфологію.

Після 1945 року у Швейцарії зростає покоління подорожувачих: Радянський Союз і Сполучені Штати, Індія і Китай, Африка і Південна Америка приваблюють своєю культурною інакшістю. Для швейцарської літератури не характерна тема пошуку своєї ідентичності, проте відкриття інакшості світу стає основою наративної техніки і дескриптивної риторики як в прозі, так і в ліриці. З'являється покоління подорожувачих письменників: Блез Сандрар – найвідоміший серед них. Оповідь будується у вигляді хроніки, письмо супроводжує героя в часі і географічному просторі. Візуальне задоволення від споглядання нових горизонтів, починаючи з 80-х років, передає фотографія, яка супроводжує текст. Проте однією з констант швейцарської літератури подорожі є зовнішній/внутрішній простори: все, що спостерігає око в розмаїтості світу, нагадує про вразливість і смертність людини. Традиція німецькомовної літератури відсилає до простого сільського життя як основи стабільності, внутрішнього морального спокою і гармонії. Рішар Міяр, Нікола Був'є згодні сприйняти письмо як своєрідний антидот проти самотності. Описовість в їх текстах відіграє значну роль.

Романська література у географічній площині адресована лівоторамльйонному романському населенню навколо озера Леман. Французька мова, а також протестантизм і кальвінізм в релігійному плані виступають гарантом національно-етнічної ідентичності громадян, які увійшли до Швейцарської конфедерації. Біблійні образи є базовим елементом спільної культури, якої навчають в середній школі. Схильність до сповіді, до психо- та самоаналізу відчувається і в специфіці літературного контексту. Романські письменники, які пишуть французькою мовою, навіть якщо вони і не визнані у Франції, відчувають свою самотність і не потерпають від цього. Щоправда, це дозволяє Ж.-П. Муньє заявляти: "У Швейцарії ми майже французи, для французів ми – швейцарці". Романська література відрізняється і в загальному швейцарському контексті, вона зберігає свою самотність в контексті європейському в результаті свого особливого політико-економічного статусу. Бунтівний протест Вільгельма Теля в XIII ст. заклав основи національного міфу: міцний і нерозривний зв'язок з природою дає насагу для боротьби і стає стимулом для індивідуальної внутрішньої сили переконань. У XIX ст. Ж. Ж. Руссо ще раз визначає суть відношень людини і природи, що закладає основи нової педагогіки стосунків. У XX ст. Швейцарія пізнає економічний розквіт хімічної промисловості, виробництва шоколаду

і, звичайно, банківської сфери. Це перетворює її в європейському контексті на країну особливу і неповторну. Романська мова за таких умов стає означником лінгвістичної нестабільності (вислів Ф. Рамю). Лінгвістична невпевненість породжується відчуттям периферійності романської мови як наслідку географічної периферійності регіону в контексті Швейцарії. Це породжує амбівалентну реакцію носіїв мови і самих письменників: з одного боку, прагнення лінгвістичного пуризму, тобто очищення французької мови від всього наносного і місцевого в плані вимови, граматики, лексики, а з іншого – бажання перетворити французьку мову на носія специфічної історії і культури регіону. Першим приступив до такого “деформування” Ф. Рамю, який творив нові культурні реалії ще на початку ХХ століття.

Відповідно, Ніколя Був'є (1928–1998) вписується в суто швейцарську традицію письменників-подорожуючих. Він сам багато їздив світами і за результатами поїздок написав: “Вживання світу” (1981), “Риба-скорпіон” (1982), “Японські хроніки” (1989). Пошук образу, пошук візуальної картинки (він сам був фотографом) супроводжувався роздумами над суттю подорожі. Був'є неодноразово заявляв: “Подорож нас не формує, вона нас руйнує”. Між самою подорожжю і письмом як моментом оформлення тексту проходило інколи 30 років. Був'є було необхідно, що слова визріли всередині, думка остаточно оформилася. Оповідь не є прямою дією – вона, здається, проникає у фікціональність і супроводжує її окремим пластом. Роман є антиекзотичним і започатковує нове для ХХ ст. культурне явище.

Екзотика має власну естетику оспівування іншого, відмінного. В останній час тематика туристичної мандрівки втратила характерний для всього попереднього розвитку суто позитивний аспект. Нині логіка поетичної уяви, характерної для твору, виводить читача на роздуми з приводу культури та її ролі в розвитку цивілізації. Подорож в інший культурний простір ще більш повертає персонажа до його самотності, невміння і небажання комунікувати зі світом. Подалі від звичної цивілізації виявляється спуском у власні глибини, визнанням своєї нікчемності, обмеженості, смертності. Невизначеність зовнішнього простору поступово підміняється спогляданням власної стагнації в стані хвороби. Внутрішній і зовнішній простори набувають рис замурованості, ув'язнення в собі, якого персонажу не вдається уникнути. Письмо відбиває стан сумнівів оповідача: його постикальні риси формуються на межі між реалістичною репрезентацією і фантастичною описовістю. Хвороба оповідача дозволяє поставити історично зумовлене питання вакцинації місцевого населення, форм її проведення і якості використовуваних матеріалів. Проте очікуваний екзистенційний пласт оповіді на теми “долі людської” руйнується в зародку: втрата гаманця і викрадення годинника повертають оповідача до інших сумних реалій “екзотичних мандрів”. Кітчевий образ омріяних островів виявляється підірванням зсередини іронічною манерою оповіді. ХХ століття не вірить в екзотику Одисейвих блукань. Безперспективність і даремність поїздки у віддалений географічно простір очевидна: екзотизм не існує, оскільки занадто кітчевий за формами, та й переміщення тіла в просторі не віднімає самотність людського духу. Анти-одиссея і анти-робінзонада наголошуються іронічною манерою оповіді і власне духом

описовості, яка втрачає звичні романтичні риси піднесеності, патетичності. Конвенціональність звичної екзотичної естетики рішуче відкидається. Всі кліше й стереотипи Сходу зруйновані ще до початку письма: дається взнаки відстань у 30 років між моментом подорожі і власне укладанням фактів в інтригу. Фікціональність розбудовується на основі спогадів про поїздку. В такому функціональному контексті описи набувають символічного значення, оскільки розбудовуються на межі між фактом і уявою про нього. Всередину їх проникають авторські роздуми над сформованими в культурі Заходу кліше і стереотипами, які заважають бачити світ в його справжності, а не ілюзорній поетичній опрацьованості.

Катєб Ясін у 1956 р видав роман “Неджма”, побудований як спогади про одну жінку чотирьох різних за етнічним походженням хлопців, що живуть в атмосфері колонізованого Францією Алжиру. Оповідь має виражений міфологічний характер і далека від власне історії алжирської війни за незалежність. Цей роман закладає основи франкофонії і може бути проінтерпретований як приклад постколоніалізму. Після нього були Рашід Буджедра, Рашід Мімуні.

А от Шварцбарт в романі “Ті-джін на горизонті” створює історію антильця, що прибуває з Гваделупи, має власні уявлення і стереотипи, нав'язані йому власною культурою. Оповідь оповита міфологією тропічних островів, дія переноситься “у світ креольської казки як магійного світу, в межах якого і відбувається пошук антильської ідентичності. Історія і міф Карибів створюють одне ціле, яке може бути проаналізовано з позицій франкофонії.

Всі три письменники працюють в наративному жанрі, але створюють кардинально відмінні художні світи: Був'є працює з романом подорожі, Катєб Ясін тематизує проблему колоніальної політики, Шварцбарт заглиблюється в світ народної магії. При цьому всі три дають варіативні відповіді на проблему міжкультурної взаємодії, учасниками якої є Європа і інші географічні регіони.

У світлі постколоніальної теорії існує ціла низка стереотипів, з якими європейцям надзвичайно важко розпрощатися. Візьмемо, приміром, уявлення французів щодо Африки. Найрозповсюдженіші стереотипи – бідність, пустеля, тварини, які бігають на величезних просторах, глиняні села, в яких живе більшість населення – не зовсім відповідають реальності. Адже населення, як і в Європі, сконцентроване в містах і містечках, африканці розмовляють різними мовами, які відбивають специфіку їх мислення, культури і традицій. Африканська земля, сповнена таємниць, нерозвіданих в географічному плані територій зберігає свій екзотизм, легендарність для поетичної уяви європейця. Француз думає, що африканець близький до природи, і історія для нього розпочалася тільки з приходом на континент європейців, що абсолютно не відповідає дійсності. Тут існували цивілізації, про які європеець нічого не знає або ж знає мізерно мало. Уявляючи, що африканець живе з релігійними віруваннями своїх предків, француз не здогадується, що 46% африканського населення – християни, інша більшість – мусульмани. Француз живе з переконаннями, що колоніальне минуле залишило африканцям побудовані дороги, лікарні, школи і, відповідно, формування автохтонної еліти і забуває про розвиток корупції, епідемію СНІД, які вразили африканське суспільство.

МАРІ НДІАЙ

Марі НДіай народилася у 1967 році на півдні від Парижа в етнічній родині: батько-сенегалець після закінчення навчання повернувся на батьківщину, а матір-француженка сама виховувала сина і доньку, які, окрім чорного кольору шкіри, не отримали від таємничого континенту жодного поклику для душі. Вже в дорослому віці Марі НДіай писала, що навіть дві чи три поїздки в Сенегал не пробудили в ній відчуття другої батьківщини чи батьківського коріння, і що пшеничні рівнини регіону Бос (житниці Франції) ближчі їй своїми легендами і породжують більше спогадів.

Оскільки Марі НДіай почала писати з 12 років, то в неповні 17 вона за порадою матері відіслала свої тексти у видавництво Мінюї. Сам великий Жером Ліндон прийшов у ліцей підписати контракт на роман "Щодо багатого майбутнього" (*Quant au riche avenir* (1985)) з перспективною і ні на кого не схожою авторкою. У 2001 році її роман "Розі Карп" став знаменною подією в літературному житті країни: критика в один голос заявила про народження великого письменника, премія Феміна дозволила їй перекопатися у власних силах і відійти від активного соціального статусу, зануритися у сімейне життя, виховання трьох дітей. Марі НДіай неодноразово проявляла характер і вірність позиціям. Так було у 2005, коли вона звинуватила іншу авторку видавництва Мінюї Марі Дорієсек у плагиаті і мавпуванні, так було і в 2009, коли вона заявила, що їй соромно за Францію Саркозі, за її внутрішню політику. У 2009 Марі НДіай опублікувала роман "Могутні жінки", який приніс їй Гонкурівську премію. У дусі Фолкнера, Генрі Джеймса і Джойса одночасно, авторка розповіла історію трьох жінок, які визволяються від стереотипів і кліше свого середовища, щоб отримати цілковиту свободу і реалізувати свою долю.

Марі НДіай має кілька п'єс, які не сходять з театральних підмостків Парижа, Берліна і Женеви. Серед них "Великі люди", "Чаклунки! Нічого людського", "Вся правда". "Тато мають їсти" з 1998 р. входить в репертуар Комеді Франсез, що є неабияким визнанням.

Паралельно Марі НДіай працює для молодого читача. Її тексти "Дияволиця та її дитинча" (2000) і "Бажання" (2005) знайшли визнання серед юних читачів.

Критика

"Сила стилю примушує визнати Марі НДіай однією із великих письменниць нашого часу. Вона – найбільш перекладений у світі франкофонний автор. Її називають класиком. В оманливо прозорих текстах легко уживаються дивне, фантастичне і магічне. Впевнене письмо приховує глухе насильство і біль, які болісно ранять читача. Гарненький французький садочок – це поверхня, а під нею бажання реваншу, злість. І треба бути зрілим читачем, щоб пройти через це все і не заразитися".⁷⁹

⁷⁹Marie N'Diaye // www.aflit.arts.uwa.edu.au, 29/07/1997 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://aflit.arts.uwa.edu.au/NDiayeMarie.html>

“І хоч вона відкидає наліпку африканської письменниці і навіть франкофонного автора, в її текстах звучить дуже своєрідна тема. Дія роману “Три могутні жінки” розгортається в Африці, три жінки розповідають про свою боротьбу за людську гідність. Авторка заявляла, що вона будувала цю книгу як музичне ціле, в якому три частини поєднані спільною темою-контрапунктом. Це тема внутрішньої сили, яку демонструють головні героїні. Нора, Фанта і Кадді чинять спротив світові, вони хочуть жити своїм життям. Внутрішній надриг, криза ідентичності, сумнів щодо походження і питання долі людської – ці проблеми викладаються потужною, вишуканою мовою, в якій блищить міць авторського таланту і плаче людська душа”.⁸⁰

“Розі Карп” – сьомий роман – розповідає історію звичайної молодої жінки, яка працювала в готелі, проте змушена обставинами (одна дитина на руках, інша – в животі) вирушити в Гваделупу до свого брата Лазара. Попри все, що з нею відбулося, жінка сподівається на особисте щастя. Проте не так все складається, як бажається. Рідня заздрісна, жорстока. Щоб вижити, Розі змушена відмовитися від своїх дітей”.⁸¹

“Своєрідний антидот до класичного лінійного роману, який втілював би нормальне буржуазне стовідсотково французьке існування десь у VI паризькому окрузі, ця авторка створює роман ламаний, загнаний в глухий кут, як і його персонажі, що пізнали жорстокість життя, зазнали ударів, від яких важко піднятися, і так і існують, з гангrenoю в душі, що їх роз’їдає, робить чужими самим собі. Мовчання і табу в змішаних сім’ях, коли зіштовхуються, змішуються дві далекі країни, які розділяють і розривають людських істот зсередини з бездушною силою.

Розлам вписується в саму душу персонажів, які розриваються між двома культурами, двома життями, двома виборами, вірніше їхньою відсутністю.

Марі НДіай показує постійний рух персонажів від однієї до іншої культури, від Франції до Африки і навпаки. У першій частині Нора – адвокат, що проживає у Франції, їде в Африку на прохання батька-сенегальця, з яким вона ніколи не бачилася, оскільки він після розлучення з її матір’ю перед самим від’їздом викрав старшого сина. Та давня подія спричинила багато страждань і залишила болючу рану. Зараз цього молодого чоловіка звинувачують у вбивстві махучи, з якою він, можливо, мав інцестуальні зв’язки.

У другій частині триптиха в центрі перебуває потік свідомості білого молодого чоловіка, який виріс у Африці і зараз повертається до Франції з молодою дружиною-африканкою. Жінка не отримує в цій частині право голосу, проте саме її існування привідкриває сімейну таємницю, пов’язану з давнім убивством тестем африканця на расовому ґрунті. Ця таємниця породжує невротичні стани чоловіка і руйнує його сім’ю. Третя частина розповідає

⁸⁰Rousseau Ch. Le Goncourt à Marie N'Diaye pour “Trois Femmes puissantes” // Le Monde, 02/11/2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/11/02/le-goncourt-2009-est-attribue-a-marie-ndiaye_1261538_3260.html

⁸¹Argand C. Entretien avec Marie N'Diaye // Lire, 01/04/2001 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lexpress.fr/culture/livre/marie-ndiaye_804357.html

про безперспективні спроби молодої африканки, відкинутої родиною свого колишнього загиблого чоловіка з огляду на її непотрібність клану, спроби емігрувати в Європу, щоб знайти своє щастя і реалізувати свою долю. Попри наявну можливість, Марі НДіай не перетворює роман в алегорію стосунків Франції з африканським континентом. Її цікавить відсутність людяності в родині як просторі, де формується принципове нерозуміння Іншого, бажання використовувати його і ширше – нелюдяність самого світу, його крижана холодність у відповідь.

Чи й справді можна знайти місце у цьому світі? Через долю своїх “неприкаяних, блукаючих світами” героїнь Марі НДіай міркує над долею людини в сучасності, над принциповою неможливістю в західному суспільстві бути породженням і прив’язаним до одного місця, однієї родини чи коріння. Міграційні потоки, явище імміграції залишають сліди в душі індивіда, його культурі.

Заслуга Марі НДіай, безспречно, полягає у введенні в сучасну французьку літературу образів вразливих людей, переміщених і недоречних, безглузних і декласованих, ослаблених етнічним змішуванням, міграцією, еміграцією, класовими стосунками і, головне, монструозністю родин як мікролабораторій колективного варварства. В художньому світі Марі НДіай суб’єкт – політичний чи ні – без художнього мовлення (з притаманними йому еліпсами, загостреним відчуттям деталі, усіх форм зсуву) важить мало. Творчість її лежить на перетині двох літератур: французької – з її інтересом до глибоко приватного простору, психіки і сенсорики з заглибленням через мовлення в потаємні і інколи жахливі глибини людського, і англо-саксонської – з її проблематикою мультіетнічного характеру”⁸².

“У текстах Марі НДіай домінує усне мовлення, навіть якщо речення довгі і побудовані на основі точної й описової лексики. Її манера розповідати, з пафосом, наближає до традицій усного оповідача, який поділяє зі своїм персонажем всі ситуації, які вигадує, тобто сам стає учасником подій. Письмо дуже просте, але напрочуд літературне. (...)”

Марі НДіай змальовує театр жорстокості і досліджує людину, яка зносить тиск групи, дію владних структур, біль, що його завдають бунтівники ті, хто давно скорився обставинам”⁸³.

Про візуальні образи в романі і вампіризм у людських стосунках

“Пригадується фільм Мілоша Формана “Політ над гніздом зозулі”, або фільми Кубрика. Безумство пов’язане з самотністю, зі зрадою, з задухом життя, з витягуванням соків із інших, що перетворює нас на вампірів, залежних і розгнуданих істот. Марі НДіай звертається до схем залежності жінки від внутрішнього страху, що прив’язує її до слабких чоловіків, до світу. Найрізноманітніші форми зловживання іншою людиною є наслідком страху”⁸⁴.

⁸²Karpiélian N. L'écrivain Marie N'Diaye aux prises avec le monde // Les Inrockuptibles. 30/08/2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/>

⁸³Marie N'Diaye, entretien avec Angie David // La Revue littéraire n°41, septembre 2009. – P.: Éditions Leo Sheer. – 144 p.

⁸⁴Cousido E. Entretien avec Georges Guerreiro [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Serpents/ensavoirlplus/>

Інтерв'ю

Про персонажів

Мені хотілося, щоб сила персонажів полягала не в цинізмі, не в безумстві і не в надлишку влади. Я створила персонажів, сильних гарним і добрим духом.(...) Хотілося, щоб було менше чарівного і фантастичного. Начитавшись про долю іммігрантів у Європі, я хотіла надати цим історіям літературної форми. Це ж очевидно, що люди, які так непомірно страждають, про що ми можемо тільки здогадуватися, мають велику силу духу. Це сумні і сучасні нам герої. Отож я захотіла перетворити цю жінку на героїню, а її історію – на літературний об'єкт. Її історія занурена в побут, у повсякдення, і розбудовується на засадах загалом прагматичного реалізму.

Роман "Розі Карп" народився з подорожі на Гваделупу, з бажання описати стосунки дорослих дітей і батьків. Мені хотілося, щоб це знайшло розвиток у часі, щоб історія тягнулася 20-30 років. У романі відсутнє паранормальне і чудесне. Залишитися при цьому в реєстрі реалізму, не наближаючись до казки ні на йоту. Ввести в текст дивне і не зачепити ірреальне здалося мені потужним викликом.

Про письмо

Мені завжди хотілося писати на межі банальності життя і духовності, на основі того, що долає щоденність високим. Цей спосіб подолання банальності я знаходжу в чудесному. Проте сьогодні я відчуваю себе в силах додати лише дрібку чарівного до дуже конкретної реальності так, щоб це не здавалося занадто банальним. Раніше я цього боялася. Сьогодні я пишу просто. Мені подобається, що книжку можна прочитати на кількох рівнях і різним людям вона буда по-своєму цікава. Це означає, що йде велика вимоглива робота над мовою. Раніше я не уявляла, як бути прозорою і зрозумілою в читанні, не втративши при цьому літературної вимогливості. Із зрілістю я бачу речі інакше.

Коли я починала писати, моїми моделями письма були Пруст і Генрі Джеймс, я була молода і дуже незріла, щоб відірватися від них і знайти власний голос. Сьогодні магія для мене – не чарівна паличка-виручалочка. Я до неї звертаюся тільки в разі справжньої необхідності.

Письмо і читання

Ці дві діяльності для мене нерозривні. Я не вірю в можливість письма-брутто. Мені здається неможливим не спиратися у створенні глибоких і прекрасних фраз на попередників, які вже писали ці прекрасні і високі фрази. Перед тим, як почати писати, я читаю сторінку-другу тих авторів, які створюють в мені стан жевріння, вводять у відповідний творчий стан, виганяють з мене зосередженість на побуті, вводять мене в світ письма.

Про Африку

Вона мене притягує, безумовно, але якимось дивним чином – я безболісно подорожую цим континентом. Але з мого боку є якийсь страх, якого я навіть і не розумію.

Тема чужинця

Це пов'язано з дитинством. В 70-і роки в передмісті Парижа, де ми жили, населення було однорідним і традиційним. Наша родина була незвичною;

розлучена жінка, двоє дітей від негра. Це робило мене не чужою, ні, але іншою. Я це усвідомлювала, проте мені це не заважало. Я була активною і любила спілкуватися, протс, мабуть відчувала легкий розрив.⁸⁵

Мені хотілося б обіграти тему людської жорстокості. Жорстокість світу для мене – покинутість, покинутість батьками, покинутість дітьми. Що примушує жінок зраджувати дітей, мститися їм за власні нещастя і кидати – я хотіла б зрозуміти таку поведінку. Хотілося у розказаній історії дійти до меж терпимого і залишитися при цьому вірогідною. Те, що я сьогодні пишу, – це літературне перебільшення історій, які трапляються з людьми, у сім'ях. Мені подобаються американські автори Рассел Бенкс, Філіп Рот, Керол Оутс, які уміють залишатися реалістами попри все. Оутс і сьогодні дивує мене не стільки своїм художнім світом, скільки манерою письма, своїм вмінням говорити від імені дітей.

Мої персонажі – прості люди і живуть у звичному народному середовищі, яке я сама відчуваю і добре знаю з дитинства, з канікул у селі в діда й баби.

Інша нав'язлива для мене тема – чужинність. Це не стільки блукання, скільки інакшість. Це знаковість письменника у суспільстві. Як метиска я це відчуваю дещо інакше, не болоче, ні.

Мені хотілося б, щоб література витягнула мене з болота реального щоденного життя. Часто у побуті є щось незрозуміле і абсурдне; література здатна висвітлити і трансформувати сумні неприємні побутові історії в так само сумні, але піднесені історії. Інколи просто трансформувати людей, які вам завдали болю, в літературних персонажів, це дозволяє зрозуміти їх доцільність у вашому житті.⁸⁶

Про типовість і реалістичну репрезентацію

Хочу наголосити: кожного разу в своїх романах я звертаюся не до типових представників білої і чорної раси, африканців і французів – я пишу про індивідів, які не є типами для своєї культури, свого регіону і про їхні дуже особливі життєві історії. Мої персонажі – просто люди зі своїми складнощами, труднощами, двозначністю. Персонажі, які живуть тут, у Франції, і там, в Африці, не є алегоріями. І те, що я розповідаю, не є знаковим для Африки, навіть якщо риси, які є, приміром, в образі батька, спільні для багатьох чоловіків-африканців цього покоління. Цей чоловік, з притаманною йому жорстокістю, репрезентує тільки себе.

Я часто брала ситуації, персонажів, окремі сцени, образи зі свого великого досвіду життя в провінції. Проте думаю, що будь яке середовище, в якому ми існуємо, з часом стає задушливим. Париж від провінції не дуже відрізняється – просто задуха тут інша.

⁸⁵Crom N. Marie N'Diaye : "Je ne veux plus que la magie soit une ficelle" // Téléràma, 22/0822/08/2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.telerama.fr/livre/marie-ndiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-literaire,46107.php>

⁸⁶Kaprielian N. L'écrivain Marie N'Diaye aux prises avec le monde // Les Inrockuptibles, 30/08/2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lesinrocks.com/2009/08/30/actualite/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-1137985/>

Жінка часто виступає архетипом гідності й гордості. Як би низько мої героїні не падали, вони не забувають, що вони – люди і мають гідність. Їх зневажають, проте вони ніколи не відчувають себе такими, що заслужили зневаги. Тіло може зламатися, проте ніяк не душа.⁸⁷

Три могутні жінки (фрагмент)⁸⁸

Et celui qui l'accueillit ou qui parut comme fortuitement sur le seuil de sa grande maison de béton, dans une intensité de lumière soudain si forte que son corps vêtu de clair paraissait la produire et la répandre lui-même, cet homme qui se tenait là, petit, alourdi, diffusant un éclat blanc comme une ampoule au néon, cet homme surgi au seuil de sa maison démesurée n'avait plus rien, se dit aussitôt Norah, de sa superbe, de sa stature, de sa jeunesse auparavant si mystérieusement constante qu'elle semblait impérissable.

Il gardait les mains croisées sur son ventre et la tête inclinée sur le côté, et cette tête était grise et ce ventre saillant et mou sous la chemise blanche, au-dessus de la ceinture du pantalon crème.

Il était là, nimbé de brillance froide, tombé sans doute sur le seuil de sa maison arrogante depuis la branche de quelque flamboyant dont le jardin était planté car, se dit Norah, elle s'était approchée de la maison en fixant du regard la porte d'entrée à travers la grille et ne l'avait pas vue s'ouvrir pour livrer passage à son père - et voilà que, pourtant, il lui était apparu dans le jour finissant, cet homme irradiant et déchu dont un monstrueux coup de masse sur le crâne semblait avoir ravalé les proportions harmonieuses que Norah se rappelait à celles d'un gros homme sans cou, aux jambes lourdes et brèves.

Immobile il la regardait s'avancer et rien dans son regard hésitant, un peu perdu, ne révélait qu'il attendait sa venue ni qu'il lui avait demandé, l'avait instamment priée (pour autant, songeait-elle, qu'un tel homme fût capable d'implorer un quelconque secours) de lui rendre visite.

Il était simplement là, ayant quitté peut-être d'un coup d'aile la grosse branche du flamboyant qui ombrageait de jaune la maison, pour atterrir pesamment sur le seuil de béton fissuré, et c'était comme si seul le hasard portait les pas de Norah vers la grille à cet instant.

Et cet homme qui pouvait transformer toute adjuration de sa propre part en sollicitation à son égard la regarda pousser la grille et pénétrer dans le jardin avec l'air d'un hôte qui, légèrement importuné, s'efforce de le cacher, la main en visière au-dessus de ses yeux bien que le soir eût déjà noyé d'ombre le seuil qu'illuminait cependant son étrange personne rayonnante, électrique.

– Tiens, c'est toi, fit-il de sa voix sourde, faible, peu assurée en français malgré sa maîtrise excellente de la langue mais comme si l'orgueilleuse appréhension qu'il avait toujours eue de certaines fautes difficiles à éviter avait fini par faire trembloter sa voix même.

Norah ne répondit pas.

⁸⁷Marie N'Diaye, entretien avec Angie David // La Revue littéraire n°41, septembre 2009. – P.: Éditions Leo Sheer. – 144 p.

⁸⁸N'Diaye M. Trois femmes puissantes/ Marie N'Diaye. – P.: Gallimard, 2009. – 315 p.

Elle l'étreignit brièvement, sans le presser contre elle, se rappelant qu'il détestait le contact physique à la façon presque imperceptible dont la chair flasque des bras de son père se rétractait sous ses doigts.

Il lui sembla percevoir un relent de moisi.

Odeur provenant de la floraison abondante, épuisée du gros flamboyant jaune qui poussait ses branches au-dessus du toit plat de la maison et parmi les feuilles duquel nichait peut-être cet homme secret et présomptueux, à l'affût, songeait Norah gênée, du moindre bruit de pas s'approchant de la grille pour prendre son essor et gauchement se poser sur le seuil de sa vaste demeure aux murs de béton brut, ou provenant, cette odeur, du corps même ou des vêtements de son père, de sa peau de vieux, plissée, couleur de cendre, elle ne le savait, elle n'aurait su le dire.

Tout au plus pouvait-elle affirmer qu'il portait ce jour-là, qu'il portait sans doute toujours maintenant, songeait-elle, une chemise froissée et tachée d'auréoles de sueur et que son pantalon était verdi et lustré aux genoux où il pochait vilainement, soit que, trop pesant volatile, il tombât chaque fois qu'il prenait contact avec le sol, soit, songeait Norah avec une pitié un peu lasse, qu'il fût lui aussi, après tout, devenu un vieil homme négligé, indifférent ou aveugle à la malpropreté bien que gardant les habitudes d'une conventionnelle élégance, s'habillant comme il l'avait toujours fait de blanc et de beurre frais et jamais n'apparaissant fût-ce au seuil de sa maison inachevée sans avoir remonté son noeud de cravate, de quelque salon poussiéreux qu'il pût être sorti, de quelque flamboyant exténué de fleurir qu'il pût s'être envolé.

Norah, qui arrivait de l'aéroport, avait pris un taxi puis marché longuement dans la chaleur car elle avait oublié l'adresse précise de son père et n'avait pu se retrouver qu'en reconnaissant la maison, se sentait collante et sale, diminuée.

Elle portait une robe vert tilleul, sans manches, semée de petites fleurs jaunes assez semblables à celles qui jonchaient le seuil tombées du flamboyant, et des sandales plates du même vert doux.

Et elle remarqua, ébranlée, que les pieds de son père étaient chaussés de tongs en plastique, lui qui avait toujours mis un point d'honneur, lui semblait-il, à ne jamais se montrer qu'avec des souliers cirés, beiges ou blanc cassé.

Était-ce parce que cet homme débraillé avait perdu toute légitimité pour porter sur elle un regard critique ou déçu ou sévère, ou parce que, forte de ses trente-huit ans, elle ne s'inquiétait plus avant toute chose du jugement provoqué par son apparence, elle se dit en tout cas qu'elle se serait sentie embarrassée, mortifiée de se présenter, quinze ans auparavant, suante et fatiguée devant son père dont le physique et l'allure n'étaient alors jamais affectés par le moindre signe de faiblesse ou de sensibilité à la canicule, tandis que cela lui était indifférent aujourd'hui et que, même, elle offrait à l'attention de son père, sans le détourner, un visage nu, luisant qu'elle n'avait pas pris la peine de poudrer dans le taxi, se disant, surprise: Comment ai-je pu accorder de l'importance à tout cela, se disant encore avec une gaieté un peu acide, un peu rancuneuse: Qu'il pense donc de moi ce qu'il veut, car elle se souvenait de remarques cruelles, offensantes, proférées avec désinvolture par cet homme supérieur lorsque adolescentes elle et sa soeur venaient le voir et qui toutes concernaient leur manque d'élégance ou l'absence de rouge sur leurs lèvres.

Elle aurait aimé lui dire maintenant: Tu te rends compte, tu nous parlais comme à des femmes et comme si nous avions un devoir de séduction, alors que nous étions des gamines et que nous étions tes filles.

Elle aurait aimé le lui dire avec une légèreté à peine grondeuse, comme si cela n'avait été qu'une forme de l'humour un peu rude de son père, et qu'ils en sourient ensemble, lui avec un rien de contrition.

Mais le voyant là debout dans ses tongs en plastique, sur le seuil de béton parsemé des fleurs pourrissantes qu'il faisait tomber peut-être lorsque, d'une aile lourde et lasse, il quittait le flamboyant, elle réalisa qu'il ne se souciait pas davantage de l'examiner et de formuler un jugement sur son allure qu'il n'eût entendu, compris la plus insistante allusion aux méchantes appréciations qu'il lançait autrefois.

Il avait l'oeil creusé, le regard lointain, un peu fixe.

Elle se demanda alors s'il se souvenait vraiment de lui avoir écrit pour lui demander de venir.

– Si on entrant? dit-elle en changeant d'épaule son sac de voyage.

– Masseck!

Il frappa dans ses mains.

La lueur glaciale, presque bleutée que dispensait son corps informe parut croître en intensité.

Un vieillard en bermuda et polo déchiré, pieds nus, sortit de la maison d'un pas vif.

– Prends le sac, ordonna le père de Norah.

Puis, s'adressant à elle:

– C'est Masseck, tu le reconnais?

– Je peux porter mon sac, dit-elle, regrettant aussitôt ces mots qui ne pouvaient que froisser le serviteur habitué, malgré son âge, à soulever et transporter les charges les plus incommodes, le lui tendant alors avec une telle impétuosité que, non préparé, il chancela, avant de se rétablir et de jeter le sac sur son dos puis, courbé, de rentrer dans la maison. La dernière fois que je suis venue, c'était Mansour, dit-elle. Masseck, je ne le connais pas.

– Quel Mansour? fit son père avec cet air soudain égaré, presque consterné qu'elle ne lui avait jamais vu autrefois.

– Je ne connais pas son nom de famille mais, ce Mansour, il a vécu ici des années et des années, dit Norah qui sentait peu à peu l'emprise d'une gêne poisseuse, étouffante.

– C'était peut-être le père de Masseck, alors.

– Oh non, murmura-t-elle, Masseck est bien trop âgé pour être le fils de Mansour.

Et comme son père avait l'air de plus en plus désorienté et semblait même tout près de se demander si elle ne se jouait pas de lui, elle ajouta rapidement:

– Mais vraiment ça n'a pas d'importance.

– Je n'ai jamais eu de Mansour à mon service, tu te trompes, dit-il avec un fin sourire arrogant, condescendant, qui, première manifestation de l'ancienne personnalité de son père et pour agaçant qu'eût toujours été ce petit sourire dédaigneux, réchauffa le cœur de Norah, comme s'il importait que cet homme suffisant continuât de s'entêter à avoir le dernier mot plus encore qu'il eût raison.

Car elle était certaine de la présence d'un Mansour, diligent, patient, efficace, aux côtés de son père des années durant, et si sa soeur et elle n'étaient venues depuis l'enfance, en fin de compte, guère plus de trois ou quatre fois dans cette maison, c'est Mansour qu'elles y avaient vu et jamais ce Masseck au visage inconnu.

A peine entrée, Norah sentit à quel point la maison était vide.

Il faisait nuit maintenant.

Le grand salon était obscur, silencieux.

Son père alluma un lampadaire, une pauvre lumière, de celles que propagent les ampoules de quarante watts, découvrit le milieu de la pièce avec sa longue table au plateau de verre.

Sur les murs au crépi rugueux Norah reconnut les photos encadrées du village de vacances que son père avait possédé et dirigé et qui avait fait sa fortune.

Un grand nombre de personnes avaient toujours vécu chez cet homme orgueilleux de sa réussite, non pas tant généreux, avait toujours pensé Norah, que fier de montrer qu'il était capable de loger et d'entretenir frères et soeurs, neveux et nièces, parents divers, de sorte que Norah n'avait jamais vu le grand salon dépeuplé, quel que fût le moment de la journée où elle s'y était trouvée.

Алжирська літературна франкофонія

Алжирська література французькою мовою – результат довгого процесу колонізації країни. Її поява і розвиток прив'язані історично до ХХ століття. Художні тексти створювали представник різних соціальних і культурних груп. Серед них були кочівники, сільські і міські жителі, аристократи і бербері, християни і мусульмани, євреї, французи, араби – культурне різноманіття відбиває своєрідність країни в своєму географічному регіоні. В першій половині ХХ століття французька література з тим колом проблем, що неко піднімалися, з тематикою людської гідності, долі, спротиву суспільству, зі своїм поетичним стилем і схильністю до розвитку епічно-ліричної складової в романі була взірцем для художньої письменності Алжиру. Алжирська літературна франкофонія 20-х років ХХ століття – це література опанування мови і культури колонізатора як принципово іншого світу. Автохтони намагаються на мові завойовника розповісти про життя міста і села, донести розуміння своєї інакшості. Серед популярних жанрів – новела, есей, поема. Письменники використовують головним чином реалістичне письмо, художні техніки і стилістичні ефекти, характерні для французького класичного роману, засади якого вони опанували під час навчання.

Поступово французька мова стає предметом серйозних політичних дискусій, адже вона конкурує на алжирській землі з арабською – мовою Корану. На початку 50-х рр. ХХ ст. посилюється етнографічно-фольклорна складова в літературі. Але дуже швидко відбувається її переростання в тему усвідомлення своєї національної ідентичності і болючого пошуку власного місця в соціальних процесах. Криза ідентичності, соціальна рефлексія підживлюють зсередини тексти багатьох письменників (Мулуд Фераун (1913-1962), Мулуд Маммері (1917–1989), Мухаммед Діб (1920 р н), Малек Хаддад (1927–1978), Катеб Ясін (1929–1989)).

У 1954 році Катєб Ясін видає роман “Неджма”, дія в якому відбувається під час трагічних травневих подій 1945 року. І хоча в тексті не йшлося ні про політику, ні про можливість революційного виступу, він був сприйнятим у широких масах як маніфест цілого покоління молодих арабів, які усвідомлювали свою культурну інакшість і декларували свою вкоріненість у традиції рідної землі. Роман був дуже далеким від реалістичної репрезентації і близьким до потоку свідомості Джойса, усного романного мовлення Фолкнера. До старшого покоління класиків алжирської франкофонії належить і Асія Джебар, не так давно обрана в члени Французької Академії. Ця жінка опановувала французьку мову як мову освіти, яка давала їй доступ до іншого світу. В її часто автобіографічних романах йшлося про вибір алжирської жінки, про її приватний життєвий простір. Покоління семидесятників продовжило цю традицію романного письма, проте додало більше емоційного надриву, жорстокості і насильства в змалюванні епічних картин. Письменники (Мурад Бурбун (1938 р.н), Набіль Фарес (1940 р.н.), Рашид Буджедра (1941 р.н.)) усвідомлюють моральний гніт патріархального суспільства і звертаються до тем лицемірства, корумпованості, паразитування в соціальній сфері. Довгоочікувана незалежність принесла не ті результати, яких сподівалася інтелігенція, французька мова стає для них засобом боротьби проти стереотипів. У романах третього покоління письменників, які починають писати в незалежному Алжирі (Рашид Мімуні (1945-1995), Рабах Беламрі (1946-1995), Буалем Сансаль (1948 р.н.), Маїсса Бей (1950 р.н.), Тагар Джаут (1954-1993), Ясмін Кадра (1955 р.н.)) активізується політична і соціальна проблематика.

Починаючи з 90-х років алжирська літературна франкофонія перебуває у пошуку нових художніх форм і стилів, що наблизив її до світових процесів. Дуже часто свої художні тексти оприлюднюють музиканти, художники, викладачі університетів. І якщо в тематичному плані озвучуються проблеми попереднього покоління – біль утрат, нелюдність системи, пригнічення людської особистості, інтегризм і націоналізм у крайніх формах вияву, насильство і жорстокість, страх і брехня, в яких відбувається формування особистості, то в плані формального руйнується поділ на традиційні жанри. Ясмін Кадра використовує поляр для постановки актуальних соціальних і політичних питань, Буджедра звертається до автобіографічного письма як форми, що дозволяє поєднати есеї, правду життя і метадискурсивні пасажі щодо завдань літератури Абделькадер Джемая (Abdelkader Djemaï) використовує чорний гумор. Буалем Сансаль (Boualem Sansal) чи Салім Баші (Salim Bachi) не забувають здобутки романтичної літератури мрій і сновидінь.

Молоде покоління жінок-письменниць (Маліка Мокаддем (“Заборонена”), Лафіта бен Мансур (“Молитва страху”), Маїсса Бей (“Спочатку було море”), Саліма Газалі (“Коханці Шахразед”), Маліка Алляль (“Мої сестри бояться любові”)) спирається на власний досвід звільнення від гніту традиційного суспільства з його патріархальною мораллю і поєднують письмо фактуальне, референційне з фікціональним. У Фер’яль Ассімі та Ніні Бурауї (Férial Assima (“Гулем, або стаття янголів”), Nina Bouraoui (“Мої погані думки”, “Томбой”⁸⁹))

⁸⁹Фр. “Garçon manqué” позначає дівчину, що активно використовує чоловічі гендерні маркери в одязі та поведінці, так звана “пацанка” чи англ. “tomboy” – *прил. ред.*

спостерігається наближення до традицій європейського гендерного письма, міфи жіночності і маскулінності пропускаються через сито соціокультурних конструкцій, які дозволяють побачити проблеми традиційної арабської родини в новому світлі.

Новий історичний контекст породжує необхідність перегляду стереотипів спілкування в межах мультиетнічних родин. Письменники (Аззуз Бегар, Мехді Шареф, Цадіт Імаш), чиє дитинство пройшло в змішаній сім'ї чи родині іммігрантів, піднімають питання побуту, щоденності, рутини, але в новому ідеологічному контексті.

Ассія Джебар. "Любов і фантазія" (фрагмент) (1985)⁹⁰

Fillette arabe allant pour la première fois à l'école

FLLETTE arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père. Celui-ci, un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen, porte un cartable, il est instituteur à l'école française. Fillette arabe dans un village du Sahel algérien.

Villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles. Dès le premier jour où une fillette "sort" pour apprendre l'alphabet, les voisins prennent le regard matois de ceux qui s'apitoient, dix ou quinze ans à l'avance : sur le père audacieux, sur le frère inconséquent. Le malheur fondra inmanquablement sur eux. Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr "la" lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré.

Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. Si elle sait écrire ? Le geôlier d'un corps sans mots – et les mots écrits sont mobiles – peut finir, lui, par dormir tranquille : il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe.

Si la jouvencelle écrit ? Sa voix, en dépit du silence, circule. Un papier. Un chiffon froissé. Une main de servante, dans le noir. Un enfant au secret. Le gardien devra veiller jour et nuit. L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain trop vaste. Tout est à recommencer.

A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement. Le père, secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire ; il la jette au panier.

L'adolescente, sortie de pension, est cloîtrée l'été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école, au village ; à l'heure de la sieste, elle a reconstitué la lettre qui a suscité la colère paternelle. Le correspondant mystérieux rappelle la cérémonie des prix qui s'est déroulée deux ou trois jours auparavant, dans la ville proche ; il m'a vue monter sur l'estrade. Je me souviens de l'avoir défié du regard à la sortie, dans les couloirs du lycée de garçons. Il propose cérémonieusement un échange de lettres "amicales". Indécence de la demande aux yeux du père, comme si les préparatifs d'un rapt inévitable s'amorçaient dans cette invite.

⁹⁰Djabar A. L'amour, la fantasia / Assia Djabar. – P.: Livre de poche. 2001. – 316 p.

Les mots conventionnels et en langue française de l'étudiant en vacances se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire.

Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour ; l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle. Dans cette amorce d'éducation sentimentale, la correspondance secrète se fait en français : ainsi, cette langue que m'a donnée le père me devient entremetteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire...

A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi... Puis l'amour s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale.

Lustration des sons d'enfance dans le souvenir ; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit... Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. Choc des premiers mots révélés : la vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher ?

J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés – ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre –, j'ai coupé les amarres.

Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube.

Арабская девочка, в первый раз идущая в школу

Осенним утром арабская девочка, крепко держась за руку отца, в первый раз идет в школу. Отец ее высокого роста, на голове у него феска, а костюм европейский, он несет портфель и старается держаться прямо: ведь он работает учителем во французской школе. Арабская девочка в одной из деревушек алжирского сахеля.

Город или деревушка с белыми улочками и слепыми домами – какая разница. С первого дня; когда девочка “выходит”, чтобы научиться грамоте, соседи искоса поглядывают ей вслед, на лице у них жалостливое выражение, словно они уже сейчас, заранее, за десять или пятнадцать лет вперед, от души сочувствуют опрометчивому отцу или необдуманно поступившему брату. Несчастье неизбежно обрушится на них. Любая учная девица, выучившись писать, наверняка рано или поздно напишет письмо, “то самое”. И придет час, когда любовь, выражающая себя в письме, станет для нее опаснее, нежели любовь, лишенная свободы!

Укройте тело девушки, достигшей зрелости. Сделайте его невидимым. Превратите ее в существо слепее слепого, убейте в ней всякое воспоминание о внешнем мире... Только к чему все это, если она умеет писать? Тюремщик бессловесного тела – а слова, запечатленные на бумаге, обладают способностью передвигаться – может, в конце концов, спать спокойно, стоит только уничтожить окна, повесить замок на единственную входную дверь, возвести до небес глухую стену.

Но если юная дева напишет? Не верьте молчанию, голос ее будет услышан. Бумага. Смятый листок. Рука служанки во тьме. Какой-нибудь мальчуган, посвященный в тайну. Стражнику в таком случае придется не спускать с них глаз ни днем, ни ночью. Иначе послание улетучится через внутренний дворик, будет брошено с террасы. Лазурь небес станет вдруг слишком просторной. И все придется начинать заново.

В семнадцать лет любовь коснулась и меня, а все из-за письма. Какой-то незнакомец написал мне; по беспечности или излишней смелости он сделал это открыто, не таясь. Отец, обуреваемый тихой яростью, разорвал послание у меня на глазах. Он не дал прочесть мне его, просто бросил в корзинку для мусора.

И вот представьте себе: девочка, только что покинувшая стены пансиона, сидит летом взаперти в квартире, которая смотрит на деревенский школьный двор; в часы послеполуденного отдыха она собрала по клочкам письмо, вызвавшее отцовский гнев. Таинственный корреспондент вспоминает церемонии вручения школьных наград, происходившую два или три дня назад в соседнем городе; он видел, как я поднималась на сцену. Помню, тогда я вызывающе взглянула на него в коридоре лица для мальчиков. А он торжественно предложил мне обмениваться “дружескими” письмами. В глазах отца подобное предложение более чем неприлично, такого рода приглашение таит, по его понятию, неминуемую угрозу похищения.

Ничего не значащие, по сути, слова, да еще написанные по-французски студентом, приехавшим на каникулы, показались мне вдруг преисполненными огромного смысла, внезапно возмеченные стремлением к запретному, а все потому, что отец пожелал уничтожить их.

Месяцы и даже целые годы ушли у меня затем на эту любовную историю, вернее, на любовный запрет; и толчком для развития романа послужила отцовская цензура. У истоков воспитания чувств стоит тайная переписка, которая ведется на французском языке: так этот язык, подаренный мне отцом, становится моим посредником, и потому отныне мое посвящение проходит под двойным, противоречивым знаком...

Юношеский порыв, а точнее, вызов помог мне, подобно героине западного романа, освободиться, выйти за пределы круга, начертанного вокруг меня и во мне самой шушуканьем невидимых бабушек... Затем страсть переплавляла любовь, превратив ее в глину, из которой лепится супружеское счастье.

Словно сияние, в душе оживают воспоминания о звуках, окружавших нас в детстве; растворяясь в них, мы обнаруживаем истоки чувственности, которая постепенно затопляет нас и в конце концов ослепляет... Обманчивая память отпугивает меня от матери, затмевая ее слова, и я молча — о чудо! не замечая стен, преодолеваю темные воды неведомого коридора. Помню потрясение от первых открытых мною слов: словно истина вспыхнула в изломе моего детского лепета. Из какого небытия, таящего наслаждение, удалось мне исторгнуть их?

Что-то во мне лопнуло, прорвалось, наполнилось безмолвными криками, застывшими с давних времен в пластах доисторического периода любви. И стоило раз вспыхнуть этим словам — тем самым, которые находят тело, сбросившее со своих плеч унижительное покрывало, — как я обрубила якоря.

Когда я уходила на заре, моя дочка держала меня за руку.⁹¹

Запитання і завдання:

*Визначте соціо-культурний та історичний хронотопи. Хто оповідач? Чи є дистанція часова? Як вона змінюється? Як у плані лексичному визначається етнічна спільнота? Як вона програмує своє очікування? Виокремте у тексті опозиції *voix/écriture, voile/mur, désir/interdiction, souvenir/sensualité*. З чого народжується світ? Що таке французька мова для арабської дівчинки?*

Поетичне оновлення романного простору

Письменники Антиб спричинили оновлення роману, створили поліфонію голосів. Їхню творчість не можна віднести до постколоніального роману, хоч в ній ідеться про історію і пам'ять народу, про його незалежність і боротьбу, що їй передувала. Патрік Шамуазо в 1992 р. отримав Гонкурівську премію за роман "Тексако" ("Техасо"). У його тексті повернення до коріння не міфологізується і не стає схожим на популярну в Західній Європі утопію. Це креольськість, негритянськість на французький кшталт, яка реалізується у формі усного креольського мовлення: мова рабів була усною, діти, які відвідують школу, вивчають там офіційну французьку мову, яка дає іншу лінгвістичну модель мислення і закріплюється в усному звучанні на радіо і по телебаченню. У Шамуазо ми знайдемо історії Корнеля, переказані неграмотним чоботарем, що поступово співається. У тій чи іншій мові страждання, радість, траур мають внутрішній вираз і в своїй письмовій реалізації в іншій лінгвістичній моделі втрачаються. Креольська мова має своє світовідчуття і світосприйняття, а французька – мова картезіанської логіки, холодної цивілізованості. Креольська мова сприймає світ не упорядкованим, а в хаотичному невпорядкованому русі, чого адекватно не виразиш у синтаксисі французького речення. На Антибах було життя і до приходу сюди європейців. Саме про це розповідають у історичних романах Едуар Гліссан, Рафаель Конфіан, Маріз Конде. Історія народу вибудовується на основі усних оповідей і навіть легенд, які поєднують справжні події з фікціональною їхньою обробкою. Фігура оповідача в історичному романі дуже важлива – він розглядається навсіді і шукає власне і колективне джерело моральної і духовної сили. У мові багато гумору, легкої іронії, що наближає текст до магічного реалізму. Серед персонажів тут знайдемо і зомбі, і шаманів, а з т.з. структури – проникнення надприродного світу в історію, воскресіння із мертвих, ритуали переходу від життя до смерті, знахарі і ясновидці, які супроводжують і консультують тих, хто рухається шляхом ініціації. Романи антибських письменників дивують чудесним поєднанням візуальної культури західного світу, розквітом сновидіння, візії, тут зустрічається психоаналіз, дитяча травма і західноєвропейське розуміння історіографії.

Інше оновлення жанру роману відбувається з тематичного боку. Це популярна тематика подорожі і відкриття для себе іншого світу. Ніколя Був'є з 60-х років розповідає про поїздки і відкриття для себе Цейлону, Китаю, Кореї,

⁹¹ Джебар Л. Любовь и фантазия / Ассия Джебар; пер. с фр. Н.А. Световидова. – М: Радуга, 1990. – 55 с.

Японії. Анрі Мішо цікавить не екзотика, а те, що становить щоденний побут людей. Для цих авторів важливим є розрив із базовою західноєвропейською культурою і відкриття іншого світу, кардинально іншого, де немає нічого нового в принципі. Світ має перехідний і болісний характер. Навколо Н. Буве об'єдналися Олів'є Ролен і Данієль Рондо. Як оздоровлення особистісного духу сприймається подорож письменниками Мішель Ле Бріс "Людина на підборах, підбитих вітром" – щось схоже на автобіографію, в якій само визнання приходить через випробування себе іншим. Коли Жан Ролен відвідує Югославію і Африку, то пише тексти в душі Дж. Конрада і М. Пруста.

Поступово формується новий тип письменника. Він не сидить в своєму кріслі біля розчиненого в світ вікна, а подорожує насамперед по своїй країні. Так, Жак Реда ("Руїни Парижа" (1977), "Піти за чорницею" (1991)) поєднує форму автобіографічного роману з описом глибокої французької провінції.

Подорож письма домінує у Ж. Перека в романі «Просто простори» ("L'espace d'espaces", 1985). У Жака Рубо ("Форма міста" (1999)) важливою виявляється ономастика міста для породження поетичної уяви. А Поль Фурнель описує Каїр як місто-пазл і для цього вибирає форму листів різних людей ("Чуприна каїрця", "Poils de Cairo" (2004)). Так само приваблювало місто і Жульєна Грака, який змалював Рим у тексті "На семи горбах", Ж. Маре у 2004 р. видає історію мистецтва у формі подорожі і називає свій текст "Illusions sur mesure" ("Ілюзії на замовлення"). У М. Бютора книга постає як конструкт, в якому містерія світу не викликає сумнівів, а інакшість великих міст звучить як відлуння власної інакшості ("Мандрівна антропологія" (2003)).

Молода французька письменниця Марі Ндіай використовує фольклор свого народу, символи і асоціації для створення дуже поетичного і дивного світу. В 2009 вона отримує Гонкурівську премію, у 2001 р. вийшов її роман "Розі Карп", в якому відчувається вплив Достоевського, Бернанося і Фолкнера: світ набуває метафізичного виміру, в ньому добро і зло сходяться в двобої.

Андрій Макін. "Французький заповіт" (фрагмент)⁹²

Но тогда мой язык был еще слишком конкретен. Я довольствовался тем, что разглядывал женские лица на фотографиях в нашем семейном альбоме и на некоторых улавливал этот отблеск красоты.

Эти женщины знали – чтобы быть красивыми, за несколько секунд до того, как их ослепит вспышка, надо произнести по слогам таинственные французские слова, смысл которых понимали немногие: "пё-титё-помм..." И тогда рот не растягивался вигрином блаженстве и не сжимался в напряженной гримасе, а словно по волшебству образовывал изящную округлость. И все лицо преображалось. Брови чуть заметно выгибались, овал щек удлиннялся. Стоило сказать "пётитё помм", и тень отрешенной, мечтательной нежности заволакивала взгляд, утончала черты, и на снимок ложся приглушенный свет минувших дней.

Чары этой фотوماгии усвоили самые разные женщины. Хотя бы вот эта московская родственница на единственной цветной фотографии в наших

⁹² А. Макін. Французское завещание. Пер. Ю. Яхнинной и Н. Шаховской // Иностранная литература. — 1996. — №12.

альбомах. Жена дипломата, она обычно разговаривала сквозь зубы и вздыхала от скуки, даже не успев вас выслушать. Но на фотографии я сразу распознал влияние “пѣтитѣ помм”.

Отсвет этих слов ложился на лицо бесцветной провинциалки, безымянной тетуш-ки, о которой вспоминали, только когда речь заходила о женщинах, так и не вышедших замуж после массового истребления мужчин во время последней войны. Даже Глаша, единственная в нашей семье крестьянка, на немногочисленных фотографиях, унаследованных, демонстрировала эту чудодейственную улыбку. Был, наконец, целый рой молоденьких родственниц, которые надували губки, стараясь на несколько бесконечных секунд, пока их снимали, удержать это ускользающее французское волшебство. Шепча свое “пѣтитѣ помм”, они еще могли продолжать верить, что вся предстоящая жизнь будет соткана из таких благодатных мгновений...

Эту вереницу взглядов и лиц изредка перебивало изображение женщины с тонкими правильными чертами лица и большими серыми глазами. В самых старых альбомах она была еще молодой, и улыбка ее была пронизана потасненным очарованием “пѣтитѣ помм”. Потом, с годами, в альбомах, все более новых и близких нашему времени, это выражение стиралось, подергиваясь дымкой печали и простоты.

Именно эта женщина, француженка, затерявшаяся в снежной бескрайности России, и научила остальных слову, которое дарило красоту. Моя бабушка по матери... Она родилась в начале века во Франции, в семье Норбера и Альбертины Лемонье. Тайна “пѣтитѣ помм” была, быть может, самой первой легендой, очаровавшей наше детство. И вдобавок это были одни из первых слов того языка, который моя мать в шутку называла “твой родной бабушки язык”.

Однажды я обнаружил фотографию, которую не должен был видеть... Я проводил каникулы у бабушки, в городе на краю русской степи, где она оказалась после войны. Жаркие летние сумерки медленно затопляли комнаты сиреневым светом. Этот как бы нереальный свет ложился на фотографии, которые я рассматривал у открытого окна. Снимки были самыми старыми в нашем альбоме. Их образы уходили за далекий рубеж революции 1917 года, воскрешали времена царей и, главное, пробивали железный занавес, в ту пору весьма плотный, переноса меня то на папёрт готического собора, то в аллею сада, поражавшего безупречной геометричностью своих насаждений. Я погружался в предысторию нашей семьи...

И вдруг эта фотография!

Я увидел ее, когда из чистого любопытства открыл конверт, вложенный между последней страницей альбома и его обложкой. Непременная пачка фотографий, которые считаются недостойными чести фигурировать на шершавых картонных страницах альбома: пейзажи, про которые никто уже не помнит, где они сняты, лица, утратившие объемность, которую придает чувство или воспоминания. Про такую пачку каждый раз говорят, что надо бы ее рассортировать и решить судьбу этих неприкаянных душ...

Среди этих-то незнакомых людей и забытых пейзажей я ее и увидел... Молодая женщина, одежда которой странно выделялась на фоне элегантных нарядов тех, кто был изображен на других фотографиях. На ней был толстый ватник грязно-серого цвета, мужская шапка-ушанка. К груди она прижимала ребенка, завернутого в шерстяное одеяло.

“Каким образом затесалась она в общество этих мужчин во фраках и женщин в вечерних туалетах?” – пораженный, раздумывал я. И вообще вокруг нее на других фотографиях – величавые проспекты, колоннады, виды Средиземноморья. Присутствие этой женщины было анахронизмом, неуместным, необъяснимым. Вырядившаяся в одежду, в которой в наши дни расхаживали только женщины, зимой расчищавшие улицы от снежных завалов, она выглядела самозванкой в нашем семейном прошлом.

Я не слышал, как вошла бабушка. Она положила руку мне на плечо. Я вздрогнул, а потом, показав ей фотографию, спросил:

– Кто эта женщина?

На мгновение в глазах моей бабушки, всегда таких спокойных, метнулся испуг. Каким-то даже небрежным тоном она ответила вопросом на вопрос:

– Какая женщина?

Мы оба замолчали и прислушались. Комнату наполнило странное шуршание. Бабушка обернулась и, как мне показалась, обрадованно воскликнула:

– Мертвая голова! Смотри, мертвая голова!

Я увидел большую коричневую бабочку, сумеречного бражника, который трепетал, пытаясь проникнуть в обманную глубину зеркала. Я бросился к нему с выгнутой рукой, уже предвкушая, как мою ладонь защекочут его бархатистые крылышки... Но тут я заметил необычный размер бабочки.

– Да их же две! Это сямские близнецы! – воскликнул я.

В самом деле, казалось, бабочки слились одна с другой. И тельца их судорой трепыхались. К моему удивлению, бабочка-двойняшка не обращала на меня ни малейшего внимания и не пыталась спастись. Прежде чем накрыть ее ладонью, я успел заметить белые пятнышки на ее спинке – пресловутую мертвую голову. Мы больше не возвращались к разговору о женщине в ватнике... Я провожал взглядом полет отпущенной на волю бабочки – в небе она раздвоилась, и я понял, насколько способен понять десятилетний мальчик, что означало это слияние. Бабушкино смущение перестало меня удивлять.

Поимка спаренных бабочек оживила во мне два самых старых и самых таинственных детских воспоминания: первое, относящееся к восьми годам, состояло просто нескольких слов старинной песенки, которую бабушка не столько напевала, сколько иногда нашептывала, когда на своем балконе склонялась над какой-нибудь одежкой, штопая воротник или закрепляя отрывающиеся пуговицы. Меня зачаровывала по следняя строка песенки:

...И там вдвоем с тобой мы будем спать вовеки.

Такой долгий сон двух влюбленных превосходил мое детское понимание. Я знал, что, когда люди умирают (как, например, старуха соседка, исчезновение которой минувшей зимой мне так понятно объяснили), они засыпают навсегда.

Выходит, как возлюбленные из песенки? Любовь и смерть странно сплелись в моей юной голове. Печальная мелодия только усугубляла мое смятение. Любовь, смерть, красота... И это вечернее небо, ветер, запах степи, которые благодаря песенке я ощущал так, словно именно в это мгновение и начал настоящую жизнь.

Второе воспоминание было таким отдаленным, что я даже не мог отнести его какому-то определенному времени. В этой туманности не было даже отчетливого сознания моего "я". Только пронзительное ощущение света, пряный запах грав и серебристые нити, прошивающие синюю плотность воздуха, – много лет спустя я узнаю в этих нитях летучую паутину, так называемую пряжу Святой Девы. Неуловимый и смутный этот отблеск будет мне, однако, дорог, потому что мне удастся внушить себе, что реминисценция восходит ко времени, когда я еще только должен I появиться на свет. Да что этот отзвук доносится ко мне от моих французских пря ков. Дело в том, что в одном из рассказов бабушки я обнаружу все подробности своего воспоминания: осеннее солнце ее посездки в Прованс, запах лаванды и даже згасамую пряжу Святой Девы, плывущую в ароматном воздухе. Но я никогда не осмелюсь рассказать бабушке о моем детском предощущении...

Запитання і завдання:

Які спогади формують ідентичність персонажа? Як формується туманний образ-спогад? Яку роль відіграють фотографії? Покажіть поєднання мрії і реальності.

Ясмін Гата. Ніч каліграфів (фрагмент)⁹³

Прогулка по подвалам здания захватывает, лучшего экскурсовода, чем Педро, трудно себе представить. Экспонаты коллекции прибыли со всех концов света, и ему известны происхождение и датировка каждого их них.

Время от времени он делает отсылки к иконам. Старинные заалтарные картины и религиозные полотна изобилуют католическими символами. Я не могу отвести глаз от "Благовещения" кисти фламандского художника. Педро объясняет мне его скрытую символику. Архангел Гавриил открывает Марии, что той предстоит выносить сына Божьего. Голубка у них над головами символизирует Дух святой, а оконный переплет напоминает крест. Сад на заднем плане – это рай. Я замираю на месте, не в силах отойти от картины. Архангел Гавриил напоминает мне мертвых каллиграфов, в особенности Селима, завещавшего мне свой опыт.

"Как по-вашему, Мария любила Иосифа?" – спрашиваю я.

Педро смущается, не зная, что ответить мусульманке, проникшейся восхищением к христианскому полотну:

"Она прежде всего любила своего сына, созданного в союзе с Богом..." В Париже инструменты мне не понадобятся. Я вымыла их, почистила, но привычного блеска они не обрели. Чернильница покрылась темной пеленой,

⁹³Гата Я. Ночь каллиграфов / Ясмин Гата. – М: Флюид / FreeFly, 2005. – 192 с.

ножниці развинтились, а проклятий винт куда-то делся! Моя дощечка исцарапана так, словно на ней работала еще сотня каллиграфов. Руки мои вдруг состарились, да и сама я состарилась... Инструменты страдают вдали от дома, им не хватает плеска босфорских волн. Я засунула их в дальний угол чемодана. Не буду доставать их из футляра, если только Нур специально не попросит. В Париже мне предстоит стремительная неделя. Нур хочет показать мне все исторические памятники замки в Париже и окрестностях: Фонтенбло, Версаль... Заодно привыкнем друг к другу.

Заняття і завдання:

Розкрийте екзотику Франції у погляді мусульманки.

ЕРІК ШЕВІЙЯР

Ерік Шевійяр народився у 1964 р. у регіоні Луари, департамент Вандея (історичні паралелі доречні!), навчався філологічним наукам в університеті, одружився, став батьком двох дітей і у 1987 році у видавництві Жерома Ліндона "Мінюї" зважився видати свій перший роман "Від смерті у мене нежить". Відтоді всі 15 його романів прив'язують до групи "нових новороманістів" або постмодерністів, групи, яка утворилася в 80-і роки ХХ століття: Жан Ешноз, Жан-Філіпп Туссен і Франсуа Бон дуже різняться між собою, це і є те єдине, що їх об'єднує, окрім видавництва (як це було, до речі, з їхніми попередниками "новороманістами А. Роб-Гріє, Н. Саррот, К. Сімоном та М. Бютором). На загальному фоні французької літератури він виокремлюється своїм чорним гумором, британським нонсенсом, постійною грою з наративними умовностями. Зовні прості, побутові навіть анекдотичні ситуації в одну мить трансформуються в переможний абсурд, який логічно і очевидно ставить під сумнів ті фальшиві очевидності, на фундаменті яких людина розбудовує свої стосунки зі світом. Премія Фенеон за "Туманність краба" (2002) та премія Веплер за "Хороброго кравчика" (2003) засвідчує, що читацькій спільноті сподобалася авторська гра з традиційними кодами репрезентації і неповторний авторський гумор. З 2007 року К. Шевійяр має свій власний літературний блог, де регулярно оприлюднює невеликі фрагменти майбутніх текстів в режимі "позачасового щоденника". І хоч провокативна назва "Автофікціональне" визначає рамки, вони постійно руйнуються авторським рухом від однієї жанрової межі до іншої. Шевійяр підкреслює, що блог для нього – не можливість оприлюднити те, що видавництво відмовляється видавати, а можливість реалізації проекту "відкритої книги", з одного боку, з іншого – підтвердження можливостей художньої літератури бути не менш актуальною в формах своєї реалізації, ніж есей чи журнальна публікація. З липня 2011 р. Шевійяр веде щомісячну хроніку в інтернет журналі "Над чим сміємося?", а з серпня 2011 в журналі "Монд де лівр" – колонку критичних фейлетонів, де з присутнім йому гумором, а інколи й сатирою чи сарказмом висміює новомодних авторів типу Д. Фокенкіноса чи Е. Абекассіє.

Панівна у Шевійяра естетика божевільно-смішного відрізняється від карнавальної бахтінської естетики (верх-низ, низ-верх), оскільки вона лежить

в основі дивної інакшості. Якщо карнавальне працює з перевертанням перспектив, божевільне звертається до дивних асоціацій, не пов'язаних із звичайною логікою. Божевільно-смішне не зводиться тільки до риторичних засобів. Шевійяр йде супроти відомих та усталених культурних, літературних і жанрових моделей; він користується стратегією вилучення і наступної мутації окремих засобів художнього письма, які можуть генерувати смішне божевілья тексту. Дослідники виокремлюють три таких шляхи трансформації романного жанру в текстах Шевійяра: **використання недоречностей** («*шестиногий бичок*»), які ламають логіку оповіді і породжують нові асоціації через впровадження в текст гри; **вторинне використання топосу**, яке базується на принципах трансгресії законів окремого жанру; **серійне письмо**, де божевілья виснажує структуру зсередины накопиченням подібного.

Недоречне закладає підвалини для породження динаміки жанрових відмінностей. Строкати асоціації у наступному порусі поєднують різновекторні елементи і відповідають за доцентровий рух та збереження жанру. Що ж до характеру самих асоціацій, то задіяною в них виявляється не так висока література, як догматичні схоластичні знання, дотичні до того, що ми вважаємо художньою літературою після отримання диплому про середню освіту (“Чи й справді не навчили мене (і не вибили лінійкою по пальцях це золоте правило), що значок циркумфлекс у слові “верхів’я” шез у безголів’ї?” (“Про їжачка”, с. 30) “Під Людовиком XIV плине Сена” (“Червоне вухо”, с. 76) Зсув між метафоричним значенням (побутове щоденне мовлення) і буквалістською авторською ресемантизацією породжує недоречність тексту. Автор переступає закони здорового глузду і звертається до “бібліотечної пам’яті читача”, яку пародіює, піддавши попередній трансформації. Людина західноєвропейської цивілізації зі школи затвердила певні кліше і стереотипи, на яких розбудовує міф власної культури. Проте подорожуючи на схід, персонаж Шевійяра шукає екзотику. не усвідомлюючи, що шукає її за принципами містифікації, які засвоїв, формуючи уявлення про культуру Заходу. Нісенітниця множитьсся (“Сімох одним махом! Який подвиг! – думав я, сміючись над собою: “У Білосніжки було так само”) (“Хоробрий кравчик”, с. 233). Сім гномиків Білосніжки і сім мух хороброго кравчика дублюють один одного в металептичній трансгресії – в недоречність втягується інтертекстуальність. За рахунок породження нових асоціацій, розриву нормальних логічних зв’язків, в результаті розростання ефекту неочікуваного сюрпризу ідентичність втрачає свої межі. Так запускається мотор **повторного використання топосу**, що є наступним шляхом здійснення жанрового зсуву. Жанрові кліше і топоси впізнаються, і в той самий момент їхні закони порушуються шляхом стилістичного чи дієгетичного зсуву, що веде до руйнування законів жанру зсередины: “Принцеса йому подобалась – гарна дівчина з великими темними зіницями, пухнастими шовковими віями, з гнучкою довгою шнею, де красується граціозна ніжна голова, з чотирма стрункими і витонченими лапками, густим хутром, він хоче одружитись з нею попри абсурдні плітки, що точаться довкола нього і з яких він просто сміється – ну не думати ж, що вона щоночі обертається ланню?” (“Хоробрий кравчик”, с. 163). Шевійяр

починає зі стереотипів структури казки Грімма, проте вводить семантичну двозначність (“лапки”, “горлечко”). Новий “жанровий ембріон” породжує можливість іншого дієгетичного топосу і, відповідно, іншого жанру: “О 5:45 заклик до молитви обриває плин його сну. Червоне вухо піднімається, встає. Спершу приємна тиша, а потім, починаючи з третьої ночі, це не менш нестерпно, ніж дзвони. Проте, хто ж його, зрештою, марно збудить, видершись на огорожу за будинком? Знову, як і завжди, цей клятий гальський предок” (“Червоне вухо”, с. 59).

Стилістична гра елементів всередині різних топосів і перенакладання кількох дієгез приводить до розростання враження божевілья: автобіографія, роман подорожі, антиекзотичний роман, металепис, метатекст, діалог культур – втрачаються межі жанрів і форм. Структури оголюються, і стає очевидним, що існують певні культурні і літературні фільтри, які запускають жанрові коди і механізми, що визначає читацьку рецепцію.

Третій шлях можливого жанрового зсуву – серійне письмо, в межах якого мотив, художня деталь розростається, повторюється, систематично варіюється аж до того, що нарація перетворюється на потік слів. Серія трансформує метатекст і нонсенс в інструменти породження естетики божевілья, що розростається. Так, у “Червоному вусі” персонаж описує сніг малійцям – з наративної точки зору він реактуалізує топос західного подорожнього, який несе знання у маси аборигенів: “З неба падають молочні продукти для дітей, що народилися вночі між кисломолочною крамницею мами і сирним магазином тата. З неба падає чистий новий одяг щоранку, і кожен може собі знайти сорочку по розміру. [...] З неба падають довгі простирадла, розстелені на сонці, і порцеляновий посуд, вимитий раз і назавжди. [...] З неба падають американські гірки і дитячі майданчики [...]. З неба падають чисті паспорти” (“Червоне вухо”, с. 47).

Розростання серії кліше приводить до протиставлення бідної Африки і багатій Європи. Інколи серія будується на принципах акумуляції ідентичного в плані семантики чи фонетики – в результаті текст продукує нонсенс і оголює кризу мовлення, як у текстах Беккета: “Але тут, навпаки, усі кажуть “корова”, як у Салерсі. Це сумно. Червоне вухо єдиний каже “зебу”. Але він не позбавляє себе цього задоволення. Зебу, зебу. [...] О, гарний білий зебу! Тут він цілком законно може казати зебу зебу зебу зебу зебу зебу зебу...” (“Червоне вухо”, с. 132)

Критика

“Художній світ “Автофікціонального” Е. Шевійєра близький до Анрі Мішо своїм бажанням зіштовхнути дух логіки і невловимі, неможливі, абсурдні реальності [...]. Шевійєр цікавиться точками, в яких реальний світ готовий перелитися в найнеочікуваніші форми мовленнєвих двійників-значень, в чому йому допомагає логіка, доведена до крайнощів ілюгізму.(...) Книга здається компасом, який говорить автору, яким міг би бути його наступний, ще не написаний текст”⁹⁴.

⁹⁴Margantin L. Chevillard, du net au papier // La Revue des ressources, 01/01/2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.larevuedesressources.org/chevillard-du-net-au-papier,1105.html>

“Автофікціональне, батько і син” – це Жуль Ренар, Паскаль і Ларошфуко разом і навіть більше. Побутові реалії, спостереження у формі портретних замальовок, змінені силою уяви, гумору, фантазій. (...) Це наративізована метафізика. Дискурс про неіснування і, відповідно, про необхідність буття. Це ж і є онтологія – проблема неіснування, необхідність. Світ є світом тільки тому, що він відсутній. Тобто вся конструкція із слів потрібна, щоб змалювати нам відсутність – ось вона, в чистому вигляді, книга про ніщо, про яку так мріяв Флобер. Вона тримається тільки силою одного авторського стилю”⁹⁵.

Інтерв'ю

Я завжди практикував фрагментарну форму. Інтернет для мене просто змінив форму стосунків письменника з його часом. Старанність, регулярність, вчасність – частина цього нового способу стосунків письменника зі світом. Я пишу щодня, для мене це не просто дисципліна – це акт моєї присутності в житті. Реакція на актуальність у моїх романах присуття як аллюзія на наш час, але у формі метафори чи алегорії і тільки.

З чого починається новий твір?

У мене інколи є думка про якусь початкову ситуацію і бажання її протягнути або ж програти наративну чи спекулятивну логіку, закладену в цій ситуації від початку, причому програти до абсурду, до безумства. Книга для мене набирає своїх власних рис тоді, коли вона сама вибрала, сформулювала свою власну форму, тобто вийшла за класичні рамки, межі і стала не схожим ні на що, жахливим об'єктом.

Про мову

Літературний твір, мовний твір як пригода істоти і мовного духу – це світ у собі, не менш реальний, ніж інший. Роман ні про що вписує в себе це літературне чи поетичне поле, не засмічене ні нашими банальними почуттями, ні щоденними заняттями, ні нашими серійними долями, що повторюються – нічим з того, що ми звикли називати матеріалом роману. І тоді перед нами постає мова як чистий екстаз, як радість, насолода, гармонія і радикальна реформа законів цього світу, з фізичними включно. Треба розрізнити “порожні книги”, яких сьогодні чимало (Бегбедер, К. Анго) і книги ні про що (Флобер “Мадам Боварі”). Порожня книга переповнена модними темами, порожніми заявами, лінійними порожніми балачками, непотрібними деталями і, головне, словами, які не відповідають реаліям.

Про політику і актуальність художньої літератури

Сьогодні світ став дуже м'якотілим. По ньому не вдається нанести удар. Ми б'ємося об його м'який живіт і знову потрапляємо в його обійми. Допоможе тільки іронія: вона здатна вкусити. Слова переобтяжені старими зношеними значеннями, пафосність викриває їхню неспражність. Їм більше не можна довіряти. З ними треба хитрувати, щоб сягнути мети, прикидатися, щоби підірвати серйозність, притаманну зуживаній мові, вигаданий для гарантування

⁹⁵Jourde P. Confitures de culture// L'Obs, 29/01/2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://pierre-jourde.blogs.nouvelobs.com/archives/category/eric-chevallard/index-1.html>

соціального порядку, домінування розуму. Такі звичаї мені не підходять. Гумор робить з речення голку. Його смисл інколи невидимий, його треба знайти і вловити.⁹⁶

Задоволення від письма

Задоволення від письма – дуже складна річ для аналізу – для нього потрібно попереднє відчуття тексту, передочікування, як у Набокова дихання Лоліти. А потім настає черга задоволення від завершення відчайдушно відважної речі, яка вимагала від тебе бути на висоті. Проте це подвійне задоволення ніколи не співпадає з актом письма, який відбувається завжди в теперішньому часі й у проміжку між початковим і кінцевим задоволенням, яке його увінчує. (...) Я гадаю, що текст прагне підмінити собою тіло, вигнати його. Проте є маленька тілесна насолода від письма, коли малюєш букви на папері, задоволення приходить само собою.

Мета художнього письма

Будь-яка поетична чи літературна спроба направлена на реформування порядку речей і встановлення законності у світі, де перформативне всемогутнє слово підмінило б своїми ритмами панівні структури і системи. Ця ілюзія межує з нашим людським уявленням про реальність, заснованим на мовленні як називанні речей і пізнанні через номінацію. Здається, коли б ми навчилися точніше називати, світ нам корився би більше. Це переконання письменників. Інколи вони ускладнюють ситуацію. Ось тому погані книжки не такі вже й нешкідливі і тому наша озлобленість проти літературної брехні живиться нашим ставленням до самої реальності, її вдач-невдач, умовності й тривіальності.

Про гумор

Навіть і не знаю, чи став би я писати, вірніше, публікуватися, коли б гумор не був конститутивною особливістю мого письма. В ньому, в гуморі, є сила, яку відразу не помітиш, бо вона привітна, тобто сама по собі позбавлена “меду” і співчуття. Хоча, як писав Дюбуффе, насмішка може вибухнути. Не надто зверхні почуття чи ідеї, з легким натяком гіркоти чи слабкості знаходять своє втілення в гуморі, але дещо відсторонено, без оплакування втрачених можливостей, що вже їх применшувало б, особливо при втіленні в щоденному мовленні, яке принципово здатне тільки на банальності.

Про ефект читання

Автор, оповідач, персонаж і читач у моїх творах – величини фіктивні, майже взаємозамінні, що може утворити відсутність дискомфорту, проте ангажує кожного в пригоду книжки, яка повинна стати пригодою свідомості. Агресивність, яку ви відчуваєте в тексті, має ігровий характер. І гра ця бере участь у пакті читання, на що читач погоджується. Все це тим паче важливо, якщо ми хочемо, щоб читання не було простою розрадою і щоб ця ситуація внутрішнього комфорту не призвела до сонливості.

⁹⁶Allemand R.-M. Éric Chevillard : Choir “ sans intention ” – mais vers le haut // Analyses, 12/12/2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1537>

Про закони жанрів та іронію

Насправді "Автофікціональне" залежить від тієї ж парадоксальної логіки, що й усі мої книжки. Осміяння – тільки один із аспектів (...). Я починаю завжди з ігри з жанровими кодами, які моє письмо збагачує, хоч це робить тільки задля убереження від стереотипів, які ці коди безкінечно відтворюють. Це той закон існування жанрів, який врешті-решт робить їх стерильними. Щоб оновити і оживити жанр, його інколи треба і зруйнувати, не знищивши, на що й здатна іронія.

Про меланхолію

Це болюча для мене тема. Я зустрічаю її у малюнках Шессака (*сучасний французький художник – В.Ф.*), який мені здається взірцевим творцем у передачі невинності й вигадливості всередині цього темного звіра, яким є болісне і перебільшене усвідомлення людських меж. Мої книжки прагнуть саме такої проникиливості, яка б не перетворилася на лампу, що направлена серед ночі на труп, а стала світлом, в якому народилося майбутнє свято.

Чи є письмо формою екзорцизму, тобто, вигнанням зла

Як і багато інших письменників, я пишу, бо так надаю форму тому часу, який нам відведено, щоб туга, нудьга, слабкості людські обернулися на благо. Письмо має цей подвійний плюс, бо вириває нас із самотності і надає нам, коли треба, гарний мотив для постійного повернення туди.⁹⁷

Про літературу блогів

Чи ж ми не прагнули отримати перформативну літературу: літературу, яка не спізнюватиметься, не буде доісторичною, не буде відставати на фазу, літературу, якій до всього буде діло і яка врешті дихатиме в ритмі життя, у якій серце битиметься в унісон зі щоденністю. Це буде література з передової(...) Блог сприяє прямій дії, відпору і навіть десь відплаті, яка добра тільки на гарячу голову.⁹⁸

Ерік Шев'яр, "Червоне вухо" (2005) (фрагмент)⁹⁹

À son retour, il est l'Africain. Dès qu'il entend le mot Mali, il intervient, il est question de lui. Laissez parler l'expert. Et lorsque le Mali n'est pas dans la conversation, il l'y met, en peut compter sur lui. L'été au Mali, les fruits au Mali, les moustiques au Mali, l'école au Mali, la nuit au Mali, la démocratie au Mali, la pollution au Mali, la musique au Mali.

Et si l'on parle de vin, il dit qu'il n'y a pas de vin au Mali.

Et quand le silence règne, il le rompt pour faire observer que le silence n'est pas le même au Mali. Le silence là-bas a une Autre qualité, un autre grain. Il n'est pas tissé des mêmes fils. Inutile pourtant de s'acharner. On ne saurait en donner idée. Le silence là-bas, c'est tout autre chose. Le silence là-bas, comment dire. Le silence là-bas est plus plein. Il est plus dense, plus peuplé.

⁹⁷ Там само.

⁹⁸ Chevillard E. Mystère et boule de blog / www.oeuvresouvertes.net, 19/03/2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.scoop.it/t/techniques-de-lecture/p/46095595/2011/03/19/eric-chevillard-mystere-et-boule-de-blog>

⁹⁹ Chevillard E. Oreille rouge / Eric Chevillard. – P.: Minuit, 2007. – 158 p. Див. також: Шев'яр Е. Красное ухо / Э. Шев'яр. – М.: Флюид, 2008. – 160 с.

Il bruit.

Pas un repas en sa compagnie sans les mots mil et niébé. Il dit aussi fonio. Parfois, il parvient même à placer ta sauce gombo. Oh ! comme il nous fatigue! Tandis qu'au Mali... Eh bien, au Mali... Moi qui ai récemment séjourné au Mali... Moi qui entretiens une relation privilégiée avec le Mali... Si vous aviez comme moi vécu au Mali... Dites-vous bien qu'au Mali... Pour prendre l'exemple du Mali... C'est comme au Mali...

Non, ce n'est jamais comme au Mali. Au Mali, c'est très différent.

Ça n'a rien à voir avec le Mali, il nous le fait clairement comprendre. Ce qu'il a vécu au Mali reste de l'ordre de l'ineffable, mais ceci au moins est une chose qui peut être dite de multiples façons. Indicible, indescriptible, inimaginable, inracontable, inénarrable, inexprimable sont des synonymes bien utiles et, quand le lexique est épuisé, il y a encore le regard rêveur qui en dit long.

Les détails sont dans les battements de cils.

Залитання і завдання:

Цей текст з'явився в результаті перебування Е. Шевійяра в Будинку творчості на Малі. Що породжує в тексті постмодерну іронію? Знайдіть у тексті відлуння текстів Н. Саррот (інших?)

МІНІМАЛІЗМ

Французький мінімалістичний роман є сучасником і нового, і постмодерністського романів. Він звертається до незначних та в історичному плані невідомих персонажів, які живуть в своєму щоденному, рутинному побуті і нічим особливим серед інших людей і інших життів не вирізняються, оскільки їхня доля незначна для поступу суспільства. Саме це і визначило назву роману “мінімалістичний”. Усвідомлюючи неможливість повної репрезентації світу, обмеженість літературної оповіді, неможливість створення повноцінного людського характеру, цей роман звертається до “малого”, тобто незначного з усіх точок зору. Здається, це заперечення потенціалу роману, та й головний персонаж, як часто виявляється в мінімалістичному тексті, є письменником, що не написав свого тексту. Мінімалістичний роман віддає перевагу феноменологічній проблематиці: персонаж живе в світі, дивиться, чує, спілкується, відчуває. Він є випадковим свідком, репрезентації світу в його оповіді засадничо мінімальні. На засилля репрезентації в традиційному романі мінімалістський роман відповідає майже мовчанням. Обмежена можливість – його точка відліку, його точка зору на світ, його засаднича мета. В них полягає і його специфічна антропологія – якщо образ людської істоти можливий, то він є образом мінімальним. В прагматичній перспективі (спілкування з іншими) – людина перебуває в якійсь конкретній життєвій ситуації і відповідає їй своєю поведінкою (у А. Крістоф діти під час Другої світової війни не навчаються в школі, їхнє спілкування обмежене). За своєю природою мінімалізм відкидає соціальний узагальнюючий дискурс, як і узагальнюючу символіку, вважаючи, що такі категорії, як людина, людське, суспільство, соціум вже достатньо промовлені сучасною філософією, історичною та соціальною науками, літературною критикою.

Мінімалістський роман виступає, таким чином, сферою можливого прояву будь-якої людської інтенціональності, своєрідним посередницьким простором: образ людської істоти, який він пропонує, може стати основою для інтенціональностей, в яких читач може себе впізнати. В мінімалістському романі зберігаються антропологічні основи традиційного роману: він звернений до індивідуальності, яка визначається через феноменологічні характеристики. Індивідуальність постає в подвійній прагматичній перспективі: персонаж визначається через свою ситуацію у світі і тим фактом, що він відповідає їй. Мінімалістський роман є простором-посередником і такою своєю властивістю дозволяє переосмислити можливість роману як жанру. Семантично він перенасичений і пропонує читачеві платформу для висновків, які дозволяють відтворити цілі світи.

З іншого боку, мінімалістський роман, як і традиційний, пропонує виокремлення (сингуляризацію) репрезентацій, дискурсів, соціальних знань і образів людини. Людина – істота тваринна, природна, але в плані духовному – радикально інша, вона є індивідуальністю. Мінімалістський роман засновується на переконанні в принциповій асимволічності парадигми колективного. Він не створює образ індивідуального, а створює образ ситуації людини в світі, і описує цю ситуацію так, що її образ не обмежується ситуацією індивіда.

Проблематика мінімалістського роману пов'язана з антропологічною ситуацією людини та її прагматичним виміром. Саме ці характеристики мінімалістського роману є операторами модальностей його прочитання як свідчення розриву з традиційним романом. У західній культурі XX століття відбулося ослаблення статусу реальності та індивіда в порівнянні з їхнім конституюванням в європейській цивілізації XIX ст. Що ж відбулося в культурі XX ст.? Поява нових наддержав (спочатку США і Росія, потім зростання ролі Китаю та Індії), перерозподіл геополітичної рівноваги, формування переконання у відносності культурних і антропологічних перспектив західної цивілізації, процеси глобалізації і наближення культур, які не мають за собою спільних чи подібних антропологічних полів у минулому.

Розрив відбувся і в мистецтві роману. Пов'язаний він з амбівалентністю модерністського й постмодерністського романів, котрі виражають сумнів в можливість роману як жанру, в можливостях біографічної оповіді.

Ф.Туссен став відомим завдяки роману "Ванна кімната" (1985). Окремі параграфи звучать в цьому мінімалістському тексті як внутрішні пригоди, окремі сновидіння замкненого у внутрішньому світі оповідача. "Пан" (1986) – пародія на романні механізми Мюзіля, Мелвілла, Мішо, Перека, Валері.

К. Остер працює з видавництвом Мінуї. В 2001 р. виходить дивний роман "Далеко від Оділь": в квартирі живуть він і муха Оділь. Коли він їде з друзями кататися на лижах в Альпи, то залишає їй ключі. Назад він не потрапить, бо загубив ключі, а Оділь його покинула. У "Прибиральниці" (2001) оповідач наймає жінку прибирати, а вона вселилася до нього і заповнила собою весь простір. Після 1989 року Жером Ліндон, який видав твори К. Остера, Ж.-Ф. Туссена та П. Девіля, назвав їх "непопулярними письменниками" (їх ніхто не хотів видавати – і завдяки йому вони виявилися культурною подією). У Крістіана Л'айї знаходимо відлуння діалогів Беккета – людина приречена на самотність, на забуття.

Сучасні соціологи в унісон заявляють, що індивідуалізм – основна риса епохи. Крістіан Бобен ("Життя минуле" 1990; "Втрачена частина", 1989; "Автопортрет біля радіатора", 1997) зосереджується на наповненості миттєвості духовним сенсом, на концентрації духовної енергії в певних точках простору, що вимагає від письменника вміння вслухатися в тишу і вміння сприймати іншого як шлях до трансцендентності.

Крістіан Бобен, "Несподівана" (1994) (фрагмент)¹⁰⁰

La parole est derrière une table, sur une estrade. Vous êtes assis avec les autres sur les gradins de l'amphithéâtre et la parole monte vers vous, le parfum de la parole savante. les volutes de la parole grise. Cinq cents adultes, beaucoup de femmes, beaucoup qui écrivent pliées en deux sur leur pupitre, qui prennent des notes qu'elles ne reliront pas, et tellement de sérieux sur les visages, le sérieux de qui s'applique à bien entendre comme on s'efforce de bien manger, sans rien renverser à côté de l'assiette, le sérieux de l'enfance obéissante, préoccupée de bien apprendre afin

¹⁰⁰Bobin Ch. L'insperée / Christian Bobin. – P.: Gallimard, 1994. – 115 p.

d'avoir une bonne note et de gagner l'amour du maître. Cinq cents enfants de trente à cinquante ans, dans l'infirmité de celui qui ne sait rien, à qui on va tout révéler. Vous avez déjà assisté à ce genre de réunion, avec une parole derrière la table. Dans les milieux les plus divers, dans ceux de l'industrie ou de l'université. Et toujours une même réjouissance sur la plupart des visages, et toujours l'ennui sur le vôtre, la parole savante qui se change en migraine dès qu'elle vous atteint, dès les premiers mots d'ouverture du colloque, de la leçon ou du séminaire. Longtemps vous n'avez pu fuir ce genre de punition, car elle faisait partie de votre travail. Ce travail a duré dix ans et plusieurs fois par année vous aviez rendez-vous avec la parole migraineuse. Deux, trois jours autour d'une table ronde, à regarder le ciel par les vitres – un ciel jamais si beau que dans ces heures de pénitence. Une seule fois vous aviez pu désertier. Vous aviez inventé un prétexte et vous aviez passé deux jours délicieux, loin, si loin des mots savants, des voix analphabètes. Ce jour-là des enfants vous avaient convié à un jeu, un repas de poupées. Tout au fond du jardin, ils vous invitaient à partager, à l'étroit dans une cabane de tôle ondulée, un thé sans eau, un thé sans thé, un thé absent versé dans des tasses en plastique sales. Vous aviez répondu à leur invitation et goûté lentement le thé invisible, accompagnant votre dégustation de commentaires, dans le temps où, à quelques centaines de mètres de là, le colloque s'enfonçait dans l'ennui et la mort – un repas d'ombres autour d'une table d'ombre. Votre travail vous donnait l'ennui avec l'argent. En s'arrêtant au bout de dix ans il vous enlevait l'argent – et l'ennui. Depuis vous n'avez plus assisté à aucun colloque. Parfois on vous dit : quel dommage. Autour de vous on trouve ça bien intéressant, de passer autant d'heures dans le noir d'une parole, sans bouger de sa place. On a toujours trouvé très intéressant, très instructif ce qui vous donnait des maux de tête incroyables. Ingénieur en séminaire, enseignant en formation, sociologue en colloque – on est heureux d'être là. On y est pour deux, trois jours. On ne rentre pas chez soi, on écoute des choses intéressantes et puis ça change de l'ordinaire. C'est peut-être ça qui vous accable. Ce n'est que ça : changer d'ordinaire. Car vous ne savez rien de mieux que l'ordinaire de la vie où vous êtes, car vous ne goûtez rien de mieux que cette solitude ordinaire dans la vie silencieuse, loin du marbre des paroles, du tombeau des visages. La vie en société c'est quand tout le monde est là et qu'il n'y a personne. La vie en société c'est quand tous obéissent à ce que personne ne veut. L'écriture c'est une façon d'échapper à cette misère, une variation de la solitude au même titre que l'amour ou le jeu – un principe d'insoumission, une vertu d'enfance. Alors pourquoi vous êtes là, aujourd'hui. Vous êtes dans cet amphithéâtre un peu pour l'argent, un peu pour l'amitié. On vous a invité à lire de vos textes, en fin de soirée. Cette lecture sera payée. Celui qui vous a invité est un psychiatre. Il préside à ce colloque mais vous ne le voyez pas comme une autorité, plutôt comme un enfant. Un enfant malicieux de cinquante ans, soucieux de ce qu'il voit, riant de ce qu'il pense. Et comment refuser l'invitation d'un enfant? Mais l'argent ni l'amitié n'auraient suffi. La curiosité a emporté votre décision, vous a mené là, dans un amphithéâtre de l'école de médecine. Des enseignants, des industriels ou des écrivains, vous connaissez un peu. Vous savez ce qu'ils font chacun dans leur coin, et ce qu'ils

deviennent quand on les rassemble dans une salle. Mais des psychiatres vous ne connaissez rien, sinon qu'ils touchent par une main à la mort et par une autre main à la vie, et vous êtes curieux de voir comment on peut s'arranger d'un tel mélange, une main glacée, une main brûlante. Le thème des rencontres c'est : psychodérivation familiale. Psycho ça veut dire : esprit. Un esprit souterrain dans le sang, une pensée emmaillottée de chair. Thérapie ça veut dire : soin, soigner, guérir. Familiale, vous ne savez trop. Le mot, laissé à l'aventure dans votre songe, ramène ceux de chaleur, de fusion, de cocon – d'étouffement. Ainsi entendez-vous le thème de ces journées : soigner les esprits qui s'étouffent. Guérir les âmes qui s'étranglent. La matinée commence et avec elle le bourdonnement de la parole derrière la table. Ce n'est pas indifférent qu'entre vous et la parole il y ait cette table. La parole est une denrée périssable, éphémère. Elle se teinte de toutes les circonstances de son apparition. Les mêmes mots, prononcés dans des lieux différents, ne sont pas les mêmes mots. La parole amoureuse se prononce en passant, dans la foulée d'un pas dansant. Légère, elle n'a que sa légèreté à dire. La parole savante s'énonce d'arrière une table. Lourde du bois de la table et de la chaise, elle vous arrive essoufflée. La vérité qu'elle contenait a tourné, le temps de vous atteindre, en morale ou en ennui. Entre ces deux extrémités de la parole – l'amour et la raison, le grand ciel et la table grise –, tous les mélanges, tous les intermédiaires possibles. Ici, dans cet amphithéâtre, pendant longtemps il ne se passe rien. Quelqu'un lit ses notes devant un micro. Les autres recopient sur leurs cahiers ce qui est lu. Enfin quelque chose advient : une parole que l'on ne peut plus recopier, seulement entendre. Si cette parole attire l'attention, c'est parce qu'elle est mise en scène. Deux psychologues, un homme et une femme, décrivent en détail leurs rencontres avec une malade et sa famille. Une jeune fille souffre d'hallucinations. Elle entend des voix qui la gouvernent, qui la condamnent. Au fil des rencontres, les questions posées aux parents font apparaître la pauvre vérité. Au départ, un peu de boue, un peu de honte. Une femme trop vivante au gré de son entourage, une femme trop libre pour se soumettre à aucune loi – sinon à celle d'aimer. Cette femme, la famille n'en veut plus. Elle n'a pas de place chez nous : qu'on lui enlève son visage et son nom, qu'on l'efface de toutes mémoires. Elle n'aura plus de place que dans le silence – un abcès de silence qui va d'une génération à la génération suivante, une maladie du silence qui enfle et crève dans cette maladie des voix – dans cette souffrance d'une enfant. Les psychologues rapportent scrupuleusement les propos de chacun des parents, ménageant des pauses avant les paroles les plus éclairantes. Ce qui vous étonne, ce n'est pas l'histoire. Elle est, au fond, assez banale. Toutes les maisons ont leur enfer. Ce qui vous étonne, c'est la jouissance de ceux qui racontent, une jouissance contagieuse qui gagne leur auditoire – la tache d'huile d'une jouissance sur les gradins de l'amphithéâtre. La malade c'est celle qui parle et ne sait ce qu'elle dit. Les médecins ce sont ceux qui croient savoir ce qui est dit, et qui se réjouissent de le croire. La malade c'est celle qui vient en aide aux médecins, qui aide les médecins à jouir de la grande pertinence de leur pensée. Les deux psychologues parlent à tour de rôle, se répartissent les dialogues. Vous connaissez à les entendre un plaisir mêlé de dégoût. Vous les voyez comme un couple. Ils ont la même voix suave

pour dire le pire. La même jubilation à dire. Qu'est-ce qui fait un couple ? Qu'est-ce qui, en présence d'un homme et d'une femme, impose parfois cette image conjugale ? Ce n'est pas nécessairement une histoire qu'ils auraient en commun. Ce n'est même pas lié à une entente amoureuse. La mésentente n'empêche pas l'image du couple d'apparaître, au contraire. Vous écoutez cette histoire des deux familles – celle des médecins, celle de la malade. Ce qui fait un couple ce n'est ni un lit, ni une maison, ni une histoire. Ce qui fait un couple c'est la nourriture : un couple c'est quand deux respirent le même air, avalent la même nourriture – la même amertume ou la même joie. Et ces deux-là, qu'est-ce qu'ils mangent ? Ils mangent de la souffrance, du malheur. Ils s'en délectent, ils s'en régalent. La parole qui est derrière la table ne vient même plus jusqu'à vous, maintenant. La parole reste sur la table et vous regardez ceux qui la prennent avec leurs mains et la portent à leur bouche, vous regardez ceux qui, dans l'envie de l'assistance, engloutissent des parts entières d'une vérité noire, d'une parole avariée, et vous prend soudain la nostalgie violente d'une autre nourriture, l'envie d'en revenir à cette parole légère sous des tôles ondulées – l'exquise saveur d'un thé sans eau, l'enfance sans remède, la vérité inguérissable, la perfection du thé sans thé.

Запитання і завдання:

Яку роль відіграє займенник "Ви" в організації тексту та його реценції? Проаналізуйте образ "чаювання без чаю" та його значення. Виокремте дихотомії матеріальне/духовне, реальне/уявне, пацієнт/лікар, чоловік/дружина, дорослий/дитина.

Жан-Філіп Туссен. Фотоапарат (1989) (фрагмент)¹⁰¹

Ressortant du magasin, je fis le tour du bâtiment et aperçus non loin de là, en bordure d'un terrain vague où des pneus fumaient faiblement, le pavillon en chaux à toit plat des toilettes. C'était un local assez sale, en émail blanc, où, à côté d'un balai entouré d'une serpillière, était une rangée de pissotières fixées au mur à une hauteur idéale pour les types qui m'arrivaient à l'épaule. Il y avait également là plusieurs cabines individuelles, dont toutes les portes étaient ouvertes. Je passai la tête dans plusieurs d'entre elles avant d'arrêter mon choix sur la dernière visitée, c'était souvent ainsi que je procédais. Je refermai la porte derrière moi, la verrouillai et, rabattant le monocle en plastique du cabinet, je m'assis pour pisser. Mes yeux s'attardaient distraitement sur une lézarde dans un angle du mur. Un robinet coulait goutte à goutte derrière la paroi, on entendait au loin le bruit d'un transistor. Assis là depuis un moment déjà, le regard fixe, ma foi, je méditais tranquillement, idéalement pensif, pisser m'étant assez propice je dois dire, pour penser. Du moment que j'avais un siège, moi, du reste, il ne me fallait pas dix secondes pour que je m'éclipse dans le monde délicieusement flou et régulier que me proposait en permanence mon esprit, et quand, ainsi épaulé par mon corps au repos, je m'étais chaudement retranché dans

¹⁰¹Toussaint J.-Ph. L'Appareil-photo / Jean-Philippe Toussaint. – P.: Minuit, 1989. – P. 30–32.

mes pensées, pour parvenir à m'en extraire, bonjour. Je ramassai le sachet de chips que j'avais posé par terre et l'ouvris, regardai un instant dedans, sceptique. J'en pris quelques-unes et les portai à ma bouche. Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie. La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement et continuer d'affleurer naturellement en d'innombrables et merveilleuses ramifications qui finissent par converger mystérieusement vers un point immobile et fuyant. Que l'on désire au passage, si cela nous chante, isoler une pensée, une seule, et, l'ayant considérée et retournée dans tous les sens pour la contempler, que l'envie nous prenne de la travailler dans son esprit comme de la pâte à modeler, pour quoi pas, mais vouloir ensuite essayer de la formuler est aussi décevant, in fine, que le résultat d'une précipitation, où, autant la floculation peut paraître miraculeuse, autant le précipité chimique semble pauvre et pitoyable, petit dépôt poudreux sur une lamelle d'expérimentation. Non, mieux vaut laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et, faisant mine de s'en désintéresser, se laisser doucement bercer par son murmure pour tendre sans bruit vers la connaissance de ce qui est. Telle était en tout cas, pour l'heure, ma ligne de conduite.

Выйдя из магазина, я обогнул здание и на краю пустыря, где лежали, чуть дымясь, шины, приметил оштукатуренный домик с плоской крышей – туалет. Изнутри он оказался выкрашен белой краской и порядочно грязен, у входа стояла швабра с намотанной на нее тряпкой, а дальше писсуары рядком, прикрепленные на высоте, идеальной для мужчин, не достающих мне до плеча. Имелись также и кабинки, все как на подбор с распахнутыми дверьми. Я сунул голову в одну, другую, третью, пока не остановил свой выбор на последней – это моя обычная тактика. Закрыв за собой дверь, я запер ее, опустил пластиковое очко и сел помочиться, мечтательно уставившись на трещину в углу стены. За перегородкой капала вода из крана, где-то в отдалении звучал транзистор. Я сидел, глядя в одну точку, и, что греха таить, медитировал, отрешившись от всего, – мочеиспускание, надо сказать, меня всегда располагает к размышлению. Мне бы только на что-нибудь сесть, как я мигом отключаюсь и уношусь в блаженный, упорядоченный и расплывчатый мир, рождаемый моим воображением, а уж когда я замкнулся в своих мыслях, чему способствует удобное положение тела, попробуйте меня от них оторвать. Я поднял пакетик чипсов, который поначалу положил на пол, открыл его, недоверчиво заглянул внутрь, потом взял несколько ломтиков и поднес ко рту. Достигнув энтелехии, я не спешил положить ей конец. Мысль представлялась мне потоком, которому лучше не препятствовать – пусть льется, не ведая куда, растекаясь бесчисленными причудливыми ответвлениями, неисповедимым образом собирающимися потом в одной неподвижно ускользающей точке. Если при этом вздумается вам – если найдет такая блажь – выловить одну-единственную мысль, полюбоваться ею, покрутить и так и сяк, размят, будто глину, – пожалуйста, только не пытайтесь ничего формулировать, ибо на этом пути, in fine, вас неизменно подстерегает разочарование: так осадок, выделенный из восхитительно красивого раствора, оказывается иной раз жалкой горсткой

пили на дні пробирки. Нет, кудя лудше, передооавив мьсли тець безмятежно и оводно и притворившись, будто она вас нисколько не интересує, поддаться ее неторопливому убаюкивающему бормотанию, бесшумно продвигаясь к познанию всего сущего. По крайней мере, на данном этапе лично я придерживался именно такой линии поведения.¹⁰²

Запитання і завдання:

Покажіть, як слово вилучається зі звичного контексту і засновує кардинально інший короткий епізод. Доведіть, що стратегія жанрового письма відсутня і що нарративний імпульс сам себе підтримує і розвиває, що більш характерно для поезії, ніж для прози.

Крістіан Остер, “Моя велика квартира” (1999) (фрагмент)¹⁰³

Je m'appelle Gavarine, et je voudrais dire quelque chose.

Un soir que je rentrais chez moi, je me suis arrêté devant ma porte. Au vrai, ce n'était pas exactement ma porte. Vitrée, elle se contentait de fermer le couloir de mon immeuble.

Je disposais ce jour-là de cinq poches, pas une de plus, dont je ne ferai pas ici l'inventaire. Je les fouillai, enflant les unes, dégonflant les autres, bossuant laidement celle-ci ou faisant saillir celle-là, invaginée, à la perpendiculaire de ma hanche. Rien. Tout, si l'on préfère, sauf des clés.

C'était normal. Je mettais rarement mes clés dans une poche. Je les rangeais plutôt dans ma serviette. Mais j'avais, quelque part, oublié ma serviette. Or, jusque-là, je n'avais jamais égaré ma serviette. C'est ce qui m'avait arrêté, devant ma porte.

Car, si j'étais embêté d'avoir perdu mes clés, j'étais déçu, très déçu, même, que ce fût dans ma serviette. A savoir, avec elle. C'est que j'aimais bien ma serviette. Je n'aimais pas particulièrement mes clés, bien sûr. J'en avais besoin, comme tout le monde, mais je ne les aimais pas, non, je n'avais pas d'amour pour elles, d'autant que nul porte-clés n'ornait leur grappe, auquel j'eusse pu vouer quelque attachement. En revanche, oui, j'aimais bien ma serviette. J'en avais besoin, du reste, et supérieurement, même.

En la circonstance, je préfère être franc. Sans ma serviette, je n'étais rien. Je me sentais nu. Par exemple, sans elle, je ne sortais pas. Même pour descendre chercher du pain, fût-ce du pain, je la prenais avec moi. Je glissais le pain à l'intérieur, obliquement, le croûton en proue, dépassant de l'ouverture que ménageait, sur ce modèle, le rabat en position cliquée.

Je possédais en effet jusqu'alors une serviette à clic. C'avait été mon choix le jour où je l'avais achetée, je n'en avais pas voulu d'autre. Et, depuis, je m'étais habitué à ce clic, je n'imaginai même plus de serviette, en général, autrement qu'à clic. Cette serviette, je l'avais faite mienne. Faute d'une définition plus complète de moi, il n'est même pas exagéré de dire que, inversement, ma serviette m'avait fait sien. Bref, que je tenais, à mes propres yeux, tout entier dans ma serviette.

¹⁰²Гуссен Ж.-Ф. Фотоаппарат / Перевод с французского И. Радченко // Иностранная литература. – 2002. – №1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/1/tus.html>

¹⁰³Oster Ch. Mon grand appartement / Christian Oster. – P.: Minuit, 2007. – 235 p.

Peut-être, d'ailleurs, me disais-je parfois, est-ce pour cette raison qu'elle est vide : il n'y a rien, à part mes clés, dans ma serviette. Afin, sans doute, imaginais-je, que je puisse m'y croire contenu, en compagnie de mes clés. C'était, en somme – cette façon d'habiter ma serviette, chez moi, Gavarine –, le contraire d'une contenance. En effet, Dieu m'en est témoin, je ne tenais pas à être vu, avec ma serviette. A l'inverse, je tenais à ne pas l'être, vu, et l'idée que les regards, me croisant, pussent se poser sur ma serviette, et non sur moi, me rassurait, me préservait de la chute. Car, c'est un autre aspect de l'affaire, j'avais peur de tomber. Je m'attendais à tomber. Je tombais déjà, en fait. S'attendre au pire, à quelque chose de pis que la chute, tout en chutant, c'était un peu la conception que j'avais de la vie.

Запитання і завдання:

Прочитавши текст, спробуйте визначити джерело насолоди від читання. Що сприяє інтерпретації тексту як параболи сучасного світу? На основі чого вибудовується авторський гумор у ставленні до світу і себе? Схарактеризуйте стосунки людина-річ через звукове, сенсорне сприйняття. Простежте тему вертикальності як бажання втриматися, вистояти, не здатися.

ПОСТ-ПОСТМОДЕРНІЗМ, АБО НОВІТНІЙ РОМАН

Усередині 80-х років у Європі склалася нова антропологічна ситуація. Глобалізація привела до зникнення поняття “робочий клас” і появи великої кількості людей, що працюють у сфері обслуговування та інформаційного забезпечення. Міжнародні корпорації вимагали від співробітників здатності переміщення в географічному і культурному просторі. Стали популярними подорожі і відпочинок в далеких екзотичних країнах. Це спричинило нову культурну взаємодію, масовий досвід відкриття інших форм культурної спадщини і традицій. Крім цього, один і той же фільм чи роман виходить одночасно різними мовами в різних країнах. Як результат, роман є актуальним, зануреним у сучасність і зрозумілим одночасно в різних культурах, оскільки викристалізовує те, що розпорошено в інформаційній атмосфері свого часу, присутнє на різних сайтах, у різних формах і видах. Інтернаціональність (глобальність), актуальність, часова вклученість, зверненість до багатолікого минулого і майбутнього – проблематика новітнього роману пронизана культурною, політичною, літературною, мовною актуальністю, які і визначають його сучасність та історичність. Роман належить багатьом культурним світам і прочитується в багатьох часових вимірах.

Інтенсивна міжкультурна взаємодія Заходу з іншими регіонами привела до розширення культурних західно-європейських референцій за рахунок антропологічних перспектив тих культур, які не визнають західноєвропейський дуалізм душі й тіла, правила і приклади. На рівні поезити це корелюється з розвитком антропоетики (*anthropoïesis*) трансіндивідуального. Такі зміни в романі є функціональними і не передбачають зміни уявлень читача, що належить до іншої культури. Роман співвідноситься одночасно з кількома культурами, а не з однією. Новітній роман відрізняється від постколоніального дискурсу, який спирається на ідеологію, культурну політику, поняття екзотики тощо.

Антропоетика індивідуальності – один із засобів побудови літературної оповіді в усіх попередніх формах роману від традиційного до постмодерністського – базується на понятті “прототиповий персонаж” (тобто втілює загальнолюдські риси). Навіть коли йдеться про найширші узагальнення людського, як у випадку Улісса Джойса, можна максимально явити свою суб’єктивність тільки у формі внутрішнього монологу. Антропоетика індивідуальності зацікавлена темою пошуку своєї ідентичності (роман про письменника, автобіографічний роман, роман-щоденник). У літературі першої половини ХХ ст. суб’єкт прагне осмислити свої бажання і вчинки, оповідь ведеться у християнській та психоаналітичній перспективах. У постмодерністському романі, який широко практикує техніку віддзеркалень, рефлексивної гри, сумнівів, взірцем антропологічного образотворення стає фігура письменника в автофікціональному романі.

Автофікціональний роман логічно доводить роман як жанр до межі антропоетики індивідуальності, адже руйнує саму можливість визначення персонажем (чи оповідачем) своєї суті. Визначення природи і суспільства мають характер культурних конструктів, які можуть у тексті бути замінені на інші, такі, які переносять відношення людського суб’єкта і природи в трансіндивідуальні

сфери. Формується **антропоетика трансіндивідуального**. Це впливає на характер мовлення і романний дискурс: безперспективно зводити буття до конкретних форм роману і літератури, а конкретного письменника і твір розглядати як приклад безмежності літератури. Новітній роман відмовляється від гри кінечності і безкінечного заради нового досвіду світу, заради відкриття іншого світу і інших буттів. Рефлексивність постає у формі автодескриптивного дослідження суспільства та індивідуальностей, культури і суспільства.

Там, де традиційний роман антропоетики індивідуальності заходить у глухий кут, новітній розбудовує парадоксальну авторефлексивність: суб'єкт конструюється і як індивід, і як образ людського. Для цього використовується трансфер (перенесення) репрезентацій з індивідуального на колективне і здатність роману як жанру до образної трансформації сукупності людських знань.

Зміна антропологічних перспектив корелює зі зміною проблематики в новітньому романі. З одного боку, він вказує на відсутність визначальних прагнень на рівні персонажа, його дій, соціального контексту і намагається компенсувати цю відсутність широким визначенням людини і людського, а з іншого боку, новітній роман настільки прискіпливо вивчає ці сутності, що сумнів у людині стає домінуючою позицією. Новітній роман часто звертається до образу письменника і письма: замкнений у письмі, як у в'язниці, письменник перетворює мовлення на спосіб саморефлексії.

Новітній роман працює з дуже широкими контекстами і задіює широкі масиви різноманітних сфер знань, проте не ієрархізує їх і не шукає центральної домінуючої позиції. Роман проблематизує свою власну побудову, проте не через формальну гру з власними даними, а через ті відношення, що в ньому формуються з зовнішнім широким контекстом задіяних сфер знань. Він сам визначає себе як власну можливу даність. Цим він відрізняється в когнітивному плані від усіх попередніх романів. Скажімо, в "Пані Боварі" ми мали гетерогенні світи персонажів, які співвідносилися зі спільним зовнішнім світом (природи і суспільства), так само у Камю, Турнє, Леклезіо, Дюрас, Ешнот, Уельбека. Однак у М. Павича, В. Пелевіна чи Салмана Рушді рефлексивна гра базується не на гетерогенності, а на самій можливості переносу дії з індивідуального на колективний рівень і навпаки. В результаті роман має зримо інтерпретативний характер, розбудований на фабуляції й алегорії. Амаду Курума в романі "Чекаючи на голосування диких тварин" звертається до гомогенного оповідача, який має наймовірний досвід різних світів, різних форм влади, різних вірувань. Він рухається в часі й просторі, веде розповідь відповідно про ті факти, свідком яких був сам, або ті світи, до яких був дотичним чи входив. Роман постає як феноменологічна плінність, яка стає можливою в результаті стверджувально-інформативного характеру власного дискурсу, що входить як компонент і в проблематику роману, і в структуру метадискурсу. Аргументативна фактура обох виявляється задіяною в репрезентативній грі віддзеркалень і є основою для сумнівів щодо інших, також можливих аргументацій, іншого бачення, інших можливостей оповіді загалом. Роман проблематизує свою побудову, з одного боку, а з іншого — ставить питання межі знання.

Є відмінності і на рівні когнітивних перспектив новітнього роману та постмодерністського. Постмодерністський роман розбудовує і оприявлює схеми, які дозволяють включити в нього інші гетерогенні оповіді. Він відмовляється від експліцитного визнання наявності романної парадигми і при цьому допускає можливість експліцитної демонстрації процесу конструювання свого об'єкта, тобто демонструє когнітивну гру: романна парадигма вузька, недостатня, неповна, проте можлива певна романна семантика, яка дозволить з цим поборотися (альтерація або й зміна жанрових категорій є загадковою для читача). В традиційному реалістичному романі гетерогенні дієгетичні світи пропонують самодостатні репрезентації, що засновані на референції до одного світу (див. у Флобера у "Пані Боварі" – всі персонажі живуть у своїх світах і в одній Франції середини XIX ст.). Пруст будує роман на основі знань про пам'ять, Джойс – на основі знань про побут, літературу і філософію, сучасні дослідження довели співвіднесеність їхніх текстів з системою сучасних їм знань. Постмодерністський роман заснований на плуральності точок зору на світ, події, персонажів та іронії. Іронія в постмодерністському романі є відповіддю на наявність багатьох дискурсів і різних точок зору. Вона виступає способом об'єднання роману в одне ціле: іронія є і формою сумніву, і виразом відношення до світу, і дослідженням світу. Американський дослідник Річард Рорті розуміє іронію як розширення концептуальних, культурних, ідеологічних перспектив оповіді¹⁰⁴. Тобто, в когнітивному плані постмодерністська іронія є точкою відліку для розуміння роману як єдиного художнього світу.

У новітньому романі репрезентативні віддзеркалення, ігри є експліцитними і стають **фабулою множинності самого роману**, множинності художніх світів: роман відмовляється від дотримання усіх законів презентації, усіх правил читання (навіть і через іронічне сприйняття тексту читачем), від традиційної оповіді, від мультикультуралізму – критична перспектива репрезентацій не вбирає в себе авторитет роману як єдності романної парадигми та її сингуляторної реалізації. Все, наявне в новітньому романі, є проявом його власної множинності, прискіпливим вдивлянням у можливі межі власного існування. Таким чином, ті ж множинні мультикультурні світи будуються на множинних культурних знаннях і є мультиреалістичними, багатоспільнотними, багаточасовими і такими, що постають в численних репрезентаційних віддзеркаленнях. Новітній роман покликаний являти соціальні транзитивні форми: мультикультурні світи, різні прояви побутовості, нові гендерні групи і проблеми сексуальності людини; творити образне уявлення майбутнього чи звертатися до постгуманізму. Головне, що він характеризує та інтерпретує множинність соціального. Індивідуальність у новітньому романі проходить через різні світи і не стирає відмінностей між культурами і соціальними перехідними станами, а фіксує їхню розмежованість. Тобто новітній роман стає романом можливих світів, межі яких визначаються характеристиками реальності, часу, спільноти.

¹⁰⁴Rorty R. Contingency, Irony, Solidarity / Richard Rorty. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 220 p.

Запитання і завдання:

Як історична наука впливає на концепцію історії в романах 70-х років? Проти якої ідеології протестує роман про події Першої та Другої світових війн? Що таке локальна оповідь, яка приходить на зміну метанаративу? Що таке сімейна історія? Хто з письменників до неї звертається і що висвітлює? Як відбувається історизація художнього тексту? Яка специфіка художнього письма на основі нової соціальної антропології, окрім щирості? Дайте характеристику романів про табори смерті. Які теми в ньому важливі? Що стає "острівком людяності" в трактуванні тем хвороби і старості в романі 90–2000 рр.?

ПОЕЗІЯ

Що таке поезія кінця XX – початку XXI століття, яке її призначення і які завдання вона перед собою ставить? Ці запитання цікавлять дослідників, які всерйоз хочуть зрозуміти цей новий для традиційного літературознавства концепт. Куароз Роберто писав так: “Я впровадив життя пояснював поезію і ніколи її так і не зрозумів остаточно”. Комунікативний статус поезії хвилював сучасного французького поета Валера Новаріна. У роботі “Перед словом” (“*Devant la parole*”) він писав про девокалізацію, зміну тональностей, муки фразотворення як чинники поетичного простору. Його висновок такий – поезія ставить безліч питань перед лицем реального світу, проте не знаходить відповіді на свої ж запитання. Ж.-М. Мольпуа – французький поет, визнаний автор спеціальних університетських досліджень, шанований поетичний блогер – підкреслює зацікавленість сучасної поезії мовою, її можливостями і формою реалізації в реальності. Поезія – одне ціле з власним буттям. Вона ставить запитання і живе ними. Реалізація поетичного слова пов’язана зі здатністю домінувати, з пластичною і звуковою здатністю мови. Читача і автора об’єднує спільна практика занурення в смисли містерії реальності. З часів Бодлера ми усвідомили, що поезія – чи не єдиний вид вербального мистецтва, якому вдається вловити суть мінливого людського життя. Літературознавство попередніх епох досліджувало ліричні форми, в яких реалізувалися багатовекторні пошуки вищої істини, абсолюту. Навіть і сьогодні від поезії більше, ніж від роману, очікують духовного смислу, очищення і просвітлення.

За часів романтизму поет виконував місію пророка, який мав послання і повинен був його промовити вголос, бути почутим більшістю. Сьогоднішній світ живе кризою цінностей – безліч видавництв щороку пропонує сотні нових поетичних продуктів, часто одноманітно сірих, сповнених пошуком нових форм і нового мовлення. Ф. Жаккотте писав, що поезія після 1945 року не “молодшає і не гарнішає, оскільки занадто близько підходить до сірої і одноманітної реальності, яку намагається вхопити”. Звісно, ще Н. Саррот в “Ері підозр” писала про постромантичний синдром втоми, невдоволення, меланхолії як нову хворобу нашого часу. Відмова від концепції героя, розвитку інтриги були її варіантом відповіді на прагнення реалістичної літератури розказати завершену історію типового героя. Ще Флобер і Бодлер свого часу піддали критиці романтичну героїчну чуттєвість і протиставили їй світовідчуття “фланера-інтелектуала”. Розвиток індустріального світу привів до змін у суспільстві, яке остаточно відмовилося від концепції героя, а потрясіння Другої світової війни стало остаточним розривом з традиційною концепцією гуманізму. Поряд із новою концепцією театру і роману суттєві зміни зачепили і поезію.

Молоде покоління поетів 50-х – Філіпп Жаккотте, Ів Бонфуа, Жак Дюпон, Ален дю Буше, які народилися в 20-і роки XX століття – звертаються до мови невпевненості і сумніву. Анрі Мішо і Рене Шар – більш зрілі і вже відомі на той час поети, відрізняються від них онтологічними позиціями. Сумнів молодих не заперечує сподівання. Пригадаємо, що ще в “Спліні” Бодлер оспівував

“даремну надію, що плаче”, тобто втрату орієнтирів як точку відліку. Відлунням до них звучить улюблена мовленнєва конструкція Жаккотте – “попри, однак”. Достатньо пригадати назву його збірки “І все ж таки” (“*Et néanmoins*”). Ситуація поета 50-х років мало чим відрізняється від сучасної: відрізанисть від широкої публіки, втрати можливості впливу і виховання широких мас читачів у цивілізаційній культурі – поет більше не зачаровує і не закликає до дії. У Іва Бонфуа ця ситуація провокує роздуми над метою поезії. Якщо “дія є простором, де народжується поезія”, то поет повинен уявити надію, вигадати її по-новому. Миттєвість, що минає, несе в собі відчуття прожитого життя як чуда. Ось тільки не впасти б у даремні романтичні сподівання. М. Дегі в есеї “Енергія відчаю” (“*L’énergie du désespoir*”) застерігає від ілюзій.

У ХХ столітті ситуація людини в світі ускладнилася. Поет втратив свій соціальний статус, свою духовну місію і часто перебуває в пошуках свого стилю. “Сучасна людина не реалізує свою долю, не звершує її, не бореться і не протистоїть”. Поетика руїн відповідає потребам цього часу: відмова від ілюзій, найбільш трагічна серед яких – релігія, промовляння жорстких істин. Поезія попередніх століть творила міфи і підживлювала їх існування в народі. Метафори, порівняння слугували матеріалом творення поетичної мови. Після Другої світової література взялася за деконструкцію міфів. Створити високий поетичний образ, торкнутися абсолюту – все це не входить у сферу завдань сучасного митця. Промовити ілюзорність, щоб відмовитися від неї, назвати брехню брехнею – це більш цікавить поета, ніж вища правда буття, якої не існує. Поезія перестає бути філософією життя, оскільки занадто близько підходить до повсякденності.

Спостереження над побутом дають поштовх для розвитку нового ліризму. Пауль Целан проголошує “земноводність” і “підмісячність” сучасної поезії, підкреслюючи тим самим її подвійний характер. Жити в сучасному антиметафізичному світі, усвідомлюючи смерть Бога, втрату сенсу життя, жити в абсурді і абсурдом – непросто. Так, абсолют не для нас, проте і побут після того, як Бог замовк назавжди, зберіг таємничо прекрасне. Ф. Жаккотте входить у поетичний екстаз перед розквітлою вишнею, проте не як християнин і не як містик. Прекрасне сховалося вже не у небесній блакиті, а в калюжі під ногами. Щоб побачити його, варто не в небо задивлятися, а дивитися під ноги, вниз. І намагатися вловити скороминуще. Поет повинен підтримувати зв'язок зі справжнім життям, не обманювати себе щодо дислокації прекрасного, залишатися в своїх суто людських рамках і намагатися сконструювати речі, які скажуть більше правди, ніж та, на яку здатний сам поет (див. М. Дегі “Обіцянка третім особам” (“*Promesse aux tiers*”).

Досвід поетичного письма як творчості

Різьке на початку ХХ століття в “Мальтійських зошитах” писав про вірш як “крайній досвід прожитого життя”. Якісний стан прожитого життєвого досвіду стає точкою відліку для письма. Поезія як результат глибокої інтеріоризації пережитого передбачає відсторонення від того, що вразило, і наступне його

осмислення. Ів Бонфуа вважає, що “поезія дає жити далі”, переосмислюючи на свій лад сюрреалістичний заклик про те, що “поезія дозволить побачити”. І якщо Рільке заглиблювався в значення слів, оскільки в них відчувався ритм серця, в них відбувалося життя, то сьогодні поет сприймає мову як те, що його творить, з чого він сам складається і в чому життя знову повертається до нього, але якісно відчутнішим і уособленим. Ліричний суб’єкт стає тією точкою перцепції, в якій життя відкривається в момент своєї аргументації. Воно і проблематизується, і сприймається чуттєво водночас. Поет далеко не рефлексуюча свідомість перед лицем світу – він страждає і через власний чуттєвий досвід болю входить у світ і стає його частиною. Приклад серед поетів першого десятиліття III тисячоліття – Жан-Пьер Сімеон, Марі-Клер Банкар, Андре Вельтер (Jean Pierre Simeon, Marie-Claire Blancquart, André Velter).

Покоління старших поетів – А. Мішо, Франсіс Понж, Рене Шар – прийшло в літературу разом із входженням поняття “сучасність”. Якщо А. Мішо проходить велетенський шлях внутрішніх пошуків, то Ф. Понж ставить у своїх текстах онтологічні проблеми.

Моделі поетичного письма Рембо, Малларме, Арагона у Франції кінця ХХ ст. вже не актуальні. Пішла з життя велика генерація класиків: Мішо, Шар, Понж померли між 1984 і 1985 р., Жабес – у 1991, Буше – у 2001.

Ще й сьогодні пишуть найбільш відомі поети покоління 50-х років: Ів Бонфуа, який стоїть в опозиції до концептуальної, філософської поезії і ставить перед собою завдання реалізувати у слові присутність світу. Гайдєггер і Моріс Бланшо дають йому обґрунтування такого існування у слові – “найменування хвилюючого чуда життя”.

Мішель Дегі захоплюється аналогіями і порівняннями. Він упевнений, що потрібно шукати віддуння поетичного слова в собі, шукати культурні резонанси в собі. Його збірки – “*Spleen de Paris*” (2001), “*Poèmes en pensées*” (2002).

Філіпп Жаккотте близький до Рільке. Цей поет оспівує епіфанію миттєвості, пейзаж і простір виступають у нього не прихистком втомленому серцю, а місцем, де розгортається онтологічний сумнів.

Жак Дюпен (Jacques Dupain) особливо наголошує на особистому досвіді відсутності як онтологічних страждань і сумнівів. Виступаючи проти сюрреалістичної полегшеності письма без моральної відповідальності за сказане, Жак Дюпен несе в собі не тільки самотність, а й відчуття незахищеності поета віруваннями, класичними знаннями, які б знімали з нього відповідальність. Єдина істина, відкрита йому – смерть, єдиний досвід – страждання самотності, відсутності комунікації. Слова надають мінорною мелодією, вражають прозорістю і оголеністю, незахищеністю хайку.

В 60-і роки історико-культурний контекст змінюється. В атмосфері близьких подій травня 68 року структуралізм і нова критика зобов’язують поетів до роздумів над поняттям письма. Мішель Дегі (Michel Dégu), Ів Рубо (Yves Roubaud), Дені Рош (Denis Roche), Жан-Пєр Фай (Jean Pierre Faye) – представники тієї нечисленної когорти письменників, які прийшли в поезію в цей час. Гуманістична ідея, моральний пошук не на часі, точні науки намагаються

підкорити мистецтво. Б. Ноель заявляє, що поетичне мовлення народжується з розриву. В цьому часовому розламі формується нове революційне начало. Французька поезія потрапляє у тривожну ситуацію відсутності чи чужості комунікації з іншим. Досвід письма обмежується, реальність світу породжується в самому слові. Справа в тому, що в 1958 році французькою мовою вперше перекладені тексти Езри Паунда, і багато хто з поетів 60-х захоплюється новими для себе категоріями і мотивами площинності, які приходять на зміну вертикальності, глибинності бодлерівської духовності. Новим концептам просторовості відповідають і нові уявлення про швидкість. Руйнація міфу глибини, внутрішнього духовного простору супроводжується відкриттям горизонтів: горизонтальна площина дозволяє варіації швидкостей. Домінік Фуркад, захоплюючись новими можливостями, які відкриває фотоапарат, присвячує темі троянди, що в'яне на очах, великий простір, який покликаний зруйнувати традиційний романтичний стереотип кохання, що розквітає.

Покоління 70-х радикалізує прагнення попередників зруйнувати ліричну насагу поезії. Еммануель Оккар (Emmanuel Hocquard), Жак д'Ев (Jacques d'Eve), Шарль Резніков (Charles Reznikof) категорично відмовляються від вживання метафор, заявляють про пошук пласкої об'єктивної мови, принципово далекої в своєму мінімалізмі від музичного звучання, пластичності виразу, кольорової насиченості: сказати "Стінка в глибині поштукатурена" більш хвилююче, ніж "земля голуба, немов апельсин". Деконструювання поетичного мовлення поширюється як на лексику, так і синтаксис. Е. Оккар видає збірку "Елегій", в якій відмовляється від суб'єктивного героя і створює холодний раціональний образ, далекий від меланхолії, страждань самотнього серця. У цей же час Жорж Перек пише "Я пригадую" – своєрідний каталог місць і людей, позбавлений емоцій, суб'єктивного ставлення автора до перелічного. Якщо ж у збірці поезій з'являються фотографії (знак часу) – то вони найчастіше безликі, неякісні. Простір сторінки стає своєрідним театром, де перемежуються гетерогенні об'єкти, позбавлені сили вибудуватися у вертикальний зв'язок з космосом. Площинність домінує, поезія стає пласкою.

Бернар Ноель у 80-х роках створює багато збірок, провідна тема яких – звільнення поезії від законів репрезентації світу, домінування кольорів і форм.

У 80-і роки відбувається повернення в поезію суб'єкта, що означає сплеск ліризму. Великий вплив тут мали Антиби зі своєю ментальністю і поетичною культурою. Ліризм реалізується як:

- пошук присутності у невимовленому і невисказанному (Ів Бонфуа);
- зачарування словом, ритмом, звучанням звуку (Жан-П'єр Лемер, Крістіан Бобен);
- критика розуму (К. Естебан);
- ритми джазу (Жак Реда).

Ліризм 80-х різко відрізняється від нарцистичного самоспоглядання письменників-романтиків. Він близький до сюрреалізму А. Брегона, П. Елюара. В ньому щось є від смутку Орфея за тим, що залишилося в минулому і до чого вже не дотягнутися поглядом. Ці поети-лірики не користуються філософськими

конструктами; називання світу в поезії не є ні кристалізацією концептів, ані фіксацією миттєвості. Це радше форма відсторонення від світу, спроба зрозуміти його об'єкти на відстані. Як і Гельдерлін, митці хочуть існувати в світі як поети, відчувати його поетично. Їх цікавить не опис пережитих колись емоцій (див. Ламартін "Озеро"), а звернення до того нового, чого в житті ще не було.

Д. Біар вважає, що французька поезія 90-х ближча до американського модернізму, з його одержимістю індивідуальним досвідом існування в світі. Жак Реда, Марі Клер Банкар зовсім не екзальтують почуття, а переживають їх у щоденності.

Тема прощання, трауру, смерті присутня в елегіях Іва Шарне, Жюда Стефана. Під впливом американського поета Вітмена в поезію починаючи з 70-х проникає наратив, плинна спокійна оповідь, що ведеться усною, майже розмовною мовою. Поезія має радше епічний, ніж ліричний характер.

Після Бодлерівського "Паризького спліну" всі форми – від ліричних до наративних – отримали на межі 2000-х років право на вільний доступ до поезії. Ф. Понж через лексику намагається трансфігурувати матерію побуту, Рене Шар – сублімує, а Тедьє – відверто грається з лексикою. Змінюється репрезентація тексту на сторінці. Інколи це один рядок, одне слово. Виникає враження фізичного дотику до межі доступного. Вплив живопису відчувається навіть у підкресленій розламаності рядків, поєднанні курсивів, жирних, підкреслених шрифтів (див. творчість Жерара Тітуса-Кармеля).

У сучасній французькій поезії при всій її різноманітності, можна знайти і тему вразливої тілесності. Антуан Емакс говорить про втому, старість тіла, його персонаж втрачає ідентичність: в лексичі домінують займенники *on, quelq'un*.

Домінік Біар виводить термін "радикальна поезія" для позначення поезії, яка веде пошук ідентичності в мовленні, а не в відповідності мови світу. Текстуальність поезії одні поети бачать у "білому письмі", "негативній модерності", прагнуть очистити текст, абстрагуватися від дійсності, опрацьовувати його текстуальну пластичність. Інші ж поети прагнуть підсилити невідповідність поезії світу.

У 1970 р. навколо Жан Дев об'єднуються прибічники абстрактної поезії, захоплені асонансами, музичністю звучання. Жанрові риси вбачаються в мовленні, в поєднанні строф, у відлуннях, що вчуваються між строфами. Е. Оккар вважає синтаксис і граматику основними при створенні поезії і відмовляється від ліричних настроїв, суб'єктивності. Жан-Марі Глейз відмовляється від створення художніх образів, від використання метафор, ідеї репрезентативності. Домінік Фуркад, так само як і Рене Шар, шукає у мовленні ті трансформації реальності, які можна вхопити.

У 90-і роки популярними стають усілякі поетичні перформанси, інсталяції, які поєднують аудіо і відео.

Інший шлях розвитку поезії у 90-і роки – епічність, наративність, підкреслена синтаксична ускладненість. Серед поетів-авторів яскраво виділяються Паскаль Кіньяр, Ж. Дев, Крістоф Фіят. Ці автори відмовляються від пошуку і натяку на присутню глибину виразу. В тексті відбувається нагромадження

багатьох речей, часто використовується безсистемне і непотрібне штучне додавання не пов'язаних між собою речей, що робить фразу синтаксично надскладною. Перерахування речей до безмежності, інколи навіть з видимою тавтологією, повинно явити абсурд світу. Конструктивно такий текст схожий на пєчворк, пазл, скинуті в купу обрізки реальності.

Натомість Валер Новаріна сприймає поезію як дію. Адже у мові завжди маркується конфлікт людини з її особистим мовленням. Говорити – не спілкуватися, не виражати і не називати. Говорити означає розкривати рот і нападати на світ (Див. зб. “*Devant la parole*”, 1999). Поема часто театралізується, проголошується зі сцени у формі поліфонії голосів. Це веде до обґрунтування нових форм існування постичного мовлення.

Заяпитання і завдання:

Назвіть найвідоміших сучасних франкомовних поетів. Коротко схарактеризуйте їхню творчість. У чому полягає специфіка французької поезії кінця ХХ ст.? В яких формах реалізується ліризм у поезії 80-х років? Що таке наративна поезія 90-х? Схарактеризуйте “радикальну поезію” (за Д.Віаром). Що виявляє підкреслена ускладненість синтаксису в поезії 90-х? Як сприймає завдання поезії Валер Новаріна?

Жак Превєр (1900-1977)

Paroles (1946)

De nombreux poèmes de Paroles ont été écrits au cours de la Seconde Guerre mondiale. Dans le texte qui suit, Prévert évoque, avec émotion et réalisme, le souvenir d'une jeune femme heureuse entrevue à Brest avant les bombardements.

Barbara

Rappelle-toi Barbara
Il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour-là
Et tu marchais souriante
Épanouie ravie ruisselante
Sous la pluie
Rappelle-toi Barbara
Il pleuvait sans cesse sur Brest
Et je t'ai croisée rue de Siam
Tu souriais
Et moi je souriais de même
Rappelle-toi Barbara
Toi que je ne connaissais pas
Toi qui ne me connaissais pas
Rappelle-toi
Rappelle-toi quand même ce jour-là
N'oublie pas
Un homme sous un porche s'abritait
Et il a crié ton nom

Cette pluie sage et heureuse
Sur ton visage heureux
Sur cette ville heureuse
Cette pluie sur la mer
Sur l'arsenal
Sur le bateau d'Ouessant
Oh Barbara
Quelle connerie la guerre
Qu'es-tu devenue maintenant
Sous cette pluie de fer
De feu d'acier de sang
Et celui qui te serrait dans ses bras
Amoureusement
Est-il mort disparu ou bien encore vivant
Oh Barbara
Il pleut sans cesse sur Brest
Comme il pleuvait avant
Mais ce n'est plus pareil et tout est abîmé

Barbara	C'est une pluie de deuil terrible et désolée
Et tu as couru vers lui sous la pluie	Ce n'est même plus l'orage
Ruisselante ravie épanouie	De fer d'acier de sang
Et tu t'es jetée dans ses bras	Tout simplement des nuages
Rappelle-toi cela Barbara	Qui crèvent comme des chiens
Et ne m'en veux pas si je te tutoie	Des chiens qui disparaissent
Je dis tu à tous ceux que j'aime	Au fil de l'eau sur Brest
Même si je ne les ai vus qu'une seule fois	Et vont pourrir au loin
Je dis tu à tous ceux qui s'aiment	Au loin très loin de Brest
Même si je ne les connais pas	Dont il ne reste rien.
Rappelle-toi Barbara N'oublie pas	Éd. Gallimard.

Запитання і завдання:

Знайдіть у тексті анафори. Яке враження вони створюють? Проаналізуйте роль граматичних часів і часових маркерів в еволюції тексту. Коли відбувається зміна? Проаналізуйте обидві теми на рівні лексичного втілення. Що їх об'єднує? На основі тематики, ритміки і образів визначте тональність поетичного тексту.

Rene Char. "Faire du chemin avec " (Gallimard, 1992)

Une Italienne de Corot

Sur le ruisseau à la crue grise
Une portière garance s'est soulevée
Ma chair reste au bord du sillon
À moissonner des tiges on se plie on raisonne l'ignore
La percale me boit et le drap me prolonge
Contre les lèvres du vallon je languis
Lorsqu'ils s'entourent de distances qui découragent
Je tends la vigueur de mes bras à l'écume des moribonds
J'applique ma loi blanche à leur front
Je suis à qui m'assaille je cède au poids furieux
L'air de mes longues veines est inépuisable
Je m'écarte de l'odeur des bergers
De mon toit je distingue la rue ses pavés qui ricanent
Une haie d'érables se rabat chez un peintre qui l'ébranche sur la paix
de sa toile
C'est un familier des fermes pauvres
Affable et chagrin comme un scarabée.

Courbet : Les casseurs de cailloux

Sable paille ont la vie douce le vin ne s'y brise pas
Du colombier ils récoltent les plumes
De la goulotte ils ont la langue avide
Ils retardent l'orteil des filles
Dont ils percent les chrysalides

Le sang bien souffert tombe dans l'anecdote de leur légèreté
 Nous dévorons la peste du feu gris dans la rocaïlle
 Quand on intrigue à la commune
 C'est encore sur les chemins ruinés qu'on est le mieux
 Là les tomates des vergers l'air nous les porte au crépuscule

Аналіз:

Обидва тексти присвячені творам живопису. Проаналізуйте наявність у тексті екфразису. Знайдіть точки трансдієгетизації і розкрийте на основі цього ліризм поета-глядача.

Ів Бонфуа (1923 р.н.)

Lieu de la salamandre¹⁰⁵

La salamandre surprise s'immobilise
 Et feint la mort.
 Tel est le premier pas de la conscience dans les pierres,
 Le mythe le plus pur,
 Un grand feu traversé, qui est esprit.
 La salamandre était à mi-hauteur
 Du mur, dans la clarté de nos fenêtres.
 Son regard n'était qu'une pierre,
 Mais je voyais son cœur battre éternel.
 ma complice et ma pensée, allégorie
 De tout ce qui est pur,
 Que j'aime qui resserre ainsi son silence
 La seule force de joie.
 Que j'aime qui s'accorde aux astres par l'inerte
 Masse de tout son corps,
 Que j'aime qui attend l'heure de sa victoire,
 Et qui retient son souffle et tient au sol.

Запитання і завдання:

Пригадайте значення понять міф і алегорія. Поясніть, як саме саламандра може бути і тим, і іншим. Простежте у тексті образи руху і нерухомості. Який зв'язок може бути між поетом і саламандрою? А між саламандрою і космосом? Розкрийте особливості версифікації. Знайдіть у тексті і прокоментуйте ефект асонансів, переносу (enjambement) і гри слів.

Жак Рубо (Jacques Roubaud, 1932)

Є (1967)

Професор математики, постійно у роздумах над можливими стратегіями письма і поезії. Є – збірка 1967 року, побудована за математичними законами цілісності, гармонії. Поему *Go, № 151* автор визначає жанрово як сонет у прозі.

¹⁰⁵Bonnefoy Y. Du mouvement et de l'immobilité de Douve / Yves Bonnefoy. – P.: Mercure de France, 1953. – 93 p.

verre fusain verre averse cotre cassé où fut caillou fut lait débordé en d'épaisses vitres terreau des échardes d'aiguilles humus de tessons nova des glaces qui volèrent s'achemina vers cette couche crissante s'abîma verre vantail voile verre vosge du verre au long des nasses de charbon ici l'envers au triangle canal

triage et stère de bois

courbe plain-pied du verre cause de verre tarot litres décousus grenat grenaille bruns pont en poudre paon transparent verre qui s'y couche qui prend ce lit qui trébuche se mêle sous ces draps quand la pluie qui se couche fait face à l'opaque trop long chemin émietté de la lumière qui verre

étendue sur une unique dalle intacte plate débarquée de la péniche kiel 60 qui descendit comme un bouchon le long d'imprévisibles fibrilles de voies d'eau avec laine ciré noir soie verte soyeusement sur verre acre s'éveillant de la pluie d'août au plafond moins bas du ciel

sur le gravier de verre chaud soudain d'un morceau de soleil au bleu de hauteur contre l'étoffe de verre raidé le bras nu le poignet sans mouvement et regarde entre deux lattes du caisson de planches regarde le miroir infracassable pour ballons pour flocons ou nuées la proche et niaise eau boueuse l'ourcq¹⁰⁷.

Запитання і завдання:

Що в поемі дозволяє визнати її сонетом у прозі? У рядках 1–5 визначте лексику і ритмічну мізансцену теми ломки, втрат. У рядках 6–10 домінує тема страти, потоку. Покажіть легке лексичне ковзання теми, що здійснюється на рівні синтаксису. У рядках 10–15 визначте символіку образу водного каналу. Які асоціації виникають? Тема ріки, дзеркала – як це вирішується на звуковому рівні? Чи відбувається в кінці тексту так само, як це є характерним для класичного сонету, тематичний обрив?

Jacques RÉDA. Recommandations aux promeneurs (Gallimard, 1988)

On reviendra donc de nuit, et de préférence par voie ferrée, avec le dernier omnibus aux paupières lourdes, aux reins craquants, dans une de ces haltes champêtres où l'homme de quart somnambulique se met en quatre pour vous enregistrer. C'est un autre voyage qui commence, quand le voyage est pourtant fini, à travers un pays brouillé par la fatigue et la poussière des vitres. Il annonce les sursauts flous du rêve où l'on glisse sous le bâillement gigantesque et bloqué du terminus, puis le long des rues qu'une torpeur profonde a saisies, couchées et mêlées de telle façon qu'on les reconnaît seulement au rythme ou à la chaleur de leur souffle, à la courbe d'un bras qui va se perdre sous les feuillages, à cette main dépliée comme un lis au bout de la tige brillante des ponts.

De réverbère en fleur et d'immeuble en massif

Tandis que la ville sommeille

Un seul moteur grêle et poussif

¹⁰⁶Jacques ROUBAUD, (appartenant à). – P.: Gallimard, "Collection Blanche", 1967. – 163 p.

¹⁰⁷Variante féminine du nom du canal de l'Ourcq à Pantin.

*Circule en bourdonnant comme une grosse abeille.
Dans chaque rue, au loin, bougent une forêt,
Des reflets d'étang sous des cygnes;
Rouges, verts, les feux font des signes
Régles sur le trafic des astres. On dirait
Que l'univers se rêve et partout communique
Avec toutes ses profondeurs.
Recomposant sa mécanique
Pour ouvrir une route infinie aux rôdeurs
Qui n'ont jamais visé l'équateur ou les pôles:
L'Oise, la Meuse, l'Eure-et-Loir
Suffisent à leur nonchaloir ;
Le ciel entier passe en tremblant sur leurs épaules.*

Аналіз:

Простежте трансформацію модальності подорожі в модальність письма.

Еманюель Оккар (Emmanuel Hocquard, 1940 р.н.)

Décembre, en descendant¹⁰⁸

Décembre, en descendant avec beaucoup de précautions ce chemin très en pente
Rendu glissant entre les murs par les pluies de la veille et les petites branches.

Fouillant en vain la pénombre des yeux à la recherche de détails complémentaires
suffisamment probants pour éclairer la situation sous un angle nouveau, Nous n'avons
rien trouvé qui ne nous fût déjà connu, pas même le hérisson qui se risquait à travers
la rue Ou que la grille du jardin ne grinçait pas quand il pleuvait, ce qui ne prouvait
alors déjà rien

Et nous inciterait aujourd'hui à conclure que l'affaire est classée, que le bruit
des feuilles est le bruit des feuilles et le silence une nécessité heureuse.

Запитання і завдання:

*Як Е.Оккар розуміє і втілює поетичну нарацію? Простежте ритми, які
можна було б назвати елегійними.*

Valère Novarina. "Je suis" (POL, 1991)

Prologue. L'animal du temps

L'espace est à l'intérieur de lui. L'espace est à l'intérieur de quelqu'un. La
personne est dans l'espace. L'espace n'est pas à l'intérieur de toi. L'espace n'est hors
de rien. Tu es à l'intérieur de la personne. Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y
a plus personne à l'extérieur de l'espace. Tu es à l'intérieur de rien. Il n'y a plus
personne à l'intérieur de rien. L'espace n'est à l'intérieur de personne. La personne est
à l'intérieur de personne. L'espace est dans quelqu'un. L'espace est à l'intérieur de
l'espace. La personne est à l'intérieur de l'espace. Il n'y a personne à l'intérieur de la

¹⁰⁸ Hocquard E. Une Ville, une petite île / Emmanuel Hocquard. – P.: Hachette-Pol, 1981. – 78 p.

personne. Rien n'est plus hors de l'espace que toi. Rien n'est à l'intérieur de personne. L'espace est à l'intérieur de la personne. Plus rien n'est à l'intérieur de la personne. Il n'y a personne à l'intérieur de rien. Il n'y a rien à l'intérieur de rien. Rien n'est moins à l'intérieur de l'espace que quelqu'un. La personne n'est pas à l'intérieur de rien. Il y a quelqu'un à l'intérieur de rien. L'espace n'est pas à l'intérieur de rien. Personne n'est à l'intérieur de personne. Tu es à l'intérieur de personne. Il n'y a plus personne à l'intérieur de personne. Plus rien n'est à l'intérieur de lui. Plus rien n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a rien à l'intérieur de lui. H n'y a plus personne à l'intérieur de lui. L'espace est à l'intérieur de toi. Il y a quelqu'un à l'intérieur de lui. Rien n'est à l'intérieur de toi. Personne n'est à l'intérieur de toi. L'espace n'est pas à l'intérieur de lui. La personne n'est pas à l'intérieur de lui. Il n'y a personne à l'intérieur de toi. Plus rien n'est à l'intérieur de toi. Il n'y a personne à l'intérieur de personne. Il n'y a rien à l'intérieur de toi. L'espace n'est pas à l'intérieur de personne. Il n'y a plus d'espace à l'intérieur de personne. La personne n'est pas à l'intérieur de toi. Plus rien n'est à l'intérieur de personne. Il y a quelqu'un à l'intérieur de personne. Il y a quelqu'un à l'intérieur de toi. Il n'y a plus d'espace à l'intérieur de toi. Tu es à l'intérieur de toi. Il n'y a plus personne à l'intérieur de toi. La personne est à l'intérieur de quelqu'un. La personne n'est pas à l'intérieur de quelqu'un. Il y a quelqu'un à l'intérieur de quelqu'un. Tu es à l'intérieur de quelqu'un. Il n'y a plus personne à l'intérieur de quelqu'un. L'espace n'est pas à l'intérieur de quelqu'un. La personne est hors de la personne. Rien n'est hors de la personne. L'espace n'est pas à l'extérieur de toi. Personne n'est hors de la personne. Il n'y a plus d'espace à l'extérieur de toi. Tu es à l'extérieur de toi. L'espace n'est pas à l'extérieur de lui. Il n'y a plus d'espace à l'intérieur de quelqu'un. Il n'y a plus d'espace à l'extérieur de lui. Tu es à l'extérieur de lui. Il y a quelqu'un hors de la personne. L'espace n'est pas hors de la personne. Il n'y a plus d'espace hors de la personne. Il n'y a plus personne hors de la personne. L'espace est hors de l'espace. Il n'y a rien hors de la personne. Rien n'est hors de l'espace. Rien n'est à l'intérieur de quelqu'un. Rien n'est moins à l'intérieur de rien que l'espace. Personne n'est à l'intérieur de quelqu'un. Plus rien n'est hors de la personne. Rien n'est plus à l'intérieur de rien que l'espace. La personne est hors de l'espace. La personne n'est pas hors de la personne. Il n'y a personne à l'intérieur de quelqu'un. Plus rien n'est à l'intérieur de quelqu'un. Il n'y a rien à l'intérieur de quelqu'un. Personne n'est hors de l'espace. Il n'y a rien hors de l'espace. La personne n'est pas hors de l'espace. Il y a quelqu'un hors de l'espace. Il n'y a personne hors de rien. Plus rien n'est hors de rien. Il n'y a rien hors de rien. Il n'y a personne hors de l'espace. La personne n'est pas hors de rien. Rien n'est moins à l'intérieur de rien que quelqu'un. Il y a quelqu'un hors de rien. L'espace n'est pas hors de rien. Plus rien n'est hors de l'espace.

Аналіз:

На основі чого утворюється ритм тексту? Синтаксично текст простий, з багатьма повтореннями. Що робить його складним? Наведіть приклад тавтології. Які художні засоби в тексті працюють на створення епічної картини світу? Чому світ видається абсурдним?

Eugène Savitskaya. "Cochon farci" (Minuit, 1996)

Je vis dans le mur, je dors sans femme
et sans muguet, dans le foudre sous la clématite
tracée feuille par feuille et aujourd'hui
fleurie, dans le fond de l'eau muette avec ma
crapaude, je suis charbon et pierre blanche
que lèchent les moutons et leurs petits avant
d'être dispersés et livrés aux bouchers.

Аналіз:

Схарактеризуйте "Я", що промовляє. Що порушує уквітчаний спокій? Коли? Чи були передвісники удару, смерті раніше?

Il n'y a pas que le lait
qui guérisse de la vie, antipoison
aléatoire, il y a aussi la glaire, le foutre, la bière,
le chocolat, 69, le mucus, l'amplexion, le lichen,
les larmes, les cygnes et les canards, les fraises et
les cerises, les coings, il y a l'eau, choses immatérielles
et puantes, et bien sûr il y a le bleu de l'air et
son obscurité totale et létale et fœtale et fécale
et faïe et bancale, il y a aussi le
chant d'amour du chat dit domestique,
que l'on ne peut distinguer des cris de haine
ou de chagrin, cette voix plus ancienne
que le ciel dirait-on,
Qu'est-ce qui grandit quand tout a disparu et que
rien n'existe ?

Аналіз:

До чого веде нагромадження деталей? Що їх поєднує? Знайдіть приклади зри: на якому рівні вона здійснюється? Що дає?

Celui auquel je songe
est entouré de ses emblèmes énigmatiques,
la faux, la bêche, la serfouette, la binette,
la fiasque de vin de vérité,
l'arrosoir du tonnerre et la serpette
pour la verdure des lapins, ses adorables
enfants en fourrure, corne brûlée et pierre
à chaux sont ses parfums de colère,
papa pantois vieille noix conduit sa brouette
sous sa casquette, du fumier au jardin et
du jardin au fumier, tient son nom
au bord des lèvres comme une fleur de trèfle,

le lupin à Lublin dans le sable de la montagne
en miettes, la charrette sur le toit,
la paille aux fenêtres, ne se réveillera plus
comme l'olivier hors de sa souche ni ne crachera
le nom de Dieu, épouvantail du cerisier.
Outré, hors de mon pantalon,
je confonds ma langue maternelle
avec mon foutre paternel et je bégaie
gaiement et douloureusement,
en guerre avec mon souffle dont je me croyais le maître,
festif sous l'amandier ou l'olivier
dort chaque individu porte le visage de celui
auquel je songe, est-ce un cloporte qui
annonce la pluie et la fin du temps ?

Аналіз:

Як у тексті оприсутнюється ідея втрати мови? Покажіть на прикладах, що нагромадження стереотипів призводить до конфлікту ліричного суб'єкта з самим собою. Доведіть, що номінація речей є свідченням розпаду об'єктів.

ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ КІНЦЯ XX СТ

Вершина французького театру кінця XX ст. – Бернар Марі Кольтес (1948–1989), Жорж Габілі (1985–1996), Жан-Люк Лагарс (1957–1995).

Відходить у минуле метафізичний театр Беккета і Йонеско так само, як і соціально-епічний театр Брехта. Ще у 80-і роки письменники звільняються від впливу великих ідеологій театру абсурду, екзистенційного театру. Актуальними є теми маргінальності людини в соціумі: СНІД, війна у Перській затоці, етнічні чистки в Руанді, Боснії. З т.з. побудови домінує реконструкція оповіді, розпадання діалогу як спілкування, пошук тілесного мовлення (звукове оформлення, так само як жестикуляція на сцені – невербальне мовлення).

У 90-і роки змінюється ситуація автора-драматурга. З одного боку, держава започатковує програму підтримки, створюються стилентії, засновуються Будинки драматургів по всій країні. А от проблема видання драматичних текстів – це своєрідна культурна резервація. Тексти продаються тільки в спеціальних магазинчиках в самому театрі чи на театральному фестивалі.

У 90-х роках французький театр демонстративно пориває з літературою і літературністю і замикається на собі. Державна фінансова підтримка йде у великі театральні установи, які повинні визначати свою політику, не йти на повідку у своєї публіки, а привчати її мислити, аналізувати, створювати смаки і настрої в широкій інтелектуальній публіці. Проте фінансування можливе тільки у разі повного заповнення театру відвідувачами, що ставить режисера і дирекцію в залежність від розбещеного видовищністю глядача. Тому традицію бульварного театру в 90-х роках підтримують такі відомі драматурги, як Е.-Е. Шмітт, Ж.-М. Бессе, Ясмін Роза. Одна з найвідоміших вистав Шмітта “Відвідувач” (1993) – діалог Фрейда і Бога.

Театр 90-х йде шляхом, який вказав А. Арто в своїй концепції тотального театру, якому не потрібна ні вербальність, ні текст. Якщо в театрі 50-х рр. (Жан Вілар, Роже Блен) текст був суперважливим, то тепер важливішим стає режисер-постановник, який переписує літературний текст під себе. Це традиції Пітера Брука й Антуана Вітеза. Новий сценічний дискурс з’являється у Роже Планшона, Бернара Собеля. Популярне гасло 90-х: “Робимо театр з усього, театралізація є нефікціональною дією”. Режисери (див. Месгіш, “Ромео і Джульєтта”, 1985) практикують поліфонічне прочитання класичних текстів, не обов’язково драматичних. Ставляться “Мадмуазель Ельза” Шніцлера, “Листи до батька” Кафки.

У театральну дію починає активно входити візуальне мистецтво, що означає підвищений інтерес до тілесності, захоплення ритмом, статичною картинкою. Відчувається і прагнення специфічного маньєризму, естетичної довершеності формальній подачі візуального образу. Це особливо видно на прикладі взаємодії Е. Сіксу і театру А. Мнушкін.

У середині 90-х маятник доходить до крайньої точки – театр втомлюється від диктату режисерів-постановників – текст повертається. Але структуру драматичної дії більше не визначають традиційні поняття – інтрига, персонаж, гомогенний простір, розвиток дії в часі. Головним стає динамізм оповіді,

що ніколи не було театральною рисою. Оповідь – не конфлікт. Такі автори-драматурги, як Жан-Люк Лагарс, Ензо Корман, Філіпп Міньяна використовують класичну риторику французької трагедії, але це інший театр, театр в якому драматичне письмо і сценографічна практика оновлені. Актор стає співучасником оповіді, що твориться на сцені.

Скажімо, в 2004 році в Авінйоні на фестивалі брали участь відомі романісти Ф. Бон та Пішпо Дельбоно. Вони кожен на свій лад створили соціальні історії, які торкаються актуальних питань моралі, політики. Питання моралі ці автори ставлять на основі подій Другої світової війни, війни в Перській затоці, фактів торжества неоліберальних ідеологій, соціальних рухів невдоволених, тиранії мас медіа над приватним життям звичайних людей. Письменники-драматурги усвідомлюють, що їхні твори не можуть змінити світ, а тому через театр як актуальну дію досліджують реальність і говорять про складність сучасного світу. Під тиском актуальних проблем втрачається поділ на театр ангажований, соціальний і формально-поетичний.

Якщо в сучасному світі відмиряють провідні ідеології і домінування метадискурсів, то в сучасному французькому театрі ці питання стоять в естетичному полі. Так, Ніколя Калдігаріс (*L'or du doute*, 2005) деконструє моделі і референції неоліберального суспільства, його ідеологію, сконцентровану на менеджменті й виробництві. Ці моделі представлені драматургом для того, щоб продемонструвати, що світ зациклився на символічних щаблях влади; що жертва і кат однаково залежать від владного дискурсу, який їм потрібно подолати. Вони не мислять себе поза системою.

Якщо в 70-і роки театр вважав, що все є політика, і виступав на боці лівих сил у протистоянні з опозиційним дискурсом, то після перелому у 80-і роки і приходу до влади соціалістів драматурги звільняються від тиску політики.

Разом із тим, вони відчувають спокусу постмодерного цинізму. Слово втратило вагу під натиском мас-медіа, в театрі слово поступово повертає значимість промовляння світу, називання його реалій, викристалізації його сутностей. Драматурги працюють із живою пам'яттю про події, а не намагаються вибудувати міф. З театру поступово в 80-і роки зникають нігілізм, метафізика і екзистенціалізм, абсурдистська філософія і ідеологія. Хоча театр і не вважається і не уявляється як простір виховання громадської позиції чи демократичних переконань, він не прагне авангардистських змін і здійснення естетичних реформ. Цікавий приклад постмодерністського театру наводить Д. Біар. Йдеться про п'єсу П'єра Буржада "Табір" (1988). Проблема, яку піднімає драматург, – як довести існування концентраційних таборів. Вихід для борця з цим явищем один – створити його і продемонструвати наругу над тілом (наприклад, обрубани пальці). Постмодерністський театр не допомагає глядачу усвідомити історичну трагедію, проаналізувати причини, але натомість констатує руйнування гуманістичних цінностей і зацикленість адепта на ідеології.

Криза наративу і зникнення драматичної фабули супроводжуються ідеєю зникнення в театрі смислу, мовчанням, афазією (втратою голосу), оскільки немає чого сказати світу у відповідь. Постмодернізм у театрі характеризується

нерозрізненням цінностей, способів буття, домінуванням імпульсу знищення. Погляд глядача спрямовується туди, де зникає дискурс культури і естетика, де зникає соціальність людини і домінує тваринна потреба у здійсненні бажань. У цей період у Парижі відроджується вплив театру смерті Томаса Бернхардта і англійського театру жорстокості Сари Кейн.

На початку 2000 рр. під впливом німців у французькому театрі знову з'являється інтерес до подій Другої світової війни. Голокост, етнічні чистки на Балканах, геноцид в Руанді, Алжирська війна демонструють широкі сфери втрати людяності в людині. Катеб Ясін, Патрік Керман демонтують міметизм бажання наслідувати жорстокість, яка демонструється у мас медіа в якості норми життя. Ці драматурги розкривають шлях, який веде до варварства, і мобілізують критичні настрої глядача.

Ще в 1993 р. вийшло дослідження Жана-П'єра Рінгера "Сучасний театр" про наполегливе прагнення повернутися до подій минулого. Вони переживаються й оцінюються з точки зору сучасного життя і подій, які визначають його ритм і моральну насиченість. Неможливо схопити об'єктивну правду факту, адже вже зникли ідеологічні переконання, а в індивідуальній пам'яті залишилися провали. Проте у тих, хто пройшов через Другу світову війну, через Балканську війну і геноцид в Руанді, є бажання проговорити пережитий хаос катастрофи таким, який він був сприйнятий на особистому досвіді.

Драматург (наприклад, Еммануель Дарле в "*Un des malheurs*" (2003)) звертається до теми Боснії і створює реквієм по місту Сребніца. У 1994 р. з'являється п'єса "Руанда" про різню та етнічні чистки в цій африканській країні: пісні, танці, фольклор на сцені раптом обриваються, і на авансцені з'являється жінка, яка спокійно розповідає власну історію втрати всієї великої родини. Це вже не фікціоналізація. Художній твір виявляється історією того, як нація творить велику ідеологічну фікціональність на основі національного міфу про прагнення до вивищення і етнічного домінування.

Продовжує існувати камерний театр в душі Маргерит Дюрас. Тема кохання, самотності, відчуження, сім'ї, інакшості, психоаналіз присутні в театрі щоденності. Мішель Вінавер використовує монтаж, щоб уникнути хронологічної розповіді про події і безпосередньої референційності тексту. Його п'єса "11 вересня 2001 р." – поєднання особистого і цивілізаційної події шляхом накладання голосів жертв і катів, Буша, Бен Ладена, журналістів. Це веде до накладання емоцій і різнопланових ідеологій. Причому діалог не утворюється: він пародіюється. Першим на цій ниві був Бернар-Марі Кольтес, який став класиком кінця XX століття. П'єса "Самотність бавовняних полів" (1986) побудована не як діалог дилера і клієнта, а як одночасне говоріння персонажів, кожен з яких, як здається, має свою власну партитуру. Створюється своєрідний колективний вербальний джаз, своєрідна мелодія голосів. Йдеться про суспільство споживання з його законами ринку, але Кольтесу вдається розмістити подію між історичним і міфологічним часом.

Інший шлях розвитку камерного театру щоденності – автобіографія, маленька побутова подія-стрес в житті, оповідь від першої особи. Тут найкращі – Філіпп Міньяна і Ензо Корманн. Мас медіа вигало нову форму подачі актуальних

подій у вигляді нагромадження *faits divers*. Різнопланові факти у великій кількості роблять людину нечутливою до жорстокості, втрати моральності. (див. п'єсу Дідьє-Жоржа Габілі "Насильства", 1991). Шлях реконструкції медіадискурсів, руйнування стереотипів шляхом візуальних і текстувальних колажів, звукових накладок чи техніки *sampling* насправді сприймається глядачем як формалістська гра, яка на певний час активізує сприйняття.

Театральний фестиваль 2005 року в Авіньйоні засвідчив проблему складнощів у передачі культурної спадщини (Режі Дебре), розуміння песимізму як єдиної форми, що гарантує виживання (Олів'є Ру). Серед актуальних міфів, якими досі користується сучасний французький театр, можна назвати міфологему страждання в Медеї, насолоди – в Дюнісії, пам'яті, забуття і блукання в лабіринті.

Проте, як і в 50-і роки, театр бореться проти розуміння мови як довершеної стилістики у дусі трагедії XVII ст. чи мовлення як комунікації. Французький театр повертається до тексту, який вже не програється, а промовляється. Театральність сьогодня розуміється у Франції не як діалогічна форма на сцені, а можливість особливого використання монологічного мовлення, поліфонії голосів як техніки промовляння. Зміни торкаються насамперед технік театального мовлення.

Отже, у чому полягає специфіка драматичної організації театального дійства? Можна виокремити моду на фрагментарність лінійної оповіді, демонстрацію наративних порожнеч, мовчання на сцені, демонстративні провали в історії (дієгезі), що залишаються непроясненими.

Світ не надається до лінійного розуміння. Можливе тільки пунктирне його називання, приблизний характер описового, інколи негативного ("це не... і не..."). Саме так, до речі, працює театр Мішеля Вінавера. Лагарс у 1997 р. ставить п'єсу із 12 актів, діючі особи – 5 жінок, кожна з яких промовляє себе і хоче привернути увагу єдиного чоловіка, переконатися в незгасності його інтересу саме до неї.

Театр середини 80-х стає моновокальним під впливом беккетівського метафізичного театру, що промовляв самотність людини. Зокрема, те саме відчуття неприкаяності персонажа трапляється у п'єсах Ензо Корманна. Його "Блукач" – промовляння в собі і для себе в марній спробі пригадати щось важливе про себе, те, що сховалося в пам'яті.

Пошук нової драматургії призводить до поступового зникнення опозиції між епічним, ліричним і драматичним театром. У діалозі поступово зникає обмін позиціями і аргументами на свою користь. У мовленні акцентуються інтонація, характер промовляння, які демонструють невпевненість, сумнів. Важливим стає саме сценічне мовлення, як це показувала Наталі Саррот ("Pour un oui ou pour un non", 1982) чи Маргеріт Дюрас ("Друга музика", 1985). З'являється прагнення промовляти без натуралізму, але водночас спромогтися показати мовлення звичайних людей: спрощене, клішоване, з мовчанням і скороченнями. Даніель Генун цікавиться "ексгібіціонізмом чистих слів": звук, ритм, висота, тональність – все важливо, як це було в театрі жорстокості А. Арто в першій половині XX ст. Валер Новаріна, Ензо Корманн багато експериментують із рваним синтаксисом.

Починаючи з п'єс А. Жарі і Н. Саррот, персонаж поступово втрачає у театрі свою індивідуальність, своє мовлення, відповідно, свою ідентичність. Так відбувалася втрата внутрішнього світу, його розчинення у віддзеркаленні світу зовнішнього (реклама, стереотипи). У театрі 90-х важко знайти бажання реконструкції персонажа. Натомість присутній інтерес до вербального і невербального мовлення, що дозволяють реконструювати мотивацію до дії, яка залишається до певного часу прихованою і неназваною. Це може бути непряма характеристика одного персонажа іншими, а може бути і специфіка промовляння – придихання, затримка повітря, робота м'язів тіла. Драма пишеться тілом. Театр 2000-х рр. характеризується відмовою від стереотипних ходів, кліше у грі, засвоєних під час навчання практик. Театр відмовляється від традиційної театральності: інтрига, персонаж, діалог, час, простір. Натомість відбувається фрагментація діалогу, монологічного мовлення за рахунок колажів, звукових накладань, використання уривків із інших жанрів. Театр дуже часто шукає на сцені мить, коли в тілі зароджується емоція, на цю мить реагує, до неї долучається і глядач. Тілесність актора сприймається як витворення спільної події присутності тут і тепер, між народженням і смертю.

Bernard-Marie Koltess

“Dans la solitude des champs de coton” (Minuit, 1987)

LE DEALER Il y a cette veste que vous n'avez pas prise quand je vous l'ai tendue, et maintenant, il va bien falloir que vous vous baissiez pour la ramasser.

LE CLIENT Si toutefois j'ai craché sur quelque chose, je l'ai fait sur des généralités, et sur un habit qui n'est qu'un habit ; et si c'est dans votre direction, ce n'est pas contre vous, et vous n'aviez aucun mouvement à faire pour esquiver le crachat ; et si vous faites un mouvement pour le recevoir dans la figure, par goût, par perversité ou par calcul, il n'empêche que ce n'est qu'à ce bout de chiffon que j'ai montré quelque mépris, et un bout de chiffon ne demande pas de compte. Non, je ne courberai pas le dos devant vous, cela est impossible, je n'ai pas la souplesse d'un phénomène de foire. Il est des mouvements que l'homme ne peut pas faire, comme de se lécher soi-même son cul. Je ne paierai pas une tentation que je n'ai pas eue.

LE DEALER Il n'est pas convenable pour un homme de laisser insulter son habit. Car si la vraie injustice de ce monde est celle du hasard de la naissance d'un homme, du hasard du lieu et de l'heure, la seule justice, c'est son vêtement. L'habit d'un homme c'est, mieux que lui-même, ce qu'il a de plus sacré : lui-même qui ne souffre pas ; le point d'équilibre où la justice balance l'injustice, et il ne faut pas malmenager ce point-là. C'est pourquoi il faut juger un homme à son habit, non à son visage, ni à ses bras ni à sa peau. S'il est normal de cracher sur la naissance d'un homme, il est dangereux de cracher sur sa rébellion.

LE CLIENT Eh bien je vous propose l'égalité. Une veste dans la poussière, je la paie d'une veste dans la poussière. Soyons égaux, à égalité d'orgueil, à égalité d'impuissance, également désarmés, souffrant également du froid et du chaud. Votre demi-nudité, votre moitié d'humiliation, je les paie de la moitié des miennes. Il nous en reste une autre moitié, c'est largement suffisant pour oser encore se regarder

et pour oublier ce que nous avons perdu tous deux par inadvertance, par risque, par distraction, par hasard. À moi il me restera en plus l'inquiétude persistante du débiteur qui a déjà remboursé.

Аналіз: Доведіть, що в тексті відбулася підміна діалогу накладанням мовлень двох самотніх і незрозумілих індивідів. Знайдіть наявність бюторівських партитур. Кольмес заявляв, що діалог – це монолог не по темі, відповідь не в тему. Спростуйте чи доведіть це твердження.

Знайдіть у тексті і простежте процес виходу за межі історичного часу в час міфологічний. Як саме вибудовується метафора людської самотності?

Enzo Cormann. “Crédo” (Minuit, 1982)

“En lisant dans vos souvenirs, un jour vous comprendrez vos rêves. L'entendement du silence est une psychologie des figures de la transparence. Vous verrez combien j'importe peu aux regards de ma mort, pour peu que vous sachiez rendre le temps aussi nul, au son de votre voix étanche. (...) La perspective de vivre pour une chimère au croisement des feux dont vous êtes malade, un besoin étrange fait le vide, par ces charmes vous savez identifier celui dont votre retrait est la vie, l'effacement, dictée de sensations.”

Stanislas RODANSKI.

(Immobile, assise à la table de la salle à manger, elle fixe longuement l'horloge posée sur le vaisselier.

Son regard, un moment, se brouille. Elle lève une main, semblant vouloir capturer quelque insecte, et suit des yeux l'imaginaire tracé de son vol.

Elle se lève soudain, et procède à une inspection minutieuse du sol, piquant ci et là d'un geste précis un bout de laine et quelques miettes de pain qu'elle jette dans un cendrier.

Elle dresse enfin deux couverts, et débouche une bouteille de vin, dont elle hume longuement le bouchon.)

Il le prenait entre ses doigts (je pensais à l'Auguste d'un conte naïf ; à quelque chose d'autre, aussi ; de la poudre d'or peut-être, au visage d'un saint) et il le mirait comme un œuf.

Il y avait ensuite cette inspiration sifflante des narines auxquelles il le portait religieusement. Mon frère, ma sœur et moi-même nous retenions de rire à grand-peine, tandis que ma mère, dissimulant son agacement à nos dépens, dardait sur nous un regard féroce, chargé de mille menaces.

On appelait ça “ l'heure de la Statue ”, tellement il semblait, humant ainsi son bout de liège, les yeux clos, parfaitement immobile, indifférent aux ricanements de la tablée, un buste de marbre antique.

Mon père était un as pour les bouchons.

Nous finissions toujours par rire un peu, mais il n'en prit jamais ombrage, concluant seulement le bref cérémonial d'un vague “ Suffit les p'tits, voyons ! ” Puis il entreprenait de retracer pour nous l'histoire de la bouteille à présent débouchée et de décrire son vin, usant bien sûr de tout le vocabulaire des connaisseurs.

Il emplissait enfin la moitié de son verre avec recueillement, non sans avoir éliminé du haut du col le vin souillé par le bouchon, et sa première gorgée était inévitablement ponctuée d'un claquement sonore de la langue que nous nous empressions d'imiter...

Quand il semblait en avoir terminé, nous l'assaillions de questions. Pierrot, mon frère, avait en effet inventé un jeu pour cette circonstance particulière, et l'avait intitulé " la guerre des Der ". La règle en était fort simple : celui qui posait la dernière question à laquelle acceptait de répondre mon père avait gagné. Le résultat définitif du concours était néanmoins pondéré d'un décompte rigoureux du nombre de questions posées par chacun, et de leur degré de pertinence. Chaque donnée rentrait ensuite dans les comptes en fonction des barèmes idoines dont seul mon frère connaissait la sybilline table.

Mon père, ne se doutant de rien, émerveillé sans doute par l'intérêt que nous portions au culte des grands vins, répondait à nos questions avec une patience d'ange ; et je compris peu à peu qu'on est toujours moqué pour ce qu'on sait, jamais pour ce qu'on ignore.

(Elle remplit l'un des verres à ras bord, et lisse la nappe du dos de la main en un geste impatient. Puis, rivant ses yeux sur l'infini, elle semble épier quelque invisible menu fait. Enfin, regardant à nouveau le verre, elle attend, longuement, en silence.)

J'aimais regarder boire mon père, et quand tu bois, je sais que tu n'es pas lui.

Lui buvait avec respect. Toi tu bois parce que tu as soif. Tu as toujours eu soif. Tellement soif...

Tu bois et tu rotates. Papa ne rotait jamais.

Ça n'a pas empêché sa femme de mourir d'ennui. Sa femme... C'est drôle, on ne disait jamais " maman " ; on disait " vous ". Et c'est peut-être parce qu'il était interdit de commencer une phrase par " je ". Et pourtant... C'est idiot, tu ne trouves pas, cette absence de rapport véritable entre les choses. Quel rapport entre ce "vous", cette absence de " je " et, par exemple, le tutoiement qui était de règle entre ma sœur Luce, Pierrot et moi-même ?

Prends ton temps pour boire ; il y en a d'autre.

Quand on avait soif, au lieu de dire " J'ai soif " – ce qui était interdit à cause de ce fichu " je " –, on demandait simplement " Vous n'avez pas soif ? ", et tout le monde comprenait. Vous, je, c'était un peu la même chose, à force ; et pourtant elle en avait vraiment accouché des trois mioches...

Il est bon ?

Quand Luce a eu ses premières règles... Non. Non, c'est idiot. Pourquoi te parlerais-je de ça ? Pourquoi de ça, précisément, plutôt que d'autre chose ? Et quelle chose ? N'importe laquelle. Lire le journal devrait te suffire. Est-ce qu'on sait de quoi parlent les gens ? Eux aussi lisent le journal, et les secrets sont bien gardés. Il me faut en garder moi-même... quelques-uns. Sinon, à quoi te servirais-je ? Il faut que tu me poses des questions et que je t'explique que la réponse est un secret. Comme ça, tu te souviens de moi. Même les chiens, à ce qu'il paraît, finissent par oublier la personne qui leur donne à manger.

Le vin, ils ne m'ont pas attendue pour le faire. On oublie fatalement un jour ou l'autre de régler sa note à l'épicier-traiteur.

Et c'est un peu cela qu'on serait, sans les petits mystères.

Qu'est-ce que tu veux savoir sur Luce ? Je sais tout ce qu'il y a à savoir d'elle. Seulement voilà : une sœur est une sœur. Presque un frère. Ne t'imagines pas que je puisse me permettre de ragoter sur son compte. Bois tranquillement et sors-toi ça de la tête. Je ne te dirai rien. Et pourtant je sais tout. Je sais tellement de choses qu'il faudrait une vie entière pour les dire. Une nuit j'ai rêvé qu'on lui coupait la tête et qu'elle me payait pour lui servir de mémoire. A la fin, elle me tuait parce que sa mémoire la tutoyait.

Eh bien, tu vois, les cauchemars, on n'en meurt pas.

(Elle va chercher de quoi manger, le dispose méticuleusement entre les deux assiettes, se rassoit, marque un long temps d'arrêt, ferme les yeux puis sourit.)

Sers-toi.

(Elle allume une cigarette.)

Sers-toi donc, ça va refroidir.

(Elle se sert un verre de vin.)

Des fois je pense n'être plus qu'une poule qui caquette, avec des plumes et des pattes souillées de merde, le jabot plein de cailloux.

Le cœur des oiseaux, il me semble, doit être un petit organe. J'en conçois quelquefois de l'aigreur et cependant je ne le devrais pas.

On naît, on respire, il n'y a pas motif à se plaindre, n'est-ce pas ? Si je savais seulement de quoi je parle...

On aimerait parfois que les mots se dévoilent et nous dictent la suite ; ou qu'ils transpirent un peu ; on voudrait bien les voir souffrir.

Et cependant on n'obtient d'ordinaire qu'un sanglot de pleureuse ; quelque chose d'impeccable, comme si les mots jouaient aux mirlitons de la clique : de registre ils ne peuvent changer, braillent-ils, et de glisser furieusement de couac en couac, n'ayant pour toute partition que le grand dictionnaire du petit-petit.

(Longuement, elle regarde en silence le verre, toujours plein ; puis elle s'en saisit et le boit à longs traits.)

Tu as toujours eu peur de boire. Il n'y a que les alcooliques pour trembler comme tu le fais devant un malheureux verre de vin.

Certains jours, je crois que tu es une fleur, une espèce de tournesol qui regarde le soleil en face, avec un sourire de voyou...

Ça ne me mène à rien.

D'ailleurs, les plantes, tu ne les regardes même pas !

Non, non je sais de quoi je parle. Une nuit, ça m'a réveillée en sursaut. Je me suis dit : il veut jouer avec moi. Et j'ai vu ce que tu étais : un oreiller, une chaise, un manteau, une sacoche, un bol, un dictionnaire usé, une armoire de bricolage, un journal.

Il n'y a que le journal qui change.

Tu étais tout cela, broyé, mélangé ; avec une odeur de savon de Marseille, de gomina, et d'eau de toilette à la menthe.

Un bout de ci, un morceau de ça, comme une pendule qu'on aurait soudée à un vélo d'avant guerre. Quelque chose qui fonctionne bien, mais qui ne sert à rien vraiment.

Cette nuit-là, j'aurais pu t'expliquer ce que tu étais devenu. J'aurais pu te parler de toutes ces choses rouillées, tordues, qu'on avait entassées dans ta vie. Qui d'autre ? Je le savais alors. Des gens. Des flèches. Des feux rouges et tous les autres. J'étais malade. Je me suis levée pour aller vomir, et je n'ai pas pu. Je me suis passé un peu d'eau sur la figure pour voir mes yeux avec des larmes qui coulent. J'aurais voulu saigner pour que tu m'emmenes en criant à l'hôpital ou à la morgue et que tu pleures, toi, pour nous deux. J'aurais voulu tellement de choses ridicules...

Je me suis recouchée, j'ai éteint et j'ai senti que ça coulait encore sur ma bouche.

Аналіз:

Проаналізуйте мову жестів. На основі яких художніх фігур (образів) вибудовується прозорість спогадів? Які побутові щоденні жести задіяні в оповіді? Яку роль відіграє в загальній історії історія пляшки, вина? Що таке слово? Коли воно адресується? Як розуміється проблема мовлення?

Philippe Minyana

Drames brefs (2) (Ed. Théâtrales, 1997)

Philoctète

COMMENT DIRE C'ETAIT LA GUERRE JE FUS BANNI JE FUS PIQUE PAR UN SERPENT ON ME LAISSA POUR MORT ON DIT DE MOI IL EST MORT EN FAIT J'ETAIS PIQUE AU PIED LA PLAIE QUI S'ETAIT INFECTEE S'ETAIT MISE A PUER JE PUAIS DU PIED ET ILS M'ONT ABANDONNE DANS L'ILE JE PUAIS ET ILS M'ONT ABANDONNE EXCLU J'ETAIS EXCLU DES AFFAIRES DE LA GUERRE MOI LE MEMBRE MALADE L'OISEAU BOITEUX QUI METTAIT LE VOL A DISTANCE ILS M'ONT EXCLU SANS VERGOGNE ILS M'ONT JETE SUR LA RIVE LE COMMANDO M'A JETE SUR LA RIVE ELLE ETAIT DESERTE ET LA SEUL J'AI CONNU LES AFFRES J'AI GEMI J'AI MAIGRI ET LES VAUTOURS PRES DE MOI S'ASSEMBLAIENT QUI ATTENDAIENT MON CADAVRE J'ETAIS LA SUR MA DUNE UN PIED VALIDE L'AUTRE PUANT AVEC DES HERBES J'AI SOIGNE MA CHAIR MAIS JE SAVAIS QUE LA-BAS ILS DISAIENT DE MOI QUE J'ETAIS MORT ILS GUERROYAIENT ET MOI J'ETAIS ABANDONNE PAR EUX J'ETAIS LA FAILLE DE CE SYSTEME OU IL NE FAUT PAS DE FAILLE J'ETAIS LE MEMBRE QUI S'EST GANGRENE UN POINT C'EST TOUT ET UN MEMBRE QUI S'EST GANGRENE ON LE JETTE UN POINT C'EST TOUT DIRE TOUTE L'EPOUVANTE OU JE ME TROUVAIS ÇA NE SE PEUT PAS ÇA NE SE DIT PAS J'ETAIS UN DEMI-MORT UN FANTOME DEJA MAIS ATTENDEZ LA SUITE (PAUSE) DONC DIX ANS JE SUIS SUR CETTE ILE DES EMPLATRES AU PIED DES ELANCEMENTS QUI ME FAISAIENT EVANOUIR J'AVAI DES VISIONS JE VOYAI LES GRECS LES TROYENS S'ENTRE-TUER ET JE COMPTAIS LES MORTS ET JE VOYAI QU'IL Y AVAIT PLUS DE GRECS MORTS QUE DE TROYENS MORTS ET J'EN JOUISSAIS JE HAÏSSAIS LES GRECS MES FRERES C'ETAIENT MES ENNEMIS ILS NE M'AVAIENT PAS SOIGNE ILS M'AVAIENT ABANDONNE MAIS J'AI SURVECU JE NE SAIS PLUS RIEN DES VILLES JE SAIS TOUT DE LA MER ET DES VENTS IL Y EUT DES TREVES J'AI MEME CONNU DES PLAISIRS CERTAINS COMME LA VISION DES CIELS CHANGEANTS LA NATURE SEMBLAIT VENIR A MOI MAIS DANS MA BOUCHE IL Y AVAIT CE GOUT DE RUINES ET LA SOUFFRANCE ME LANCINAIT LE PIED DIX ANS DURANT SEUL SUR MA DUNE J'INTERROGEAIS L'HORIZON JUSQU'AU JOUR OU JE LE

VIS LE NAVIRE J'AI CRIE D'ESPOIR MAIS C'ETAIENT DES GRECS ET POUR ME SEDUIRE ILS M'ENVOIENT UN JEUNE QUI ME CONSOLE QUI ME PLAINT QUI ME MENT ET JE LUI DIS TU ME MENS ET IL ME DIT OUI C'EST UN PIEGE LE COLLEQUE EST LA DANS LA DUNE CACHE IL FAUT DIRE QUE JE POSSEDAIS UN ARC DIVIN ET C'EST A MON ARC QU'ILS EN VOULAIENT ET L'AUTRE A DEBOULE ET PROFITANT DE MON AFFAIBLISSEMENT IL ME VOLE MON ARC MAIS LE JEUNE QUI TOUT A COUP S'ETAIT MIS A M'AIMER QUI AVAIT EU PITIE ATTAQUE SON COLLEQUE ME REND MON ARC MAIS L'ANIMAL ETAIT SI INCERTAIN IL ME LE REPREND COMME IL ETAIT ARME JE LUI DIS PUISQUE TU ES LE VAINQUEUR MOI LE VAINCU TRANCHE MON MEMBRE L'INVALIDE ET CEUX-LA QUI SONT VALIDES FAIS DE MOI UN TRONC QU'ON ME JETTE COMME UN CHIEN L'AUTRE JE L'AVAIS REMIS C'ETAIT ULYSSE LE TRAITRE ABSOLU LE TYRAN L'HOMME ASSOIFFE DE GLOIRE J'AI CRACHE A SA FACE J'AI DIT DONC TU ES ULYSSE C'EST TOI LE MENTEUR ET BIEN PREND-LE MON ARC MAIS CONNAIS-TU LE BEAU GESTE QU'IL FAUT FAIRE POUR QUE LA FLECHE AILLE DIRECT A SA PROIE ULYSSE A BLEMI MAIS C'ETAIT ULYSSE IL NE POUVAIL S'EN LAISSER COMPTE ET COMME MOI J'ETAIS SI FAIBLE IL S'EST MIS A ME TORTURER AVEC SA RHETORIQUE HABILE MAIS QUI IL LE VOYAIT NE SERVAIL A RIEN ALORS J'AI DIT COMMENT ÇA VA A TROIE MAIS IL N'A PAS REPONDU J'EN AI DEDUIT QUE PUISQU'IL VENAIL CHERCHER MON ARC C'EST QUE LA VICTOIRE N'ETAIT PAS ENCORE ETABLIE ALORS ULYSSE A TEMPETE IL A DIT AU JEUNE JE T'AVAIL DIT DE LE MANOEUVRER ET TOI TU VENDS LA MECHE ALORS J'AI FORMULE CECI C'EST MOI QUI DANS SON ŒIL AI DEVINE LA RUSE QUI CONSISTAIL A VOLER MON ARC A ME JETER DANS LA BATAILLE MAIS EN PREAMBULE ON ME DISAIL QU'ON AVAIL PITIE DE MOI J'AI DIT ENCORE SAURAS-TU LA MANOEUVRER L'ARME ABSOLUE ET LUI ME DIT OUI MAIS DERRIERE SON RIRE DANS TOUTE SA FACE JE VOIS SON DESIR DE MEURTRE IL EN A ASSEZ DE TERGIVERSER ET COMME JE FAIS LE CLAIRVOYANT IL VEUT POUR EN FINIR ME TROUER ME DILAPIDER ET A L'INSTANT OU IL A LEVE LE POIGNARD CONTRE MOI UNE TEMPETE EST ARRIVEE QUI NOUS A COUCHES AU SOL LE SABLE ET LE SEL SE SONT LIGUES NOUS EN ETIONS COUVERTS UNE TEMPETE COMME JE N'EN AVAIL JAMAIS VUE ET DEPUIS LE FAMEUX JOUR DE LA FAMEUSE TEMPETE J'AI PERDU MA MEMOIRE JE SUIS SANS MEMOIRE JE NE SAIS QUE CE QUE J'AI DIT AU-DELA JE NE SAIS PLUS

Philippe Minyana. SEPT. L'infirme

PERSONNAGES: INFIRME, VISITEUR, PÈRE, MÈRE

Un Infirme, visage blanc. Auprès de lui, ses parents, un visiteur vêtu de vêtements d'extérieur.

PÈRE.- (au Visiteur)

Il ne s'agit pas de faire bombance

Père donne à manger au Visiteur qui mange lentement, yeux fermés. Il mange en gémissant. Les trois autres (Père, Mère, l'Infirme) le regardent manger. Et tout à coup, Mère se met à tournicoter.

Cesse de tournicoter

VISITEUR.-

Comment tout cela est-il arrivé ?

Mère cesse de tournicoter.

MÈRE.-

C'était un matin d'août j'étais pétrie de peur l'ici-bas me faisait défaillir et tout ce qui me venait de mes impressions profondes était intense et funèbre la journée était splendide mais le funèbre me faisait signe et je me disais qu'il serait bon d'être comme une de ces bêtes de troupeau qui s'en bat l'œil

INFIRME.- (*interrompt Mère ; voix chantonnante*)

J'étais soldat et je commets une erreur de manœuvre je commets une erreur je tire n'importe comment une voix me punit elle me dit d'aller me jeter contre le chêne je prends mon élan et je m'y jette mais la voix n'était pas du tout contente elle m'ordonne une seconde fois

PÈRE.- (*au Visiteur*) Le chêne fatidique

MÈRE.-

C'était un matin d'août la lumière était forte j'ai constaté que les fortes lumières les grandes chaleurs nous transportent non pas dans les délices qu'elles devraient procurer mais dans les abîmes comme si la forte lumière rendait plus visible encore notre naufrage car il s'agit bien de naufrage le jardin s'asphyxiait et au-delà la route est cabossée les monts pelés et au-dedans de moi mes terreurs s'assemblaient j'étais au bord du cri cependant je ne l'ai poussé que plus tard je suis allée me coucher et j'ai attendu que le malheur s'annonce et il a tant tardé à s'annoncer que j'ai dormi et en dormant versé des flots de larmes entre temps les mouches étaient devenues folles elles piquaient à tort et à travers c'était une journée à marquer d'une pierre blanche je le savais j'étais sans voix et dans le goût de ma salive j'ai su que j'avais peur (*à Père*) souviens-toi du jour où tu as appris la mort de ton frère tu le savais déjà rien qu'au goût de ta salive tu as été informé de sa mort avant même qu'elle ne soit annoncée tu étais aux cents coups et quand le téléphone a sonné tu as dit ah mon frère et c'est après que tu m'as dit rien qu'au goût de ma salive je le savais à moins que tu n'aies menti

INFIRME.- (*interrompt Mère*)

J'étais soldat et j'ai commis l'erreur numéro un j'ai tiré et j'ai commis l'erreur numéro un j'ai tiré n'importe comment et la voix a ordonné et moi j'ai obéi

L'Infirm s'interrompt de lui-même.

MÈRE.-

C'était un matin d'août et déjà je ne vivais plus

Père et Mère, regards sur le Visiteur comme si ils avaient deviné qu'il allait parler.

VISITEUR.-

Je ne suis rien comme vous le savez longtemps j'ai voulu être quelque chose j'ai beau étouffer mon petit orgueil rien n'y fait comprenez mon idée n'ayant pas été satisfaite elle est demeurée intacte je suis las à force de se triturer les méninges de se démener dans les ténèbres on perd le sens des choses

INFIRME.- (*interrompt le Visiteur*)

J'étais soldat et j'ai obéi quand on est soldat on obéit après m'être jeté deux fois contre le chêne je me suis élevé dans les airs et j'ai cru que j'y resterais je me suis dit ah tiens te voilà sorti de la vie non j'étais dans les airs

Père met la radio. Petite musique. Père, Mère écoutent, tête penchée. Ils sont émus. Père dit : " voyons voyons repoussons la douleur. " Il écoutent encore un peu puis Père éteint le poste. Puis Père va prendre une botte à chaussures. Il l'ouvre avec

précaution, en extrait insigne et béret (insigne et béret de parachutiste ayant appartenu à l'Infirmes). Le Visiteur les contemple un instant puis Père range soigneusement insigne et béret dans la boîte à chaussures qu'il va remettre en place.

MÈRE.-

C'était un matin d'août

PÈRE.- (*interrompt Mère ; il s'adresse au Visiteur ; il accompagne son offre du geste habituel qui signifie : on boit un coup*) Un schnaps

Le Visiteur fait signe que non. L'Infirmes se met à gémir. Puis l'Infirmes cesse de gémir.

MÈRE.-

C'était un matin d'août et je suis devenue comme folle mon haleine s'est mise à puer j'ai eu besoin de me gratter j'ai eu la colique et je me suis soulagée et parce que j'avais mauvaise haleine j'ai sucé des grains de café la matinée était splendide les oiseaux gazouillaient je suis sortie sur le chemin et c'est alors que j'ai eu la certitude que Dieu n'existait pas nous les humains nous étions livrés à nous-mêmes démunis comme les bêtes j'ignorais encore à quel moment le ciel allait me tomber sur la tête et là je l'ai su à onze heures pile il allait me tomber sur la tête encore une heure ai-je pensé c'est alors que la chaleur m'a enveloppée et ce plaisir là semblait vouloir entamer ma douleur j'ai donc quitté le dehors pour le dedans et j'ai retrouvé ma douleur elle était intacte

INFIRME.- (*interrompt Mère*)

Et je me suis élevé dans les airs et si vous me demandez comment j'y étais je dirais pas si mal

MÈRE.-

Finalement j'ai hurlé j'ai hurlé et le soulagement a été si faible que j'ai hurlé encore et Schumacher le laitier qui revenait du cimetière apaisé il avait conversé avec sa mère a stoppé net je lui ai fait un signe qui voulait dire foutez le camp Schumacher et il a filé et je me suis dit hurle encore mais je savais que si je remettais ça je perdrais de vue ma douleur dans les grandes douleurs il faut être à la hauteur

VISITEUR.-

C'était une bonne idée de hurler un jour je me spécialiserai dans le hurlement

Mère stupéfaite, bouche ouverte, œil écarquillé.

MÈRE.- (*à Père*)

Et toi tu te rinçais la dalle au café Sabine

Père stupéfait, bouche ouverte, œil écarquillé.

Et quand tu es rentré j'étais pâle comme la mort tu m'as dit tu es pâle comme la mort c'est comme ça que je peux affirmer que je l'étais

INFIRME.-

Et je suis retombé bras en croix et sans bouger je fixais le ciel

Père et Mère ferment les yeux (ils sont dans une grande souffrance). Bourrasque de vent. Le Visiteur chantonne. Pause.

MÈRE.-

C'était un matin d'août et j'attendais que le ciel me tombe sur la tête j'étais pâle j'étais prête je me suis mise sur le pas de la porte et à onze heures pile le facteur est arrivé c'était l'annonce classique c'était l'armée française qui me disait qu'elle me rendait mon enfant et que ses membres étaient morts désormais

Père va prendre une autre boîte à chaussures, l'ouvre, en extirpe une grosse liasse de billets qu'il agite en souriant largement.

PÈRE.-

L'INDEMNITÉ (il peut répéter le mot plusieurs fois)

INFIRME.-

Qu'on me montre insigne et béret

Mère obéit prestement. L'Infirme regarde ailleurs. Père range la liasse, Mère remet insigne et béret en place. Le Visiteur est sorti lentement. Père et Mère se figent. Puis Mère écarquillé les yeux et ouvre grand la bouche. Puis Mère s'arrache délibérément de longues mèches de cheveux.

MÈRE.-

Je crois que je deviens folle

Аналіз

Ці два драматичні тексти входять в "Короткі драми" Ф.Міньяна. Персонажем якого відомого вам міфу є Філоктет? Який ракурс входження в міфічні події вибирає автор? Від чийого імені ведеться монолог? Як це змінює архетипальну оповідь? Що сприяє актуалізації міфу в "Інваліді"? Яку роль відіграють ремарки? Проаналізуйте роль ритму, повторень, реприз в організації дії? Що спільного між поетичним мовленням і мовленням аеда ви помітили? Простежте часову організацію оповіді. Як потверджується циклічність міфу?

МАСОВА ЛІТЕРАТУРА

Французький дослідник Жак Дюбуа аналізує літературу як компонент реалізації інституту влади у суспільстві. Тож функціонування літератури простежується як сфера виробництва, в якій важливим є статус письменника, феномен читання та читабельності книжки, статус тексту та його популярність¹⁰⁹. Відомий канадський дослідник Марк Анжено аналізує зв'язок паралітератури та літератури як одне ціле: більшість жанрів "високої літератури" коріннями походять з жанрів нижчих¹¹⁰.

Терміни "paralittérature", "littérature populaire" та "littérature de masse" дуже популярні у французькому літературознавстві і позначають сукупність різних за жанрами текстів, які мають високу популярність, що не завжди залежить від їхньої художньої цінності.

Даніель Куенья у "Вступі до паралітератури" (1992) робить акцент на поняттях *паратекст* (обкладинка, назва, реклама книги) та *фрейм* (спільні формальні ознаки кількох текстів). Паралітература, на його думку, є "виробництвом", "дистрибуцією (включно із промоцією та рекламою)" та орієнтацією на "споживання"¹¹¹. Усе це в сукупності Кен Гелдер називає "функціонуванням" (processing) у широкому сенсі слова і виокремлює ім'я та репутацію видавника, назву серії, ім'я та репутацію автора, розмір початковою тиражу, "престижність" та "актуальність" книжкового жанру, позиціонування нового тексту на ринку збуту (хто закуповує книгу і з якою метою), а також попередні відгуки і рецензії в пресі одними з основних показників масової літератури¹¹².

Які художні тексти французьких авторів після 2000 року отримали свігове визнання і чому саме вони – над цією проблемою задумалися модератори офіційного сайту франкофонії. Без сумніву, головний чинник зростання популярності – присудження літературної премії, скажімо Гонкурівської. Бельгійські видавці підраховували, що продаж зростає щонайменше в 10 разів. Так було у 1978 році з романом "Вулиця темних крамниць" уже відомого Патріка Модіано, у 1985 – з романом Яна Кеффелека "Варварські весілля" та з першим романом нікому не відомого росіянина Андрея Макіна, який у 1995 році отримав цю премію і відразу обігнав хіт – роман М. Дюрас "Коханець" (2,5млн. примірників продаж!). Зростанню популярності сприяє і вдала екранізація, цікаво проведене інтерв'ю майстром розповідного жанру на ток-шоу, скандальна постать самого автора чи розповсюдження фактів з його світського і приватного життя в мас-медіа.

Після виходу у світ художнього фільму за романом мало відомої французької письменниці Тат'яни де Роней "Її звали Сара" переклад англійською в США розійшовся за рік накладом у 2 млн. примірників. Перекладений 39 мовами, він

¹⁰⁹ Dubois J. L'institution de la littérature/ Dubois Jacques. – Bruxelles: Labor, 1978. – 188 p.

¹¹⁰ Angenot M. Le Roman populaire. Recherches en paralittérature/ Marc Angenot. – Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1975. – 145 p.

¹¹¹ Couegnas D. Introduction à la paralittérature/ Daniel Couegnas. – P.: Le Seuil, 1992. – 200 p.

¹¹² Gelder K. Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field/ Ken Gelder. Abingdon: Routledge, 2004. – 192 p.

став бестселером № 1 у Нідерландах і Норвегії. Татьяна де Роней обійшла навіть скандально відомого Мішеля Уельбека, твори якого спричинили проведення університетського міжнародного семінару в Великобританії. З іншого боку, буває і так, що ні премії, ані реклама видавництва, а звичайнісінька народна слава з часом возвеличує і автора, і роман. Саме так трапилося з Мюріель Барбері. У 2006, в рік виходу “Елегантної їжачки”, цей твір отримав одну-єдину премію ім. Жоржа Брассенса і вважався неочікуваним відкриттям видавця Галлімар, а через три роки, в 2009, піднявся на вершину продажів романів у Франції (більше 1 млн. примірників), 30 разів впродовж року перевидавався і був перекладений 34 мовами.

На початку третього тисячоліття Франція перетворила свою літературу на експортну продукцію, не менш важливу, ніж торгівля зброєю, косметикою і туризмом. Іноземні видавники, зацікавлені у перекладі французьких авторів у своїх країнах, пояснювали неймовірну популярність великої кількості авторів неவிбагливістю їхнього мовлення, простою інтригою, можливістю проєкції тексту читачем на власний життєвий досвід. Цитуються імена Ані Ерно, Гійома Мюссо, Марка Леві, Амелі Нотомб. Дещо інший шлях до популярності проторували собі такі автори, як Еммануель Карер, Мішель Уельбек, Фредерік Бегбедер або ж Марі Дарієсек, Катрін Мійє, Віржіні Деспент.

АМЕЛІ НОТОМБ

Амелі Нотомб народилася в серпні 1967 року в м. Кобе в Японії в аристократичній родині бельгійського дипломата, звиклій до подорожей і культурної диверсифікації. Починаючи з 1992 року, вона щорічно видає по роману і відтоді перетворилася на живу історію сучасної бельгійської літератури, причому романні стратегії письменниці полягають у поєднанні рис як високої, так і масової літератури. Ставлення літературної критики до її творчості дуже відрізняється; одні досліджують психоаналітичні підтексти, ексцентричність, міжкультурний діалог і подолання культурних стереотипів, інші – код масової культури і феномен бельгійського бестселера. Амелі Нотомб не приховує тісний зв'язок своїх романів із власним життєвим досвідом відсутності вкоріненості в традицію і культуру свого народу, переїздами, пов'язаними з призначенням батька на дипломатичні посади в різних країнах Азії. “Культурний номадизм”, за її власним зізнанням, сприяв розвитку зацікавленості проблемами національних відмінностей і ранньому дозріванню. “Біографія голоду” висвітлювала зсередини власного досвіду проблему дитячої анорексії, алкоголізму і потоманії (нестримне споживання рідини), роман “Заціпеніння і дріж” започатковує групу “японських романів”. Він побудований на основі спілкування зі східною ієрархічною системою стосунків у японській компанії в якості перекладача. Під пером Амелі Нотомб щоденне життя романізується. Навіть пісні, написані нею з 2000 по 2002 рік для французької співачки Робер, перетворюються на матеріал роману “Словник власних імен”, любовні страждання, самоіронія – на романну тканину “Зимової мандрівки” (2009).

В огляді новинок сезону 2004 року літературний критик “Фігаро” визнає вміння Амелі Нотомб створювати дуже дивні художні світи, в які читач вірить,

оскільки авторка знаходить первинне підтвердження їхньої можливості. Скажімо, в романі “Зимова мандрівка” йдеться про галюцинації під впливом медичних препаратів, а основними героями є письменник і його літературний агент, які жонглюють афоризмами і асоціаціями на основі фольклору і літературної класики (і спробуй визначити коріння, коли ти – читач-музикознавець і любиш “Зимовий шлях” Шуберта з його відсиленнями до теми смерті-спокою, смерті-звільнення!).

Інтернет журнал “Гоусентрік” в своїх коментарях за серпень 2009 р. порівнює роман з імовірною появою самої Амелі Нотомб в кілті в магазині Ікеа – вражає, проте через п’ять хвилин (сторінок) виглядає банально. Бельгійська критика вітала “повернення” авторки з Японії до теми біографічного досвіду і зауважила, що, вірогідно, сама Амелі Нотомб досить важко проживає кризу середнього віку, а історії закоханості не дають спокою і провокують внутрішній біль. “Врешті, сам світ, в якому ми живемо, є нічим іншим, ніж постійним конфліктом між холодом і теплом, смертю і життям, заморозками і вогнем, і не треба забувати, що мороз передує вогню” (цитата з роману). В той же час французький журнал “Лір” звернув увагу на типові “роз-троєння” авторки між своїми персонажами, на передачу нею їм своїх окремих “я” і прихованих бажань.

Романи Амелі Нотомб, без сумніву, присвячені темі відкриття в собі іншого, зустрічі чоловіка і жінки як істот, які не можуть порозумітися без спроби остаточно заволодіти свободою іншого, позбавити його можливості вибору. Здається, авторка виходить з теорії Лакана про те, що за стадією дзеркального відображення себе настає відкриття радикальної інакшості іншого в собі, якого треба відкрити і сприйняти шляхом болю, втрат і прагнення поглинути. Як реконструювати власну ідентичність на позитивній основі після деструктивних змін, які відбулися на межі дитинства і юності, в момент виходу з “дзеркальної стадії”? Питання роздвоєння особистості базове для творів Амелі Нотомб – позитивний і негативний полюс змінюють свою локалізацію, іронія втручається в романтичний стиль.

Жінка у Амелі Нотомб є об’єктом бажання і більш пасивна, ніж чоловік, незалежно від її належності до культур і традицій. Розлам у глибинах її особистості залишається неспроводженим, але супроводжується нерозділеними з Іншим стражданнями. Лорелін Аманьє присвячує своє дослідження міфу сіамських близнюків у Амелі Нотомб: нічна і денна структура особистості, людське і тваринне начало в особистості, протистояння двійників-персонажів. Те ж саме спостерігається і на рівні інтриги, яка роздвоюється, і на рівні самої організації оповіді, яка включає два можливих і рівноправних закінчення (“Ртуть/Меркурій”), і на рівні конфлікту, який отримує подвійну інтерпретацію як у плані етичному, так і в аксіологічному. Ця двоїстість є характерною рисою постмодерної людини. Письменниця залюбки використовує форму автобіографічного роману і проектує грані своєї особистості на долю і сутність окремих героїв і героїнь. Серед найбільш міфологізованих образів і ситуацій: захоплення Японією, закоханість у власну сестру, відчуття власної гріховності, потяг до заперення у блуд і збоченість, задоволення від страждань і зацикленість на темі влади, книги та спокути гріховності шляхом читання. В інтерв’ю ж вона

заявляє, що письмо для неї – особливий досвід боротьби зі своїм внутрішнім двійником-ворогом. Канадська дослідниця Марі-Крістін Ламбер-Перро з Монреальського університету, спираючись на “Меланхолійну жорстокість” Жака Хассуна, розглядає притаманну романам А. Нотомб тематику булемії, анорексії та алкоголізму як симптоматичні означники меланхолії – модусу психічного функціонування, заснованого на неможливості справитися з втратою.

Після виходу роману “Вбити батька” літературна критика говорить про банальне використання авторкою традиційно актуальної для французів впродовж останніх 20 років “достоевщини”. “Ось уже впродовж кількох років Нотомб більш вражає своєю інтенсивністю і експліцитно провокативним автоматичним письмом (не забуваючи про її капелюшки), ніж інноваційними знахідками”.

Інтерв'ю

Про музичні асоціації з Шуберта і Афекса Твіна в романі “Зимова мандрівка”

Мій роман тісно пов'язаний з темою смерті, навіть якщо я вважаю що книгу веселою. “Зимовий шлях” – один із останніх творів, написаних Шубертом перед смертю. Можна сказати, що через цей твір композитор готувався до смерті.

Про вибір імен персонажів

Імена (йдеться про роман “Зимова мандрівка”) я вибирала через красу їхнього звучання, їхню дивину та енциклопедичну передісторію. Люблю літеру “а”: Артур Рембо асоціював її з чорним кольором.

Троїстість структури роману “Зимова мандрівка”

Будь-який роман має в основі трикутник: читач, письменник і текст – ось його складові.

Про стиль

Стиль твору – це музика. І ця музика створена мною. Вона психоделічна певною мірою.

Терпіти не можу холод, проте обожаю міфології, пов'язані з темою холоду, яка примушує мріяти. Наприклад, Снігова королева Андерсена. З естетичної точки зору зима гарніша від літа. Це чуттєвий сезон, який піштовхує до обіймів. А теплий сезон відраджує від наближення до іншого тіла.

Про красу

Краса – це те, що збуджує дух і відчуття – тут я погоджуюся з Бодлером: прекрасне завжди дивне. Потрібно, щоб відчуття збурилися, і з'явилося враження чуттєвого дискомфорту.

Про подорож

Так обтяжливо залипатися завжди собою. Подорож дозволяє бути іншим і бачити речі поглядом малої дитини. Проте я не буду радити це будь-кому. Завжди існує можливість *bad trip*. Це наче подорожувати літаком і входити в довгий коридор з багатьма дверима. Їх не треба відкривати – треба йти прямо. За дверима – Дантове пекло, яке тягнеться більше тисячі років. Там наші власні демони. А в кінці коридору – просвітлення. Шампанське не заслужиш, вибираючи знайомі подорожі звичним у побуті шляхом.

Про робочий ритм (Франс Суар, 18.8.2011)

Я небагато сплю, працюю як звір. Прокидаюся щодня о четвертій ранку, ніяких ранків у ліжку. Я завжди в стресі, оскільки щороку вагітна новою книжкою. Маю бути на висоті новонародженого.

Про фрейдське коріння роману “Вбити батька”

Щоб існувати, потрібно “вбити батька”. Навіть найкращі батьки в світі можуть обмежувати нашу свободу. Наші батьки свою віру інвестують у нас. Це прекрасно, але від цього треба звільнитися.

Преса та літературна критика

“Вбити батька” – сам по собі прекрасний сценарій. Менш дивний, ніж попередні, проте більш захоплюючий. *Olivia de Lamberterie, Elle.*

Між екзальтацією і висміюванням – напруга в романі дуже глибока. Все реалізується через мову, яка чарує і примушує дивитися далі, відкривати інші речі і інакше. *Jean Birnbaum, Le Monde des livres.*

Яким би похмурих не було її світобачення, якою б влучною не була її критика сучасного суспільства, Нотомб вміє захоплювати і змушує танцювати під свою дудку. *Marie-Françoise Leclère, Le Point.*

**ФЕМІНІЗМ КІНЦЯ СТОЛІТТЯ І ЖІНОЧА ТРЕШ-ЛІТЕРАТУРА.
КРІСТІН АНГО**

Крістін Шварц народилася в 1959 р. у містечку Шатору, що в центральній частині Франції, в родині офіційного перекладача європейських інституцій. Батько залишив родину ще до народження доньки, тож вихованням дівчинки займалися мама і бабуса. А оскільки англійська мова і література та міжнародне право – спеціалізація в університеті бельгійському місті Брюгге – не викликає особливого захоплення Крістін, то вона починає випробовувати себе в мистецтві письма. Але перший роман був опублікований тільки у 1990 році – майже через сім років після початку важких і безперспективних регулярних відвідів найрізноманітніших видавництв з рукописами романів, новел, есеїв. Тексти Анго (літературний псевдонім) занурені в реальність глибоко приватного, навіть інтимного життя сучасної європейської жінки. Приватне тісно пов'язане з письмом як творчим процесом. Був день, коли я почала писати. Це було щось дуже важливе. Разом з Клодом ми поїхали до Амстердаму, але щось не склалося, і ми відразу повернулися. Зупинилися в готелі на узбережжі Ламаншу в містечку Туке. Я була дуже знервована і не сприймала як данність реальність цих спалюваних вихідних. Пригадую, що купили шоколадку. Я взяла обгортку і почала на ній записувати все, що трапилося зі мною на цих вихідних, а потім попросила паперу в готелі, щоб продовжити. Потім я прочитала Клоду те, що написала. Він похвалив: “Гарно!”. Я тоді злякалася: “Більше не кажи мені так, я здатна покинути все, щоб тільки писати”. Простір Крістін Анго – автофікціональність, тобто, письмо про себе. Саме це стало причиною непорозуміння з видавцем Галлімар у 1999 р., коли роман “Інтерв'ю” був відкинута з причини наруги над суспільною мораллю. В інтерв'ю Бернару Піво на його знакові для французького суспільства 80-90-х років передачі “Апостроф” письменниця заявить про відмінності художнього тексту і власного життя митця і про власне

бачення безмежної свободи письменника від уявлень і вимог видавництва. "Письменник чує правду і неправду, сприймає зовнішнє і внутрішнє, він одночасно і в собі, і поза собою". Здається, письменниця виступає за реалізм, іронічно промовляє жорстку правду життя і прагне осягнення вищої істини в явленні жіночої сексуальності. Щоправда, таке розуміння основ ідентичності, категорична відмова від фікціонального письма, яке допускає легке жонглювання масками – все це зсередини підриває основи автобіографічного тексту. Дискурс жінки-письменниці про себе на практиці виявляється мовленням про процес створення художнього твору. Чому саме Крістін Анго на межі тисячоліть стає рупором ідей автофікціональності у Франції? Адже сам термін увів Серж Дубровський, який все ще продовжує писати, практику письма про себе поширювали ще до Крістін Анго, на початку 80-х, добре відома письменниця Маргеріт Дюрас. То чому ж саме Крістін Анго?

У 1999 вона видає роман "Інцест", який стає чи не найскандальнішого подією року. Нарація кружляє навколо дражливих тем, яких література звикла уникати: інцестуальні стосунки з батьком у підлітковому віці, сексуальні фантазми авторки, її одруження, шлюб, стосунки з іншими. Крістін Анго, здається, цілком іронічно зриває весь можливий романтичний флер із стосунків жінки і чоловіка. Її ім'я стає знаковим для свого часу. З початком 2000 року вона веде колонку-хроніку в журналі "Епок" (щомісячнику Fnac), де поєднує культурну хроніку і принципи особистісного письма. Як вважає критика, така творча практика, з одного боку, розкриває можливості для справжніх письменників, таких як Катрін Міїє чи Валері Депант, а з іншого – полегшує просування на ринок масиву текстів "жінок-дописувачів" від літератури.¹¹³

Специфіка авторської мови – ритмічність, кружляння навколо теми, постійне повернення до вже сказаного, скандування почуттів і дуже жіночна практика всебічного висвітлення внутрішнього досвіду психологічних розладів, емоційних підйомів і спусків. Разом із тим, письменниця вклучає в коло своїх роздумів і питання стосунків автора та його видавництва, звички і традиції видавничої сфери, стосунки автора і журналістів. День за днем, детально, прискіпливо, з гумором, а інколи і з розпачем Крістін Анго говорить про своє приватне життя, про те, що за звичай залишається за лаштунками і є життям публічної людини насправді: побутові проблеми, складнощі, непорозуміння, депресивні стани, туга, нудьга, неврози, пристосування до вимог світу та іншого.

МАРІ ДАРІЄСЕК (Marie Darrieussecq) (1969 р.н.)

Марі Дарієсек народилася у 1969 році в Байоні, краї басків, тут же навчалася в школі, закінчила ліцей у Бордо і вступила до одного з найпрестижніших вищих навчальних закладів Франції – Еколь Нормаль, яка формує гуманітаріїв. Отримавши ступінь, який дозволяє викладати у вищих навчальних закладах, Марі продовжує навчання, спеціалізуючись на літературі в Новій Сорбонні.

¹¹³ Сайт www.magazine-litteraire.com

Захист дисертації “Автофікціональність і трагічна іронія у Жоржа Перека, Мішеля Лейріса, Сержа Дубровського і Ерве Гібера” вводить її в університетське середовище: відтоді Марі Дарієсек організувала велику кількість навчальних семінарів, колоквиумів, конференцій з теми письма про себе і форм плагіату в літературному “виробництві”. Писати художні твори і друкуватися жінка почала з 1988 року, коли вийшла її новела “Туристка” (“*Randonneuse*”), яка отримала премію за кращий твір молодого автора у той же рік. Перший роман “Труїзми” був виданий P.O.L. у 1996 році. Роман розійшовся накладом у 30 тисяч примірників, викликав читачський фурор і був перекладений 30 мовами. Жан-Люк Годар у тому ж році викупив право на кінематографічну адаптацію фільму. У 1998 р. Марі Дарієсек видає новий роман “*Naissance des fantômes*”, у тому ж видавництві P.O.L. Того ж року молода авторка Марі НДіай звинувачує її у плагіаті наративних і композиційних особливостей своїх власних романів “*Un temps de saison*” та “*La sorcière*”, виданих у видавництві *Minuit* за два роки до того. Коли ж у 2007 р. Марі Дарієсек видає у тому ж видавництві роман “*Tom est mort*”, то в психологічному плагіаті авторку звинувачує інша молода авторка цього ж видавництва – Камій Лоранс. Пройшовши через втрату власної дитини і втілюючи свої глибокі переживання у новелах і романі, К. Лоранс легко ідентифікувала у тексті Дарієсек інтонації, ритми, тональності, синтаксис, фрази, ідеї, сцени і ситуації. На звинувачення у зазіханні на літературну ідентичність Дарієсек відповіла організацією наукових семінарів на тему плагіату і виданням відповідного есею “*Rapport de police*” у 2010 році. У 2011 році її новий роман “*Clèves*” про пробудження сексуальності юної дівчини літературна критика визнає переписуванням відомої історії принцеси Клевської в дусі треш-літератури.

Інтерв'ю. *La jeune fille et le sexe des magazines*

Про письмо

Мій роман “Клевія” не є переписуванням “Принцеси Клевської”, проте він підживлювався цим класичним текстом, що близький за духом нашому часу. З іншого боку, це переписування “Труїзмів” як автобіографічного тексту. Щоб стати дорослими і увійти в цей світ, молоді люди користуються кліше – готовими фразами, збідненими формулами, які вводять їх у найбільш соціалізовану, окультурену і приватну сферу – сексуальність. Книжка переповнена запозиченнями з мого власного інтимного щоденника, які дуже жорсткі – адже саме таким є світ підлітка.

Зустріч читачів з авторкою. З приводу появи її нового роману “Труїзми” (1998)

Truismes est un titre à double sens...

Вже потім мене порівнювали з Апулеєм, Овідієм, Кафкою. Інстинктивно, мені добре в цій традиції письма. Проте це часто призводить до моральних висновків, хоча мені і не здається, що є якась мораль, що народжується в кінці роману “Труїзми”.

Літературна критика

Marie Darrieussecq a-t-elle versé dans le trash avec Clèves? Par Christine Ferniot et Delphine Peras (Lire), опубліковано 29/08/2011

Марі Дарієсек нікого не жаліє і пише роман жорсткими цитатами з підліткового мовлення, а там і “великі цицьки, і сучка, і целка, і оргазм, і матка”. “Клевів” – жорсткий роман з глибоким смутком щодо відсутності ілюзій у покоління, становлення якого відбувалося разом із появою каналу Порно+. Коли батька немає, матір постійно десь зайнята і залишається “телик” та розмови з подружками, які “просвіщають” і вимагають розкріпачення, щоб залишитися в їх компанії. Головна героїня ніколи не прочитає “Мадам Боварі”, на яку вона так схожа прагненням пізнати пристрасть і своїм копіюванням жестів і слів інших.

Christine Ferniot. CONTRE : 63 occurrences de “bite(s)”, c'est trop

Марі Дарієсек знає, яку тональність письма вибрати, щоб відтворити коди покоління, що нудиться в маленьких провінційних містечках і розказати про дуже дивні стосунки із власним тілом чи ставлення до зваблення у цьому віці.

Camille Laurens. Marie Darrieussecq ou Le syndrome du coucou

Є й багато незначних речей, відлунь, відповідностей. Між текстами є подібність ритмів. Є сцени, які залишалися непрописаними і які могли б розвивати тему (...). Я не скажу, що піратство має постійний характер, проте звернення до нього служить створенню певної тональності, художньої і стилістичної атмосфери (...). Я прочитала роман Дарієсек “Том помер” з великим болем, з відчуттям позбавлення мене своєї самості, мене вивертало від відчуття психічного плагіату. І хоча жодна фраза не була буквально скопійованою ні з одного ні з другого роману, але обидва мої романи легко впізнаються: сцена, ситуація, ритм, синтаксис – завжди трішки змінені, але явно натхненні моїми власними життєвими випробуваннями (смерть сина), які стали матеріалом моєї книжки (...). Марі НДіай кілька років тому писала з такого ж приводу; це не плагіат, це мавпування.

Je suis devenue psychanalyste, par Marie Darrieussecq¹¹⁴

Я багато читала і багато практикувала аналіз у дусі Фрейда, тобто я практикувала психоаналіз впродовж 8 років, що мені дозволило, наскільки це можливо, відокремити невроз від письма. Раніше мої рукописи стосувалися тільки мене, моїх близьких, моєї піхви. Без психоаналізу я не змогла б написати “Труїзми”. Мені б не вдалося вигадати персонаж і відокремити мій голос від його голосу.

Questionnaire de Proust : Marie Darrieussecq

Щодо її творчості згадували Кафку. Сьогодні частіше порівнюють з Маргерит Дюрас, новим романом, коли аналізують деконструкцію прози.

¹¹⁴ Darrieussecq M., Liger B. Je suis devenue psychanalyste, par Marie Darrieussecq// Lire, 01/11/2006 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lexpress.fr/culture/livre/je-suis-devenue-psychanalyste-par-marie-darrieussecq_811700.html

Marie Darrieussecq : l'écriture pour toujours. Par Lire, publié le 01/10/2001

Марі Дарієсек не зупиняється і постійно в творчості. У неї не буває канікул, прогулів, відпусток по догляду за дитиною. Кожного дня по дві-три години за столом. "Навіть якщо я обожнюю автобіографії, розповідати про власне життя обтяжливо. Проте моя уява живиться моїм власним життям і я вигадую історії, які схожі на моє життя".

Marie Darrieussecq - Au diable les démons!

Par Payot Marianne et (L'Express), publié le 23/08/2007

Жахлива оповідь без прикрас, яка розповідає про незмірне горе. Немає заборонених сюжетів. Щоб уникнути посередності, авторка перечитує власний текст 6-7 разів. Стиснути текст до максимуму, відмовитися від повторень, зняти непотрібні коми (...). Ритм дуже спокійний і виважений. Попередній роман розійшовся накладом більше 1 млн. примірників і перекладений 44 мовами.

ВІРЖІНІ ДЕПАНТ

Віржині Депант (Virginie Despentes) народилася в 1969 році в місті Нансі, що на північному сході Франції, в родині незаможних робітників. Хоча бакалаврський іспит Віржині і складає як вільний кандидат, в університет вона не записується і, переїжджаючи в Ліон, починає свою трудову діяльність з дріб'язкових робіт: жінка-прибиральниця, повія на Мінітелі і в салонах масажу, продавчиня у магазині грамзаписів, "візуалістка" у різноманітних *peer shows*, фрілансова журналістка в журналах рок-музики, критик порнофільмів. Досвід сучасного міського простору є частиною її власного життєвого досвіду, андеграунд і нон-конформізм – стиль життя, практика і життєва ідеологія молодшої жінки. Перший роман "Кохай мене" ("*Baise-moi*" – назва дещо більш промовиста сучасною французькою, хоч і відсилає до віршів відомої французької поетеси доби Відродження Луїзи Лабе, перекладених, до речі, Є. Кононенко українською як "Цілуй мене, цілуй", має багато порнографічних коннотацій) надрукований у невеликому і молодому паризькому видавництві Флоран-Массо, яке спеціалізувалося на андеграунді, пропаганді нових реалій сучасної урбаністичної культури. Перший роман Віржині видає під псевдонімом *Despentes*, який відсилає до топографічних і соціальних реалій міста, з якого починалося її доросле і незалежне життя. Квартал *Pentes de la Croix-Rousse* (Схили Замшілого Хреста) у Ліоні має велику і довгу релігійну, культурну, соціально-політичну і економічну традицію. По-перше, він межує зі схилом Кармеліток, орден яких в історії Франції пов'язаний з легендою про непохитну віру монахинь-кармелітського ордену, які вибрали смерть на ешафоті, але не зрадили своїм цінностям. По-друге, він перетинає Рейнський шлях, по якому римляни в античні часи рухалися на завоювання Німеччини. По-третє, сам квартал пов'язаний з формуванням у Ліоні XIX століття фабричної культури: звідси починався профспілковий рух, соціалістична ідеологія, тут з'явилися перші асоціації мешканців-працівників ткацьких фабрик. На початку III тисячоліття квартал, як і раніше, зберігає свій нон-конформістський дух, свій творчий потенціал,

свою богемність. Для ліонців квартал став символом сили характеру, непорушної волі до перемоги, непохитності під тиском обставин. Вибір літературного псевдоніму молодою письменницею заявляв про її соціальну позицію: треш-література має промовляти не прикриті умовностями правду про сучасний соціум, про його виродження в епоху глобалізації. Свій другий роман “Освічені сучки” (“*Les Chiennes savantes*”) Віржині Депант видає у 1996 році у тому ж видавництві, а от третій “Милі штучки” (“*Les Jolies choses*”) віддає у престижне і добре відоме видавництво Грассе і отримує дві літературні премії: *Flore* у 1998 et та *Saint-Valentin* у 1999. Кілька років потому, в інтерв’ю газеті “Монд” авторка зізнається: “Написала текст за два-три дні під коксом”. Роман у 2001 році буде екранізовано молодим режисером Gilles Paquet-Brenner¹¹⁵ з Маріон Котіяр¹¹⁶ та Стоумі Багсі¹¹⁷ в головних ролях. Фільм отримає премію *Michel d'Ornano*¹¹⁸ під час Фестивалю в Довілі в 2001 році. З 1997 по 1999 рік молода письменниця активно співпрацює з видавництвом *Les Inrockuptibles*, відомим у молодіжним колах своїм соціальним і культурним позиціонуванням рок-культури. В 2000 році авторка випробовує свої вміння в якості режисера фільму за мотивами власного роману “Кохай мене”. Фільм викликав бурхливу полеміку і був неоднозначно сприйнятий у різних колах. Наступні 2-3 роки Депант активно працює у сфері рок-культури як журналіст, оглядач і критик. У зв’язку з поширенням моди на спілкування автора зі своїм читачем у формі блогів у 2004-2005 роках вона веде блог, у якому записує всі дрібниці приватного життя. У 2006 році виходить перший власне автобіографічний роман, який авторка проголошує “маніфестом нового фемінізму”. Його назва “Теорія Кінг Конга” відсилає до ідола культури, який здатний знищити навколо себе все живе. Мерлін Монро – жіночий антипод Кінг Конга, розбудований на ідеї використання чоловіком жіночності і поступовому конструюванні в суспільстві сексистського стереотипу білявки. Три головні вектори розвитку нового фемінізму 90-х років – порнографія і її завдання, проституція як дія та звалтування і викликана ним психологічна травма.

У 2009-2011 роках Віржині Депант багато працює у кінематографі як сценарист, режисер. Вона знімає документальний фільм про своє бачення порнографії і робить кіноадаптацію “*Bye Bye Blondie*” з Беатріс Даль та Еммануель Беар у головних ролях. У 2010 році у видавництві Грассе виходить новий роман “*Apocalypse bébé*”, який у тому ж році отримує премії *Trop Virilo* та *Renaudot*. Критика на матеріалі текстів письменниці досліджує бунтівний характер французького фемінізму і підкреслює його яскравий соціальний характер, зверненість до дратівливих тем проституції, порнографії, насильства, які є іншим боком соціальної дискримінації та нерівності. Спостереження за побутом і увага

¹¹⁴ Це був його перший повнометражний фільм, який, до речі, і зробив його всесвітньовідомим. У 2010 саме він зняв “Її звали Сара” з Крістін Скотт-Томас та Мелюзін Маянс в головних ролях. – прим. авт.

¹¹⁵ Маріон Котіяр (фр. Marion Cotillard; 1975 р.н.Париж) – французька актриса театру, телебачення і кіно. Спримала премію “Сезар” в номінації “Краща актриса другого плану”. В 2008 р. отримала премію Оскар в номінації “Краща актриса” за фільм “Життя в рожевому кольорі”, роль Едіт Піаф. – прим. авт.

¹¹⁷ Стоуму Bugsy – французький репер, музикант, актор, соціальний діяч родом із Зеленого Мису. – прим. авт.

¹¹⁸ Премія Мішеля Орнано існує у Франції з 1991 року для вшанування кращого сценарію і кращого повнометражного фільму молодих авторів-початківців французів.

до дрібної деталі – специфіка стилю письменниці. Американська і французька критика визнають Віржині Депант символом треш літератури, лідером нового покоління феміністок, розкомплексованих і задоволених своєю свободою.

Інтерв'ю. L'Express, від 18/04/1996

Про власне письмо

Я пишу так, немов стою на допиті. З часом сублімую образ, зводжу рахунки з ним, і особливо, доводжу логіку до кінця. Я сама жила, обпікалася, вчилася життю. Вчилася тому, що таке стосунки жінки і чоловіка, що таке політика, економіка, комерційний продукт і його впровадження. Я знаю, що писати для мене – вихід, спосіб інтегруватися в суспільство.

Про фемінізм

Я не належу до феміністського руху, я – вільний електрон, анархо-феміністка. У мене радше марксистське бачення реальності, скоріше інтуїтивістське, ніж теоретичне. Для мене жіноча доля пов'язана з соціальним класом.

Про літературні впливи і школи

Я була здивована, опублікувавши перший роман, тим, що мене все хотіли порівняти з жінками-письменницями, хоч я відчуваю себе ближчою до Венсана Равалека¹¹⁹. Це приклад зовнішнього нав'язування і конструювання образу жіночого, що насправді веде до його втрати. Ти створюєш твір, а хтось ставить його під сумнів з причин невідповідності якимось жанрам і при цьому зовсім не цікавиться змістом.

Entretien: Jean-Louis Tallon avec Virginie Despentes, Bruxelles, mai 2002

Про читання

В юності захоплювалася “Звіяними вітром”, потім “Земними стравами” А. Жіда. Пригадую, що захоплювалася текстами Сартра і особливо його драматургією. У віці 13-14 років обожнювала “Антигону” Ануїя.

Про письмо

Я, коли пишу, веду нотатки. Два останні романи писалися з огляду на дедлайн. І тоді я пишу, не розмірковуючи. Єдине, що важливо – завершити і віддати рукопис вчасно. Раніше я писала у кав'ярнях. Сьогодні я більше так не роблю.

Про власну естетику

Я б не казала, що моє письмо пов'язане з антибуржуазною естетикою. Я просто не вмію писати інакше. Мабуть, це результат справжньої роботи над стилем. Я ніколи б не змогла написати книжку в “хорошому тоні”. Мій стиль – це я, моє життя, те, що дозволяє мені легко розказувати мої історії. Мабуть, мені бракує класичної освіти.

Про політику, рекламу і мораль

Наш час жорстокий і брутальний. Сьогодні більше, ніж колись, закон за тим, хто має силу. Я прочитала книжку про те, як Кока-кола в своєму плані маркетингу і в формуванні команди шукає кращу стратегію атаки на підлітків,

¹¹⁹Сучасний французький письменник, сценарист і режисер (1962 р.н.), автор роману “Псалом шантрапі” (1994).

щоб примусити їх більше споживати Кока-колу. Вони вважають, що це покоління буде пити Кока-колу до смерті, не те, що тридцятилітні, на споживання яких вплинути важко. Методи безчесні, та ще й кампанія з Брітні Спірс в образі католицької монашки, чистої дівки, одягнутої, як повія. Чи можуть діти перетравити цей парадокс? Така собі християнка, що ганебно торгує своєю сексуальністю в душі *hardcore*. (...) Коли мені було 15, телебачення нас так, як тепер, не переслідувало. Тепер підлітки зранку до ночі перед ящиком. Вони під жахливим тягарем впливу.

Про покоління

Сьогодні немає ні соціальної думки, ні мети, ні рухів. Ті, хто беруть слово, закликають до повернення до порядку. Оскільки у Франції занадто багато говорили про смерть утопій, то сьогодні відчувається брак дії. Треба працювати над уявою. Є такі, які вважають, що в 90-і треба було менше говорити про політику. Як результат – те, що маємо. Ми не займалися політикою, звільнили це поле для наших противників.

Про літературу

Література не продукує гроші так, як кінематограф і музика. Ті, хто керує, нею цікавляться значно менше, ніж музикою і кінематографом. У Франції великі видавництва все ще контролюються знаними аристократичними сім'ями. Парадоксальним чином це наше благо. Література – один із останніх ешелонів, які опираються лібералізму. Проте суспільство ризикує, коли контролює і обмежує наші свободи.

Про освіту

Мені здається, що сьогодні менталітет гірше конструюється, ніж раніше. Телебачення далеко від інтелігентності. Французька література сьогодні не позбавлена амбіцій. (...) Візьміть тексти Уельбека, Моріса Дантека, Марі Дарієсек – вони молоді і багатообіцяючі. А що буде, коли їм виповниться 50! Французька література, так само як і британська (типу поп-рок), дуже багатообіцяюча і захоплива.

Про зв'язок власних творів з мораллю покоління після 68 року

Я “живилася” роком і панк музикою. Серйозність тону і пристрасність конфліктних вузлів у моїх романах симптоматичні для цього покоління, якому було 16-18 у 80-х і яким суспільство пожертвувало, яке пройшло першим через безробіття і СНІД. Це постмітеранівське покоління. Його відмінність від покоління 68 року, яке виросло на ідеях бунтарства і сподівання, у постійному очікуванні удару, принесення себе в жертву, позбавлення місця в суспільстві, позбавлення права на майбутнє.

Критика

(Віржині Депант) “сканує” у романі відчай і дезорієнтацію своєї епохи, спостерігає за “шантрапою”, привносить у текст вуличне мовлення. Вона захоплена репом Західного узбережжя, *heavy metal*, *Hollywood*, гламуром і “фірмою”, серед її улюбленців: *John Woo*, *Abel Ferrara*, *Martin Scorsese*, *Brian De Palma*. Вона пише, як живе – у кінематографічному стилі й ритмі. Дія, притишення і повна відмова від займенників: “Інший план, ще один навшпиньки, рука витягнута,

пальці схрещені на рушниці, в кількох сантиметрах від лоба" (...). Депант пише для групи тріп-хопа *Skywalker* слова пісень, натхненні творами Стівена Кінга, Хюберта Селбі та Абеля Феррара¹²⁰.

В. Депант намагається критикувати патріархальне суспільство, беручи за точку відліку непристойність, адже саме непристойність дозволяє переглянути межі того, що вважається культурою. (...) Депант критикує конформізм і пов'язує інститут шлюбу з проституцією. У шлюбі подружні обов'язки – включаючи сексуальні акти – обмінюються на фінансову певність (Despentes 2006, 61-62). Перевага проституції полягає у відсутності чоловічого контролю. По-друге, Депант розширює поле можливої діяльності жінки: вона не тільки об'єкт споглядання, а й агент, що може дивитися. Соціальна критика героїні починається з нападок на буржуазний договір в основі системи гноблення, який дозволяє обмін матеріального комфорту і справжньої незалежності. (...) Якщо героїні нападають на патріархальну систему шляхом здійснення жорстоких сексуальних актів, то Депант атакує цю ж систему вживанням мови. Вона войовнича, жорстка, відточена. Багато слів із сфери аргю. Стиль грубий і далекий від уявлень про жіночність. Депант цілком і повністю відмовляється від поетичності, яку Ю. Крістева вважає притаманною жінкам. Жорсткий стиль вписує авторку в когорту авторів-чоловіків¹²¹.

Віржині Депант відкидає всі табу щодо репрезентації жіночої сексуальності, при цьому звертається до типово чоловічих тем і літературних жанрів, які обертає супроти персонажів-чоловіків.

Кожна історія, яку вона розповідає, розгортається у бридкому брутальному середовищі молодих міських маргіналів: одяг, пірсінг, наркотики, мовлення, музика і мода – всі ознаки того середовища, яке є надсучасним і яке перебуває в пошуках своєї ідентичності. Героїні – без освіти і прив'язки – самотні, поза сімейними і соціальними зв'язками: не дружини і не матері, вони, здається, витають в анонімному і безликому просторі. Позбавлені благ, вони використовують свій єдиний козир – тіло, – продаючи його. (...) ¹²²

Коди треш-літератури загалом пов'язані з жанровими і тематичними законами масової літератури. Вони асоціюються з чоловічим задоволенням, оскільки адресуються чоловікам. А Депант їх трансформує, фемінізуючи. Від детективу і шпигунського роману ми впізнаємо жорстокість і насильство, саспенс, серію вбивств, еротичні теми, аргю і специфічне мовлення. Від масового кінематографу – вплив фільмів-культів як *Тельма і Луїза*, *Кримінальне чтиво*. Є пасажі, що є калькою кодів репрезентації у жорстких порнографічних фільмах. Маємо приклад "феміністичної порнографії", яка з маргінальної характеристики

¹²⁰ Lempérle Sh. A. Comment prendre une autre forme : une étude sur la traduction anglaise et la version cinématographique du roman *Baise-moi* de Virginie Despentes// Thésis, 05/2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://etd.lib.unt.edu/theses/available/etd-06152011-221919/unrestricted/Lemperle_Shandy_Thesis.pdf

¹²¹ Там само.

¹²² Jordan Sh. "Dans le mauvais goût pour le mauvais goût"? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes// *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?* Morello N., Rodgers C. – Amsterdam, NY: Rodopi, 2002. – pp. 121–140.

французької літератури на межі тисячоліть стає характеристикою її мейнстріму. (...) Авторка досліджує сексуальність і фантазми жінки. Цим авторка наближається до течії лібертинів, як-то Сьюзан Зонтаг і Анжела Картер.(...) На відміну від звичайної порнографії, коїтус у Депант потребує інтерпретації і вимагає дискусії щодо функцій і ролі порнографії у суспільстві, а отже, відносно задоволення і насильства.

Шерлі Джордан звертається до робіт Домініка Віара, який зауважував, що сучасний персонаж той, у когось замість минулого найчастіше лакуна. У В Депант персонажі не прив'язані ні до минулого, ні до майбутнього і перебувають у позачасовому континуумі. Інший французький дослідник, Кралон, звертає увагу на те, що художні тексти без гумору, іронії чи дистанціювання виражають почуття втраченого покоління молодих людей, які загубили сенс існування, стали жертвами історії та співвідносять себе тільки з музичними групами і фільмами молодіжної субкультури. Пісні ці в оповіді виконують структуруючу функцію і пунктирно позначають як гасла, що проголошують як бунтарськ, так і власне ліричні настрої. Причому слухаються вони в навушниках і англійською мовою. Вони дозволяють зрозуміти треш-характери персонажів. (...) Коли героїні планують вбивство або ж обговорюють вже здійснений злочин, то звертаються не до реального життєвого досвіду, а до умовних, уявних форм, навіяних мультиками, відеоіграми чи яскравими епізодами з улюблених гангстерських фільмів¹²³.

Уривок:

"Obscurité dans le salon, Lady Saw, striptease.Encore une fois les gens se rassemblent en cercle, spontanément, autour de Mina qui commence à danser et se déshabiller assez vite. Valentine la filme, porte la caméra à hauteur de son nombril pour pouvoir continuer à la regarder sans être cachée par l'objectif. Le sol est gluant, de l'alcool a été renversé. Mina se débarasse de ses bottes, elle a un corps musclé, son cul part en arrière, en dessinant un angle presque droit, elle danse bien, à mi-chemin entre la gamine et la sauvage lubrique. Puis, dans l'écran du viseur, elle voit Mina s'approcher d'elle, un gant en latex et une bombe chantilly à la main".

КАТРІН МІЙЄ

Катрін Мійє народилася 1948 року в Паризькому регіоні в дрібнобуржуазній родині. За її пізнішим зізнанням, на раннє дорослішання вплинула психічна хвороба матері, її заикленість на проблемах сексуальності, а також загибель брата у віці 23 років. Катрін отримала освіту і розпочала професійну діяльність як мистецтвознавець, критик, засновник професійного журналу для мистецтвознавців *Art press*, один із організаторів Паризького Бієнале.

У 2001 році Катрін Мійє видала роман "Сексуальне життя Катрін М" з автобіографічною основою, який відразу ж розійшовся накладом у 2,5 млн.

¹²³ Jordan Sh. *Revolting Women? Excess and détournement de genres in the work of Virginie Despentes// Contemporary French Women Writing/ Shirley Ann Jordan.* – Berne: Peter Lang, 2004. – pp. 113-150.

примірників. Специфіка тексту – треш характер, засвідчений у виборі видавництва: авторка звертається до дражливої теми мастурбації, відчуття дівчиною потреб власного тіла, групового сексу і проблеми жіночих сексуальних бажань і фантазмів. Перебуваючи на позиціях фемінізму, який тільки починає формуватися і проголошувати свою присутність і зростаючу роль у культурі французького суспільства, Катрін Міє підкреслює стримувальну роль суспільства, що нав'язує індивіду його уявлення про себе, формує культурні стереотипи, табу, моральні і сексуальні норми поведінки. Як представниця покоління бунтарів “травня 68 року” письменниця спостерігає динаміку розвитку суспільної моралі ХХ століття через концепт лібертинажу Сада: відчуття належності до еліти, власного перебування на маргіналіях, дозволу собі реалізації власних непристойних, неможливих, заборонених з точки зору більшості бажань – свідчення суперснобістського сексуального елітаризму. Трансгресія – переступання межі дозволеного – приносить задоволення через шокування інших, яке іншим шляхом отримати вже не вдається. Катрін Міє протиставляє цьому сьогодишньому значенню трансгресії свою власну життєву позицію, яку позначає як дозволеність. В інтерв’ю англійській журналістці Джесіці Баренс вона характеризує дозволеність як “земний рай сексу, де можна квітнути, розвиватися, знаходити задоволення вільно, без відчуття опору законів, які потрібно переступати”¹²⁴. Книжка виявилася новаторською у горизонті очікування 2001 року саме завдяки відвертій феміністичній позиції авторки. Скандальний розповіді про чоловічу сексуальність у М. Уельбека Катрін Міє протиставила відверту сповідь відомої жінки про власне інтимне життя з безліччю шокуючих, документально уточнених деталей. У відповідь на зацікавлену реакцію читачів та, спостерігаючи шквал пропозицій на переклад книжки англійською й іншими мовами у солідних закордонних видавництвах, авторка замислюється над сутністю наступного етапу свого зрілого сексуального досвіду у заміжжі за відомим поетом. Підозра у постійних зрадах чоловіка з молодшими жінками робить насущною тематику репрезентацій зрілою жінкою свого власного тіла і проблем тілесності. Роздуми концентруються навколо проблеми ревнощів як бажання безроздільного сексуального володіння іншим. Ревнощі пов’язані з сексуальністю, а не з коханням, парюю до якого в уявленнях західної людини виступає почуття дружи.

ФРЕД ВАРГАС

Фред Варгас (справжнє ім’я Фредеріка Одуан-Рузо) народилась у 1957 році в Парижі в родині батька-літературознавця і матері-хіміка. Псевдонім автора має спільне походження з псевдонімом сестри, відомої сучасної художниці Джо Варгас. Обох надихнув образ Марії Варгас, зіграний актрисою Авою Гарднер у фільмі “Босонога графиня”. Цікаво, що авторка є дипломованим фахівцем з зооархеології і захистила дисертацію з питань чуми в Середні віки, багато

¹²⁴Berens J. The double life of Catherine M// The Guardian, 19/05/2002 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theguardian.com/books/2002/may/19/biography.features>

років провела за розкопками і дослідженнями кісток тварин Середніх віків, що дозволяло їй робити висновки про культуру і розвиток суспільства цього періоду.

Фред Варгас перебуває на вершині списку авторів, що лідирують у французьких продажах, починаючи з 2008 року. Тоді вона була третьою і продала 1,082 млн. примірників своїх книг. Загалом за три роки було реалізовано близько 5 млн. примірників. Її тексти гарно перекладаються і добре відомі в Німеччині (100 тис. примірників у рік), Італії. В Україні читач ще не знайомий з цими романами.

Основні персонажі романів

Jean-Baptiste Adamsberg – головний персонаж більшості детективних романів, комісар без якогось конкретного методу ведення слідства.

Adrien Dangelard – його помічник, людина широкого кругозору, глибоких знань у найрізноманітніших сферах. До того ж – батько п'яти дітей, великий шанувальник білого вина й пива.

Marc Vandoosler на прізвисько “Saint-Marc” – вдень – прибиральник, поза роботою – захоплений дослідник Середньовіччя.

Lucien Devernois на прізвисько “Saint-Luc” – фахівець з історії Другої Світової війни, дуже схожий на брата письменниці і вподобаннями, і характером, і манерою спілкуватися.

Mathias Delamarre на прізвисько “Saint-Mathieu” – археолог, що спеціалізується на доісторичному періоді.

Методи письма

Основні ідеї щодо нового роману впродовж року опрацьовуються образно, після чого настає відбір кращого і когерентного матеріалу, який за тричотири тижні набирає остаточної форми. Авторка часто цитує в своїх інтерв'ю приклад роману, який народився з образу моряка, що потрапляє в Париж саме напередодні початку епідемії чуми, причини і розвиток якої Фред Варгас досліджувала як фахівець. Опрацювання невеличких, але значимих у структурі цілого деталей – інший важливий етап, який завершується ознайомленням з романом сестри Джо – головного естетичного критика.

Легкий стиль письма, привабливі персонажі. На відміну від американського детектива, авторка відмовилася як від образу серійного вбивці, так і від повторного використання вже знайомих поворотів інтриги. Натомість часто використовує окремі слова і типи реакції на обставини своїх рідних і близьких, а саме брата і сестри. Критика зауважила, що авторка, чия молодість припала на 60-і роки, при створенні образів та ідейної напруги романів надихається своїми враженнями, емоціями від атмосфери і самих подій 68 року. Поняття “сімейний клан”, фаланстер, бунтарський дух передмістя їй зрозумілі не з чужих слів. Авторка розповідає про улюблені фільми і книги. Серед них – “Смерть у Венеції”, “Сімейне життя”, Руссо, Хемінгуей і Пруст. Серед музикантів і композиторів – Бітлз і Густав Малер. Разом із тим, Фред Варгас залюбки наспівує народні пісеньки і акомпонує собі на акордеоні. Письменниці

відмовляється від легких шляхів, використання документальних фактів, процедурних прийомів і модних сюжетних ходів, натомість будує свій власний світ, у якому зустрічаються поезія і містика, вважає сучасний літературний критик Клод Меспьєд. Її романами зачитується не тільки традиційний читач сучасного французького полару, а й той, хто полюбляє гарний стиль оповіді, наявність легкого шарму в описах побуту і гумор. Інший критик, Франсуа Геріф, вважає, що в романних описах паризьких передмість Фред Варгас відчувається поетичний реалізм поета-пісенника 60-х Жака Превера. Разом із тим, цей світ структурований навколо віковичної людської потреби подолати власні атавістичні страхи і відновити втрачену рівновагу вселенської гармонії. Коли дослідники намагаються знайти в тексті відлуння французької і європейської традиції детективного письма, то погоджуються, що Фред Варгас поціновує Агату Крісті, Конан Дойля, творця Арсена Люпена Марселя Леблана, проте зовсім далека від переконання Жана-Патріка Маншетта щодо необхідності пов'язати детектив з сучасним політичним дискурсом.

ФІЛІПП КЛОДЕЛЬ

Майбутній письменник, сценарист, кінематографіст народився в 1962 р. у маловідомому районі Франції Мерт-і-Мозель, що в Лотарингії. Там же, в університеті міста Нансі закінчив філологічне відділення, захистив кандидатську дисертацію з літератури Франції на тему "Географія Андре Гарделле", працював доцентом в університеті Нансі, в Європейському Інституті Кінематографа та аудіовізуальних засобів, викладав мистецтво сценарію (сценарій як письмо), теоретичний курс "Література і культурна антропологія", працював з дітьми-інвалідами і ув'язненими. Патріот свого регіону, він залишається письменником Лотарингії, так само як Жан Жіоно – Провансу. До речі, саме Жан Жіоно післявоєнного періоду надихає його своїм чутливим і надлегким письмом, так само як і Жорж Сіменон своїм вмінням виплетати химерні інтриги і піднімати щоденну розмовну мову до рівня літературної.

Писати Філіпп Клодель почав відносно недавно – на межі тисячоліть. У 2000 році вийшов його перший прозовий твір – "Мозель, забуття", присвячений темі втрати і розставання. Головний герой залишає місця, які занадто нагадують йому кохану, і поселяється в селищі на березі річки Мозель, вкритому туманами і зануреному в ностальгічне переживання часу. Біль, зажура, відмова повірити у втрату і необхідність жити далі з відчуттям порожнечі – всі ці почуття вилікує тільки час.

Того ж року Філіпп Клодель видає ще чотири невеликі тексти, в яких оживає дух колишньої і сучасної Лотарингії, чи то йдеться про невеличке місто, яким володіє старенький, але жвавий і життєрадісний дідусь – втілення провінційної філософії (*Le Café d'Excelsior*), чи про власників забутих всіма, але дуже популярних колись магазинчиків (*Barrio Flores*). Автор супроводжує тексти чудовими фотографіями 50-60-х років, зробленими Жаном-Мішелем Маршетті, які відтворюють неповторний дух минулого, з якого читач можливо

і виріс, але продовжує нести його в собі. “Я залишаю” – невеликий за обсягом роман, що отримав премію Французького телебачення 2000 року – вразив читача щирістю, неவிбагливою простотою, попри драматичність вибраного автором сюжету – передача внутрішніх органів щойно вмерлого з метою порятунку життя іншої людини.

З 2004 року Клодель керує серією у видавництві *Stock* і вирішує долю молодих перспективних авторів, яким відкриває дорогу.

Ф. Клодель сам виступає сценаристом і режисером фільмів. Скажімо, його перший фільм за участю Крістін Скотт-Томас та Ельзи Зільберштейн “Я так давно тебе кохаю” у 2008 році отримав премію Цезар за кращий перший фільм. Його другий фільм “Усі сонця” за участю Стефано Аккорсі, Нері Маркоре, Клотільди Куро, Лізи Кіпріані та Анука Еме вийшов у 2011 році.

Романи

У 2010 р. виходить роман “Опитування”, присвячений важливій для письменника темі історичної та індивідуальної пам’яті. Дія в романі відбувається у високогірному селищі, можливо, в Австрії, а може, й у Чехословаччині десь після закінчення Другої світової війни. Саме сюди, після кількох місяців у концентраційному таборі, куди його кинули по наводдці місцевих селян, яким не подобалося ні його прізвище, ні колір його смаглявої шкіри, повертається зрілий чоловік на ім’я Бродек. Роман побудований як письмовий звіт, що його має надрукувати чоловік на прохання мерії, про долю іншого зайди, художника Андеррера, який на своїх картинах зобразив місцевих селян у всій неприкритій правді їхньої людської суті, чим спричинив сплеск гніву і можливий злочин щодо нього. В цей звіт вплітаються власні роздуми Бродека про зґвалтовану дружину, народжену дитину. Офіційний текст переплітається з особистими міркуваннями і переживаннями з приводу вини та її спокутування.

Пам’ять виявляється дуже непростим інструментом – промовити вину ще не означає її спокутувати.

У той час, як у Німеччині, Іспанії 90-х – 2000-х років зростає кількість текстів про події Другої світової війни, Філіп Клодель переносить проблему в площину індивідуальної пам’яті та індивідуального почуття відповідальності за вчинки. Депортовані в концентраційні табори, пройшовши через надлюдські муки і повернувшись до звичайного життя, не можуть впізнати суспільство і змиритися з його законами. Звідси відчуття своєї інакшості, маргінальності; “в нас живуть ферменти розчарування і неспокою. Мені здається, що ми до смерті будемо залишатися пам’яттю про знищену людяність. Ми – та рана, яка ніколи не загоїться”. Герой продовжує жити з відчуттям вини перед тією змученою жінкою з концентраційного табору, у якої він відібрав ковток води – вона померла, а він живе. Чи має він право засуджувати інших, чи може вивести їх із впертого мовчання про те, що болить? Ф. Клодель створює сильний і прекрасний роман про любов, яка веде нас через випробування і дає сили для життя.

Цитати

Qu'est-ce donc que la vie humaine sinon un collier de blessures que l'on passe autour de son cou ? À quoi sert d'aller ainsi dans les jours, les mois, les années, toujours plus faible, toujours meurtri ? Pourquoi faut-il que les lendemains soient toujours plus amers que les jours passés qui le sont déjà trop ?

(La petite fille de Monsieur Linh, p.145, Stock, 2005)

On tue beaucoup dans une journée, sans même s'en rendre compte vraiment, en pensée et en mots. Au regard de tous ces crimes abstraits, les assassinats véritables sont bien peu nombreux, si l'on y réfléchit. Il n'y a vraiment que dans les guerres que l'équilibre se fait entre nos désirs avariés et le réel absolu.

(Les âmes grises, p.149, Stock, 2003)

C'est très curieux la sainteté. Lorsqu'on la rencontre, on la prend souvent pour autre chose, pour tout autre chose, de l'indifférence, de la moquerie, de la conspiration, de la froideur ou de l'insolence, du mépris peut-être. On se trompe, et alors on s'emporte. On commet le pire. C'est sans doute pour cela que les saints finissent toujours en martyrs.

(Le rapport de Brodeck, p.62, Stock, 2007)

Une vieille chanson de la montagne dit que lorsque l'amour frappe à la porte, il ne reste que la porte, et que tout le reste disparaît.

(Le rapport de Brodeck, p.80, Stock, 2007)

La guerre... Peut-être les peuples ont-ils besoin de ces cauchemars. Ils saccagent ce qu'ils ont mis des siècles à construire. On détruit ce que l'on interdisait. On favorise ce que jadis on condamnait. La guerre, c'est une grande main qui balaie le monde. C'est le lieu où triomphe le médiocre, le criminel reçoit l'auréole du saint, on se prosterne devant lui, on l'acclame, on l'adule. Faut-il donc que la vie paraisse aux hommes d'une si lugubre monotonie pour qu'ils désirent ainsi le massacre et la ruine ? Je les ai vus bondir au bord du gouffre, cheminer sur son arête et regarder avec fascination l'horreur du vide dans lequel s'agitaient les plus viles passions. Détruire ! Violer ! Égorger !

(Le rapport de Brodeck, p.174, Stock, 2007)

Les sentiers sont comme les hommes, ils meurent aussi. Peu à peu, ils s'encombrent, se combent, se morcellent, se laissent manger par les herbes, puis disparaissent. Et il ne faut que peu d'années pour qu'on n'en distingue plus guère que l'échine et que la plupart des êtres finissent par les oublier.

(Le rapport de Brodeck, p.212, Stock, 2007)

Il y a des heures sur terre où tout est d'une insupportable beauté, une beauté qui semble si étendue et douce uniquement pour souligner la laideur de notre condition.

(Le rapport de Brodeck, p.320, Stock, 2007)

ЕРІК-ЕММАНЮЕЛЬ ШМІТТ

Ерік-Емманюель народився в 1960 р. у сім'ї, де цінувалася копітка щоденна праця: його дідусь був ремісником, бабуся – хатньою працівницею, батько – вчителем фізкультури. Сам письменник пізніше заявить, що не знає, як далеко його завів би бунтарський дух і несприйняття прописних істин буржуазії, коли б не відвідини вистави з відомим Жаном Марє у головній ролі. Майстерна гра настільки зачепила за живе, відкрила таку велич людини, що юнак не просто довго перебував під впливом почутого і побаченого, а раз і назавжди вирішив присвятити своє життя театру. З метою вироблення власного художнього стилю, чотирнадцятирічний Шмітт знову і знову пастишує різні тексти, скажімо, улюбленого Мольєра. Переписуючи Мольєра по-своєму, він робить його своїм сучасником, пише по-мольєрівськи гостро, весело, з гумором і настановою, але на сучасні теми. Закоханість у театр як світ творчості не суперечила й іншому покликанню, що зреалізувалося у вигляді вступу 1980 р. до найпрестижнішого гуманітарного закладу Франції – Еколь Нормаль. Отримавши в 1985 р. науковий ступінь з філософії, що давав право викладати цю дисципліну у вузах країни, Шмітт захищає у 1987 році кандидатську дисертацію по темі “Дені Дідро і метафізика”. Як бачимо з назви, театр і література не полишають коло інтересів молодого науковця. Далі наступають кілька років звичайного університетського життя, шлин якого розірвала містична (за визначенням самого Шмітта) подія в пустелі Сахара, коли він відчув дотик до абсолюту і зрозумів, що “на все є воля”. Так прийшло розуміння в необхідності повернутися до літературної творчості. Аматорська робота з театром і для театру дає результати наступного – 1990 року. П'єса “Ночі в Валонії”, написана для театру “Еспас 44” в Нанті, отримує визнання публіки, а наступна – “Відвідувач” – завойовує відразу три мольєрівські премії (кращий актор, театральна подія року, кращий спектакль року). Залишивши педагогічну кар'єру, Е.-Е. Шмітт поринає у світ театру. Лірична версія “Відвідувача”, створена в Імператорському Театрі Компьєня на музику грецького композитора Ставроса Кзаракоса, вже з наступного року йде на сцені Лондонського Royal Opera House. А це справжнє світове визнання. Наступною важливою подією стала постановка “Загадкових варіацій” в театрі Marnie у Аленом Делонем та Франсісом Хюстером¹²⁵ в головних ролях. Спектакль будується навколо півторагодинної зустрічі двох творчих особистостей – письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури Абеля Знорко і журналіста Еріка Ларсена, який намагається взяти інтерв'ю з приводу скандально відомого епістолярного роману на основі листування мізантропа і циніка та чарівної незнайомки, особистість якої, як виявляється, журналісту знайома з особистого спілкування. Діалог, протистояння, порозуміння, боротьба – і все навколо теми кохання в житті зрілого чоловіка. “Задоволення шукай в миттєвості, кохання – в часі”. У кожного з чоловіків своя правда, як і своя філософія кохання. Їхній діалог тримав увагу глядача карколомними змінами перспектив і фокусувань, що однаково позитивно сприймалося в постановках Токіо, Нью Йорку і Москви.

¹²⁵ Франсіс Хюстер, (1947 р.н., Париж) – французький актор, режиссер-постановник, сценарист.

90-і роки присвячені створенню драматичних текстів, тематика яких будуватиметься на карколомному сюжеті, що поєднає містику, кохання, духовні пошуки. Критика відзначає еклектичність філософської позиції письменника і його неймовірний талант легкого письма.

На початку нового тисячоліття Е.-Е. Шмітт поринає в романний світ. “Євангеліє за Пилатом” (2000) неочікувано і, як завжди, захопливо переписує історію Понтія Пілата, яка залишилася за межами Біблійного тексту. Роман складається з двох частин. У першій Ісус у Гетсиманському саду проводить ніч у сумнівах з приводу своєї божественності і сподівається, що Іуда Іскаріот знайде в собі достатньо мужності, щоб виконати задуманий ними обома акт “зради”, який спричинить поширення Божого слова. У другій частині Понтій Пілат пише листи і звіти про проведену ним роботу з пошуку зниклого тіла Ісуса. Зрозуміло, що письменник звертається до апокрифів Євангелія від Іуди і намагається витворити власний роман-міф. Сам він виправдовується у передмові до кишенькового видання роману: “Всі ми – і віруючі, і невіруючі, з часом сотворили своє власне, П’яте Євангеліє. Я вважаю за краще поглиблювати таємничість, ніж її висвітлювати”. За таких мотивів, письменник особисто адаптує роман до сцени, називаючи п’єсу “Мої євангелія”. Міф і історія однаковою мірою приваблюють Е.-Е. Шмітта, коли, в дусі американських романів переписування історії він створює свою власну а-хронію на тему – а що було б, коли б Адольф Гітлер не провалив іспит і вступив би до Віденської школи мистецтв? Роман називається “Дешифрація інших” і отримує позитивну критику. Окрилений, Е.-Е. Шмітт береться, у дусі ліотарового “постмодерну, розказаного дітям”, переповісти месидж великих світових релігій у художній формі. Цикл “Невидиме” складався з п’яти невеликих романів: “Міларепа” розкривав основні теми буддизму, “Пан Ібрагім і квіти Корану” присвячений вченню суфістів, “Оскар і дама в рожевому” розкривав християнські цінності, “Дитина Ноя” розповідав про суть іудаїзму, “Боець сумо, який не міг погладшати” висвітлював філософію дзен-буддизму.

У пошуках взаємодії мистецтв і нових форм романного письма Е.-Е. Шмітт звертається до дуже популярної у Франції на межі тисячоліть автофікціональності. Проте якщо диктори на телебаченні, політики і зірки шоу бізнесу просто пишуть автобіографічні романи, де важко провести межу між вигадкою і правдою, то він додає до роману диск із записами улюблених арій Моцарта, які мають супроводжувати читання роману розділ за розділом і провокувати в читача емоції, подібні до тих, що і він колись пережив. Забезпечивши власні читачські тили безсумнівною новаторською знахідкою, породивши інтерес до роману як культурного феномену, Шмітт відразу ж адаптує роман до сцени і створює музичний спектакль. Майстерно опанувавши філософію серійності в масовій культурі, він усвідомлює, що тільки наступ на всіх медіафронтах може принести феноменальний успіх. Тепер його погляд направлений на можливості сучасного кінематографа. Сценарист і художник-постановник фільму “Одетт Тульмонд і різні історії”, митець прагне оспівати сучасну жінку і той шалений пошук щастя, якого вона неухильно дотримується в своєму

житті. Опанувавши і цей простір, Е.-Е. Шмітт звертається до жанру короткого оповідання і видає дві збірки новел *“La Réveuse d'Ostende”* (2007) та *“Concerto à la mémoire d'un ange”* (2010), яка була відзначена Гонкурівською премією. Здається, його хвилює тема долі і меж людської свободи: ми обираємо свою долю, вибудовуємо її чи отримуємо удари і відстоюємо себе – чи знає людина, хто вона і куди прямує? Ці та інші філософські проблеми, поставлені в межах короткого художнього тексту, важливі, вже своєю провокативною постановкою. Шмітт не з тих письменників, хто пропонує готову відповідь. Наступні два романи будуть присвячені надзвичайно актуальним темам. Якщо *“Улісс із Багдаду”* (2008) розповість історію нелегальної еміграції вихідця із гарячої точки планети і ще раз примусить замислитися над долею людською, над проблемами національної ідентичності і діалогу культур, то *“Жінка перед дзеркалом”* (2011) перенесе проблему толерантності і діалогу в гендерну площину.

Інтерв'ю

Про роль театру в житті

Les Cahiers de la Maison Jean Vilar – 2007 – La malédiction du succès

У той час я був дуже натхненний театром Рене де Обалдіа, Вітрака. Мені було шістнадцять. Я вчився у Вищій нормальній школі і перестав писати. Бо хотів писати, як Клодель, а не виходило. Я хотів бути ліричним автором і писати драми, як Клодель!

Театр народився, як ми знаємо, у п'ятому столітті до нашої ери з Есхіла, Евріпіда і Софокла, в той же час, що й філософія. Філософія спрощує все, простуючи до “структури реальності”, а театр говорить те ж саме, але сумнівається, тому й творить Антігону та Креона: Є дві істини, до того ж несумісні. Театр пручається спрощенню причин, в той час як філософія хоче вичерпати реальність, бажаючи звести її до найпростішого. Коротше кажучи, філософія унікальна, література – багатозначна.

Для мене філософія – інструмент пізнання життя. Життя ми сприймаємо уявою, серцем, почуттями, через нашу систему цінностей... Раціональність – це тільки частина його. Ось чому я стверджую театр емоцій. Я не боюся емоцій, я бачу їх основним фактором інтелектуального життя. Великий емоційний шок може змусити нас змінити життя. “Рішучий” емоційний поворот є поворотом у духовному плані... Я завжди використовую такий театральний хід, щоб сказати щось важливе, що проступає у світлі емоцій особливо яскраво. З емоціями ви берете глядача за руку й інтелектуально ведете до чогось важливішого. Навіть інтелектуальний театр повинен бути заснований на емоціях. Ми повинні говорити приємною для глядача мовою. Мольєр і Расін марно в передмовях писали, що театр є мистецтвом присмного. Але подобатися ще не означає спокушати – навпаки, поважати іншого, зацікавлювати його, вести і не відпускати... Ми повинні вести глядача, до останнього, до розуміння долі людини. Занадто багато авторів натомість сіють сумнів і кидають на півдороги.

Мас медіа

Les Cahiers de la Maison Jean Vilar – 2007 – La malédiction du succès

АНН ГАВАЛЬДА

Анн Гавальда народилася в 1970 році в престижному районі Парижа, проте батьки вирішили переїхати з великого міста в провінційне абатство, в якому все дихало старовиною настільки, що навіть опалення було відсутнім. Саме тут в душі Вудстока і пройшло її дитинство. Розлучення батьків стало великою несподіванкою і спричинило її переїзд в закритий пансіон. Потім буде навчання на філологічному відділенні в Сорбонні, диплом, викладацька робота в ліцеї, підробітки, одруження і народження дітей, розлучення й інші емоційні травми. В 1999 році, вже втомившись від розсилки рукописів у різні видавництва, Анн Гавальда цілком неочікувано отримує позитивну відповідь від паризького видавництва *Дилетантка*. Через кілька місяців збірка новел “Я б хотіла, щоб хтось десь чекав на мене....” виходить друком і отримує премію радіо RTL. Книга перекладена понад 30 мовами. У 2002 році виходить роман “Я його кохала... я її кохав” – щемлива, тонка, ніжна, відверта розмова про кохання і одруження, про зраду і порозуміння. Наступний роман – “Просто разом”, розійшовся накладом більше 2 млн. примірників і був перекладеним 36 мовами.

В той час, як газети і журнали шаленіють, а авторка стає феноменом масової реклами, французька літературна критика залишається поміркованою, щоб не сказати більше. В 2010 А. Гавальда отримує премію *Tortignole* за роман *L'Echappée belle* з насмішкуватим приписом “за книжку, яка стала нав’язливою подією в ЗМІ, що здалося журі абсолютно невинуватим”.

У підручнику *Précis de littérature du XXe siècle*, автори і літературні критики Ерік Ноїлло (Eric Naulleau) і П'єр Журд (Pierre Jourde) з іронією зауважують, що “геній Гавальда” полягає у виведенні на сцену “посереднього маленького француза” з усіма його “прибамбасами”. Проведений ними літературно-текстуальний аналіз збірки новел “*Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*” засвідчив, що художній світ авторки конформістський, стиль веселенько-рожевий, стилістичні засоби такі ж банальні, як і наративні. Множиться тривіальність, звернення до досвіду читача. Авторка широко використовує початок *in media res*, надміру захоплюється діалогом. І найбільший гандж – повна відсутність прихованого другого плану, нюансування, наративних знахідок, що характеризує справжню літературу. Все добре знайоме, настільки, що роман набирав оскомину.

Літературний журнал *Krinein* з приводу літературного дебюту, збірки новел “*Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*” все-таки зауважує, що текст читається дуже легко і приємно. Однак, коли перегорнута остання сторінка, залишається розчарування – хороший стиль і така порожня, майже ніяка оповідь ні про що.

Критичні відгуки преси

Письмо Анн Гавальда – це ідеограма емоцій, які нав’язуються читачеві і контролюються автором. Історії, що вона розповідає, ковтаються за раз. Здається, авторка хоче встановити між оповіддю і читачем вігальні, прямо смакові стосунки. Чи не задля цього так вправно поєднає літературну і розмовну мову?

Rémi, Like a Rolling Stone, 2 avril 2011

Легкий стиль, мова жива, насмішувата, насичена арго.

Apolline Elter, L'Événement (Belgique), février 2010

L'Échappée belle, п'ятий роман – чистий, мов легенький вітерець, солодкий, немов льодяник.

Anne Bouillis, Agoravox, 27 janvier 2010

Olivia de Lamberterie: Мені подобається Анн Гавальда. Вона повсюди, у всіх книгарнях. Вона справді готова до зустрічі з читачем. Це сучасна Франсуаза Саган. Вона любить людей і створює характери, таких собі антигероїв, які самі над собою насміхаються. В неї є власна критика буржуазності.

France Inter, Le Masque et la Plume eid 20/12/2009

Це наш власний Селінджер, менш дивакуватий і більш симпатичний.

Philippe Bilger, le blog de philippe bilger, 26 décembre 2009

Читаючи, ви малюєте контури персонажів, якими могли б стати і ви.

Le journal de Nathalie Six, 18 décembre 2009

Роман-соната, вартісніший від сотні важких романних симфоній.

Jean-Rémi Barland, La Voix du Luxembourg, 11 décembre 2009

Легкий і теплий, як перина, анти-мігрень забезпечена.

Barbara Lambert, Point de vue, 16-22 décembre 2009

Насправді вона саме така – еліксир проти відмови, невдалих побачень, неглибокого сентиментального життя, еліксир проти почуття обов'язку, коли воно нівечить наше життя. Ми всі несемо в собі щось від Гавальда.

Anne Crignon, Le Nouvel Observateur, 10-16 décembre 2009

Рекомендується дегустувати без утримань.

Corinne Bourbeillon, Ouest France, 22 novembre 2009

Невимушеність, ширість, мила меланхолія – і це на фоні літературної Франції, охопленої цинізмом, самолюбванням. А вона пропонує нам ширість.

Christian Authier, L'Opinion indépendante du Sud Ouest, 20 novembre 2009

Вона уважно спостерігає за тими дрібницями, з яких складається наше життя, і пише для тих, хто не любить читати.

Fabienne Faurie, La Montagne, 14 novembre 2009

У ній є щось від старих фільмів Ренуара.

Nicolas Ungemuth, Le Figaro Magazine, 14 novembre 2009

Посміхаємося, плачемо, сміємося, цілуємося... Як гарно, коли інколи можна ні про що не думати!

Rémy Jocelyne, Le Journal de Saône et Loire, 1er novembre 2009

Je l'aimais

Роман – сумне алегро, болісна історія кохання, розказана настільки делікатно, що розіб'є сьогодні увечері ваше серце, коли ви зручненько вляжетеся у ліжку почитати і зрозумієте, що Гавальда розповідає вам про вас, про ваші сердечні проблеми, маленьку брехню, велику підлість і втрати.

Frédéric Beigbeder, Voici, 11/17 février 2002.

Гавальда з вами розмовляє, спілкується про життя, з його проблемами і глухими кутами, з його холодними живучими ілюзіями.

Pierre Vavasseur, Le Parisien.

Авторка трьох бестселерів, 5 мільйонів проданих примірників і щоразу більше коло читачів – портрет видавничого феномена. Сьогодні їй 37 і вона хотіла б бути схожою на Селінджера – триматися осторонь камер і мікрофонів, не зустрічатися з журналістами і робити вигляд, що її останній роман, що розійшовся у 300 тис. примірників за кілька місяців, не став видавничою подією. Вона дає інтерв'ю тільки найвідомішим журналістам – Bernard Lehut із RTL, на телебаченні – Laurent Ruquier, фотографії – для журналу *Elle*.

Propos recueillis par Christelle Heurtault et Anne-Claire Jucobin pour evene.fr – 19 Mars 2004

Un public étonnamment varié

“Простими щоденними словами писати, як ніхто” – так говорила Колетт, так пише і Гавальда. Її недільно-розважальне письмо, опис простих людей та їхніх емоцій, її манера підсміюватися над модерністю знайшли відгук у дуже різноманітній публіці: її читають і прибиральниці в провінції, і одиначка в великому місті, і керівні кадри, і інтелектуали, і старі, і молоді. “З нею дуже хочеться подружитися”. Вона не позує, як Бегбедер чи Жульєн Грак, і не культивує образ, як Амелі Нотомб з капелюшками чи Флоріан Зеллер із своїм волоссям, вона комплексує у присутності “people”, і залишається собою попри всю свою відомість. Гроші не зробили її залежною (32 млн євро гонорарів за рік!), вона може проїхатися на метро. Вона пише щиро, в дусі неореалістів 1950 років.

Le monde perdu de l'enfance

В дитинстві її улюбленими авторами були Госінь¹²⁶, Франкен¹²⁷, Готліб¹²⁸, Хьюго Прат¹²⁹, а в музиці їй Брюс Спрінгстін¹³⁰, Дан-Жак Гольдман¹³¹, Мервін Гей¹³², Даліда¹³³, Кейт Жарет¹³⁴, Стефані Айшер¹³⁵, Бобі Лапуент¹³⁶, Глін Гуд¹³⁷, Леонард Коен¹³⁸, Кент¹³⁹, Лу Рід¹⁴⁰.

¹²⁶Рене Госінь (1926-1977) – французький письменник, гуморист, сценарист мультфільмів для дітей.

¹²⁷Андре Франкен (1924-1997) – бельгійський франкомовний письменник, який багато працював у жанрі коміксів, автор серій Spirou et Fantasio, Gaston, Modeste et Pompon, Idées noires.

¹²⁸Марсель Готліб – художник і сценарист коміксів (1934 р.н.).

¹²⁹Хьюго Еуженіо Пратт (1927-1995) – італійський художник і сценарист, автор коміксів.

¹³⁰Брюс Спрінгстін (1949 р.н.) – автор пісень і виконавець в стилі рок-н-рол.

¹³¹Жан-Жак Гольдман (1951 р.н.) – відомий автор пісень для Патрісії Каас, Селін Діон.

¹³²Марвін Пенн Гей (1939-1984) – американський співак, аранжувальник, автор пісень, разом із Стіві Уандером був у витоків ритм-енд-блюза.

¹³³Даліда (фр. Dalida, араб. داليدا; справжнє ім'я Yolanda Christina Gigliotti; 1933-1987) – французька співачка італійського походження, яка виросла в Єгипті.

¹³⁴Кейт Жаретт (1945 р.н.) – американський піаніст і композитор, який виконує як джаз, так і класичну музику.

¹³⁵Стефан Ейхер (1960 р.н., Швейцарія) – автор, співець і композитор.

¹³⁶Бобі Лапуант (Robert, Jean-François, Joseph, Pascal Lapointe, 1922-1972) – автор пісень-каламбурів.

¹³⁷Гленн Гудлд (1932-1982) – канадський піаніст, композитор, письменник, неординарна особистість.

¹³⁸Леонард Коен (1934 р.н.) – канадський поет, романіст, виконавець і композитор фольк поп кабіре стилю.

¹³⁹Кент – поп-рок група 90-х років, найпопулярніша в Швеції.

¹⁴⁰Лу Рід (Lewis Alan Reed, 1942 р.н.) – американський музикант, гітарист.

Письменниця грає з контрастами. Її персонажі – ніжні чи жорстокі, балагури чи мовчуни – живуть у різних ситуаціях. Здається, щось дуже стереотипне – і раптом сміх між двома приливами емоцій уривається від відчуття життєвих негараздів.

le site du magazine Krinein.

Інтерв'ю з Анн Гавальда

Живопис – це для вас втрачене покликання?

Та ні, я щаслива в письмі, проте живопис – інша частина мене (...). Обожаю автопортрети (...). Простий ескіз відносить мене так далеко, як не здатний жодний літак.

Яке ваше ставлення до Вівальді і Marvin Gay?

Можу слухати до безкінечності...

Чи є у ваших персонажів спільна риса?

Вони однаково вразливі, чисті серцем, чарівні.

Який ваш улюблений сюжет?

Жінки, чоловіки, діти. Мене цікавить все, окрім мене.

ГІЙОМ МЮССО

Guillaume Musso (1974 р.н.)

Гійом Мюссе належить до молодшої генерації французьких письменників. Дитинство провів на Антибах. Закоханий в американський стиль життя, кілька років жив і працював, перебиваючись найрізноманітнішими заробітками, в Нью-Йорку і Нью-Джерсі. Спілкування з заробітчанами всіх національностей світу дало йому неоціненний досвід і безліч ідей для написання художніх творів. Повернувшись у Францію, Г. Мюссо отримує диплом про вищу освіту і право викладати природничі науки і географію в середніх навчальних закладах.

У 2004 році Г. Мюссо пропонує свій роман "А потім..." видавництву Екзо (ХО), яке спеціалізується на трилерах, детективних романах та іншій масовій літературі. Бернар Фіксо повірив у талант свого автора. Роман розійшовся накладом більше 2 млн. примірників і був перекладений на двадцять мов. На такий само шалений успіх були приречені і наступні "Sauve-moi, Seras-tu là?", "Parce que je t'aime", "Je reviens te chercher" et "Que serais-je sans toi?". Виявилася, що романи за своєю природою є дуже візуальними і придатними до екранізації. Роман "Et Après..." екранізований *Fidélité Productions* у 2009 році. Над ним працювала команда у складі Gilles Bourdos¹⁴¹, Romain Duris¹⁴², John Malkovich¹⁴³ та Evangeline Lilly¹⁴⁴. Право на екранізацію наступних романів "Seras-tu là ?" та "Parce que je t'aime" купили *Films Christian Fechner* та *UGC*.

¹⁴¹ Жиль Бурдос (1963 р.н.) – французький режисер і сценарист один із власників студії Persona Films.

¹⁴² Ромен Дюріс (1974 р.н.) – актор, молода надія французького кінематографу.

¹⁴³ Джон Малковіч (1953 р.н.) – американський актор, сценарист, режисер хорватського походження.

¹⁴⁴ Еванджелін Ліллі (1979 р.н.) – канадська актриса, одна з найсексуальніших жінок світу.

Інтерв'ю

Письмо

Письмо насправді є продовженням читання і є особливим способом втечі від реальності повсякденного життя, від його нестерпності. Чому людям потрібно, щоб їм розповідали історії? Ймовірно тому, що “реальність така погана”, як казав Варгас Льоса, тому що “вона не достатня, щоб задовольнити наші апетити і мрії”.

Ідеї романів приходять звідусіль: з мого власного досвіду, з новин і книг... Я люблю спостерігати за людьми в ресторанах, кафе, метро, магазинах ... Для мене це “Смак інших”.

Я намагаюся розповісти “щиру” історію – таку, яка узгоджується з моїми почуттями в той чи інший момент

Часто я визнаю, що ідея народилася, по нав'язливому образу, який повертається в голові. Від нього все стає на свої місця. Я ніколи не очікую патхнення, але тому, що я працюю і постійно, натхнення приходить в процесі.

Зазвичай, проходить кілька місяців, поки структура книги оформиться в “скелет”. Мені потрібно знати, куди я “йду”, навіть якщо я не завжди знаю, яким чином я збираюся це зробити, як туди дістатися. Я можу провести так до шести місяців. Я працюю над послідовністю розділів, поступовістю накопичення інформації, її розгортанням. Я намагаюся бути винахідливим і створити майже кінематографічну розбивку історії на кадри. Паралельно йде робота над образами, для яких я створюю детальні біографічні картки. Навіть якщо три чверті цієї інформації не ввійде в книгу, я маю досконало знати моїх персонажів, увійти з ними в стан емпатії, щоб у процесі письма відбулася та чарівна алхімія, з якої народжуються емоції.

Найбільш хвилюючий момент для письменника настає тоді, коли персонаж хоче вирватися і зробити все по-своєму. Саме тоді і виникають повороти, яких ти собі навіть не уявляв на початку.

Я намагаюся працювати в будь-якому місці: в офісі, поїзді, літаку. Але це правда, що більша частина роботи відбувається, деś між опівночі і третьою ранку, коли життя навколо вас зупиняється.

Я пишу розділи один за одним на комп'ютері з текстовим процесором, потім багато правок на папері і знову за комп'ютер. І так скільки треба разів. Іноді, коли нічого не виходить, я купую зошит в лінійку, як у старі добрі часи, щоб шокувати себе, дестабілізувати.

Читання

Я люблю книги навіть більше, ніж письменників. Серед класиків: “Панова красуня” Альберта Косна, “Нестерпна легкість буття” Кундери, “Гусари на даху” Жана Жіно.

У поезії – Аполлінера і Арагона.

Серед сучасних письменників: “Заплямована репутація” Філіпа Рота¹⁴⁵ і “Мішок з кістками” Стівена Кінга

¹⁴⁵ Філіп Рот (англ. Philip Roth, 1933 р.н.) – американський письменник, автор більше 25 романів.

Серед французьких авторів, я справжній шанувальник Жан-Крістофа Гранжа за ту лихоманку, яка пронизує кожну сторінку його текстів, Тоніно Бенаквіста¹⁴⁶ за людяність його героїв та за чутливість – Анн Гавальда.

Про зв'язок письма з кінематографом

Я сформований поколінням відеоманітофона, тобто вперше дивився фільми на маленькому екрані з можливістю зупинятися і повторно переглядати окремі сцени, тобто схильний до “реконструкції” кіно, щоб легше зрозуміти специфіку і особливості техніки побудови кадру. Я впевнений, що це вплинуло на моє письмо, його візуальність, гарно розбудовану структуру і формування чуття напруги, яка зростає впродовж історії.

Ще одне важливе джерело натхнення протягом останніх десяти років – англо-американські телесеріали: *Six Feet Under*, *Lost*, *The Sopranos*, *MI-5*, *24*, *The West Wing*... Сьогодні саме в них криється джерело технічних інновацій в парадії, найменш розкручені теми і найбільш натхненні автори.

США

Я живу у Франції і люблю її, але у більшості моїх історій дія відбувається в Нью-Йорку. Місце дії впливає на довіру до розказаної історії. Звичайно, мої історії могли б статися десь у Парижі, Лондоні, Токіо ... Але Нью-Йорк – місце, де все може трапитися: і найгарніші любовні історії, і найстрашніша трагедія. Після терактів Нью-Йорк став містом, що чинить спротив. Це ті зовнішні умови, що часто перегукується з досвідом моїх персонажів.

Тематика

Надприродне, містика, трилер – для всього лише претекст, щоб в легкій і ігровій формі взятися за, глибокі теми... “І після” – роман, який ставить проблему крихкості буття, “Врятуй мене” піднімає питання випадку і долі, “Чи будете ви там?” говорить про старість, каяття і жаль. “Тому що я люблю” піднімає тему протистояння, психологічної здатності витримати негаразди, подолати труднощі і стати ще сильнішим. “Я прийшов за тобою” розмірковує над ідеєю другого шансу і відкриває дискусію щодо нашої відповідальності за вибір, про примхи долі і можливість змінити траєкторію життя.

Надприродне, отже, є двигуном драми. Я його іноді використовую як притчу, щоб говорити про те, що мене дійсно вабить: почуття, сенс, що ми вкладаємо в наше життя, відсутність, страх.

Я згадую всі ці американські фільми 40-х, які в ігровій формі торкаються найважливіших питань: *It's a Wonderful Life* Франка Капра¹⁴⁷, *La Félina* Жака Турнера¹⁴⁸, *The Ghost, Mrs. Muir* Джозефа Манкевича¹⁴⁹. А ближче до нас Бім Вендерс¹⁵⁰ (*Les Ailes du désir*), Найт Шьямалан¹⁵¹ (*Le Sixième Sens*).

¹⁴⁶ Тоніно Бенаквіста (Benacquista Tonino, 1961 р.н.) – французький письменник італійського походження, автор близько 10 романів, сценаріїв, працював для кіно разом з Жаком Ферранде та Жаком Одіаром, має премію Сезар за 2002 р.

¹⁴⁷ Френк Капра (Франческо Росаріо Капра, Френк Рассел Капра, 1897-1991) – американський кінорежисер майстер бурлескної комедії, лауреат премії “Оскар” (1935, 1937, 1939).

¹⁴⁸ Жак Турнер (фр. Jacques Tourneur, англ. Джек Тернер, 1904-1977) – американський режисер французького походження, який зняв у Голівуді класичні фільми жаків “Люди-кішки” (1942), “Я гуляю з зомбі” (1943) і “Ніч демона” (1957), а також еталонний фільм-нуар “З минулого” (1947).

¹⁴⁹ Джозеф Лео Манкевич (1909-1993, США) – американський кінорежисер, продюсер, сценарист.

¹⁵⁰ Бім Вендерс (1945 р.н., Дюссельдорф) – кінорежисер, фільми “Страх воротаря перед одинадцятиметровим” (1972), “Небо над Берліном” (Крила бажання) (1987).

Масова література

Мене не лякає наліпка “масова” чи “популярна” література. Агата Крісті, Стівен Кінг і Баржавель входять у цю групу митців. Вони породжують бажання читати. Це митці розказування історій, породження задоволення від читання. У мене немає жодного комплексу. Скоріше, гордість...

Мої тексти досі завжди закінчувалися драматичним крещендо. Американці говорять про *twist ending* для характеристики таких фільмів чи романів, які створюють справжній сюрприз у кінці. Як читач і глядач, я завжди любив такі повороти в кінці історії, бо вони надавали їй інший зміст. Досі пам'ятаю, наприклад, своє здивування від Агати Крісті (“Десять негрів”, “Вбивство Роджера Акройда”) або відкриття для себе фільмів типу “Психо”, “Громадянин Кейн” або “Дияволиці” А.-Ж. Крузо. Зовсім недавно режисер Найт Шьямалан зробив такий хід своєю фішкою в трилерах (*Sixth Sense*, *Unbreakable*) чи Девід Фінчер¹⁵² (*Бійцівський клуб*, *Гра*).

Романи і сценарії

Мене часто запрошують написати сценарій безпосередньо для кіно чи телебачення, я завжди відмовлявся. Як каже Жан-Крістоф Гранж: “Коли ми пишемо, ми можемо робити все, що завгодно, в той час як у фільмі одні обмеження”. Більше того, у Франції, на відміну від США, статус письменника девальвований на користь “автора-режисера”. Частка коштів, що виділяються на написання фільму, становить лише 2% від бюджету фільму, і в чотири рази більше платять у США. Це, мабуть, пояснює велику кількість низькопробної сценарної продукції у Франції.

Інтрига

“Дзвінок від ангела” (2011) починається з випадкового обміну мобільними телефонами між Мадлен і Джонатаном в аеропорту. Це інтрига, яку неможливо уявити ще років десять тому.

Об'єктивно оцінимо те, що ми зараз зберігаємо в наших телефонах: смартфон більше, ніж старий добрий записничок, зберігає пам'ять про наші важливі розмови, наші суперечки, нашу закоханість у когось чи щось. Це об'єкти, своєрідне продовження нас, певний архів нашого внутрішнього життя у збережених фотографіях, відео та електронних листах.

Поза тим, що це соціологічний феномен, це й свідчення технічного прогресу, що є для романіста невичерпним джерелом драматизму: телефон дозволяє легко пов'язати персонажів між собою, прискорити темпи розвитку історії та оповіді, породжує нові конфлікти.

Література і реальність

З різних причин, мені подобаються мої чоловічі персонажі, занурені в такі серйозні труднощі, що не мають вибору і мають бути активними, щоб

¹⁵¹ Найт Шьямалан (M.Night Shyamalan), режисер фільмів за участю Б. Вілліса.

¹⁵² Девід Ендрю Лео Фінчер (англ. David Andrew Leo Fincher, 1962 р.н.) – американський кінорежисер і кліпмейкер, один з найяскравіших “новобранців” Голлівуду 1990-х, творець культового фільму “Бійцівський клуб” (1999).

відновити втрачену рівновагу у своєму житті. Джонатан, герой роману “Дзвінок від ангела”, справжній кулінарний творець, який керував одним з найпрестижніших ресторанів у світі, після важкого розлучення втратив все. Щоб виписати цей персонаж, я повинен був збирати інформацію про світ високої кухні. Як на мене, то існує реальна паралель між творчістю письменника і творчою активністю деяких його лідерів, таких як П'єр Герне¹⁵³, Ферран Адрія¹⁵⁴, Жоель Робюшон¹⁵⁵: бажання постійно оновлюватися, пошуки оригінальності, повага до традицій, прагнення до такої презентації, яка дає задоволення і насолоду.

Проблематика романів

Одна з основних моїх тем – потреба в той чи інший момент життя побачити, хто ти є насправді, подивитися у вічі власним демонам і вистояти під їхнім натиском. Якщо ми самі себе постійно обманюємо, то не живемо, а животіємо і не сягаємо повноти власного існування.

На початку роману “Дзвінок від ангела” персонажі Мадлен і Джонатан однаково самоусунулися з власного життя після пережитої колись поразки, з якою так і не зуміли впоратися. Але навіть “заснувши” щодо самих себе на два роки, вони не знаходять такий бажаний спокій ні уві сні, ні у втечі в іншу країну.

Мені хотілося зміщати різні жанри, побудувати розгалужену інтригу, в якій були б містична атмосфера кримінальної справи, нервовий ритм трилера, історія кохання і дуже сучасних родинних стосунків.

Критика

Michel Field, France Soir, 18 mai 2009: “Він створює справжній світ, захоплює нас своїм письмом і веде в інший часопростір”.

Le Parisien / Aujourd'hui en France, Pierre Vavasseur, 23 avril 2008:

“Автор має справжній талант гратися з потоками часу і демонтувати долю павпаки. Він – майстер саспенсу”.

Le Figaro Magazine 7 juillet 2007:

“Механізм романів бездоганний, характери персонажів виписані філігранно і психологічно довершено. Найбільший козир автора – емоційні акценти”.

Anne Berthod de L'Express 8 juin 2006:

“Авторський стиль дуже сентиментальний, проте інтрига вибудована з майстерністю полара”.

Bernard Lehut de RTL Laissez-vous tenter, 8 mai 2006:

“Кохання, саспенс і трішки гірчиці життя”.

Claire Devarrieux, Libération,

¹⁵³ П'єр Ерне (Pierre Hérné) – один із найвідоміших сучасних французьких кухарів-митців.

¹⁵⁴ Ферран Адрія-і-Акоста (1962 р.н., Іспанія) – знаменитий шеф-кухар ресторану “Ель Булі” на узбережжі Коста Брава, один з кращих кухарів у світі і в Європейському ресторанному рейтингу.

¹⁵⁵ Жоель Робюшон (1945 р.н., Франція) – французький шеф-кухар і ресторатор. Визнаний “Шеф-кухarem століття” 1989 р., нагороджений званням “Meilleur Ouvrier de France” (Кращий майстер Франції). Автор кількох куховарських книг, автор кількох кулінарних телешоу у Франції. Оператор десятка ресторанів в Гонконзі, Лас-Вегасі, Лондоні, Макао, Монако, Нью-Йорку, Парижі, Тайбеї і Токіо, в цілому 26 ірок Мішлен.

“Роман *Que serais-je sans toi?* страждає на невитриманість і надмірну простоту письма”.

Nelly Kaprièlian *Les Inrockuptibles* 22 juillet 2008

Пояснює талант автора геніальною здатністю до “вторинної обробки” теми, що є рецептом бестселеру (“Я вже десь це чув”).

France Info

“Історія, яка могла статися з нами усіма (...), романтичний трилер в чорних і рожевих тонах. (...) Щоб дізнатися секрет, що пов’язує персонажів, роман треба дочитати до кінця”.

Olivier Bellamy, Radio Classique

“Гійом Мюссо синтезував (...) великі універсальні теми і смаки з прагненнями і простими проблемами пересічної людини. Що дивно, у популярних письменників (...) є освіченість, культура, працелюбність, зацикленість на реальних дрібних деталях, відкритість до світу навколо себе. Вони уміють простими словами передати свою любов і вміння розповідати історії. Марно намагатися їх наслідувати, копіювати те, що можна було б розцінити як рецепт: у них є це в крові”.

Méto

“Якщо “Дзвінок від ангела” починається на тій же основі, що й романтичний роман “Паперова дочка”, то дуже неочікувано він раптом трансформується в трилер, нагромаджуючи повернення, флеш-беки (...) Автор ніколи не забуває включити в діалоги персонажів щось таке, що є реальністю другого рівня, щось дуже знайоме читачеві з власного життя. Це робить персонажів дуже близькими до нас і зрозумілими”.

La Libre Belgique

“Гійом Мюссо розгортає романтичну комедію як комічний трилер. Кримінальна справа, втечі, переслідування, романтичні плутанина, темне минуле героїв. Жанри переплітаються. (...) Наративна структура, яку започатковує автор, є надзвичайно ефективною. Ймовірно, однією з найкращих”.

L'Est Républicain

“(...) Велика романна переконливість (...) Гійом Мюссо дуже сучасний романіст”.

ТЕТЯНА ДЕ РОСНЕЙ

Тетяна де Росней народилася 28 вересня 1961 року в передмісті Парижа. Вона має англійське, французьке та російське коріння. Її батько – французький вчений Жоель де Росней, дід – художник Гаєтан де Росней. Прабабуся по батьківській лінії Наталія Рачевська була російською актрисою, директором Ленінградського Пушкінського театру з 1925 по 1949 рік. Мати Тетяни – Стелла Джебб, дочка дипломата та пра-пра-онука британського інженера. Тетяна – племінниця історика Хью Томаса. Тетяна зростала в Парижі, а потім у Бостоні, оскільки її батько викладав в Массачусетському технологічному інституті в 70-х. Вона переїхала до Англії на початку 80-х, отримала ступінь бакалавра з англійської літератури в університеті Східної Англії. Повернувшись до Парижа

в 1984 році, Тетяна стала прес-аташе Крісті і потім редактором журналу *Vanity Fair* (до 1993 р.). З 1992 року Тетяна опублікувала десять романів у видавництві *Fayard*. “Її звали Сара” – перший роман, написаний англійською, згодом перекладений в 38 країнах, проданий тиражем понад три мільйони.

Тетяна де Росней працює журналісткою французького відділення *ELLE*. Одружена і має двох дітей. Живе в Парижі зі своєю сім'єю.

За журналом *Le Figaro*, у 2010 р. Тетяна де Росней стоїть на п'ятому місці серед найбільш успішних авторів (після Марка Леві та Анн Гавальда, але перед Мішелем Уельбеком і Фред Варгас).

В чому ж секрет її успіху? Якою зброєю вона користується? Проаналізуємо текст з точки зору композиції, піднятих тем, проблем, створених художніх образів, художнього мовлення.

Роман побудований як паралельне розгортання двох історій: одна торкається подій липня 1942 року, коли під час облави, проведеної французькою поліцією режиму Віші у Парижі, було заарештовано більше 13 тисяч євреїв, яких відіслали до табору Освенцим і спалили в газових печах і крематоріях. Друга історія торкається сорокасемилітньої жінки-американки, яка на замовлення свого журналу збирає матеріал щодо “облави зимнього велодрому”, сама переживає психологічну драму “середнього віку”, розлучається з чоловіком-французом, народжує дитину.

В основі художнього методу Тетяни де Росней лежить володіння увагою свого читача, вміння нагромаджувати тисячі цікавих деталей з побуту сьогоденішнього європейця, вміння бачити незамуленим оком всі проблеми і стереотипи, що застрягли в свідомості француза, задоволеного своїм рівнем життя, молодого активною дружиною, перспективними дітьми, досягнутим статусом, шикарною квартирою в центрі, чарівним будиночком в мальовничому районі десь в провінції. Все так, от тільки старіти не хочеться, не хочеться брати на себе додаткову відповідальність за малих і ще ненароджених дітей, не хочеться пригадувати події, дуже неприємні, не хочеться зачіпати минуле, не хочеться думати про те, що лежить в основі великих сьогоденішніх статків і благополуччя саме твоєї родини.

Спочатку дещо невідоме про історію Франції періоду окупації. До 1962 року історія цієї війни не входила в шкільні підручники, і французькі діти мали дуже загальні уявлення про Голокост і окупацію країни. У 1995 році Президент Жак Ширак першим виступив з промовою, в якій офіційно визнав провину французької держави, уряду Віші, французької поліції і звичайних французів у масовому знищенні євреїв у країні. Промова була виголошена при відкритті стели на місці колишнього зимового велодрому, де впродовж кількох днів липня 1942 року без води і їжі, в жакливих нелюдських санітарних умовах утримувались, головню, єврейські жінки і діти від двох до 14 років. Це все відбувалося в центрі Парижа. Президентом великої європейської країни було визнано існування на території Франції часів Другої світової війни великих таборів переміщення в Дрансі, Пітівеє, звідки ешелони везли окремо батьків, окремо дітей, але пункт призначення був один – газові камери Освенцима.

Історія дівчинки Сари починається однієї лишневої ночі 1942, коли її глибокий сон зруйнував грім чобіт під вікном. З їхньої великої квартири в престижному буржуазному кварталі Марє їх з мамою вивели через 10 хвилин. Дівчина стискала в спітнілій руці ключ від розсувної міжкімнатної шафи, в яку вона сховала свого молодшого братика, сподіваючись, що батько, який ховався від поліції у великому гаражі з десятком інших чоловіків-євреїв їхнього кварталу, надвечір повернеться додому і випустить братика. Вони ж з мамою повернуться найближчим часом і всі зберуться у вітальні за круглим столом, щоб розповісти, скільки вони всього натерпілися, поки не були разом. Віру в майбутнє, попри автобуси, великий натовп людей з жовтими зірками на грудях, вселяло вже те, що поліцейські супроводу були французами і що жодного німця не було. Проте батько вийшов зі схованки на довгий протяжний крик переляканої матері – він вирішив поділити долю рідних. Дізнавшись про Мішеля, який залишився замкненим у шафі, він спробував домовитися, забрати хлопчика, був готовий навіть заплатити поліцейським. Проте ситуація значно змінилася. Ті, хто ще недавно знімали капелюха і шанобливо віталися з ним як з визнаним майстром і з його дружиною-красунею, ті, хто цікавилися здоров'ям його дітей і навіть приймали щирі допомоги у разі потреби, раптом стали іншими – замкненими, холодними, недовірливими, злими. Знайома консьєржка знахабніло викидає дитячі іграшки, інші відводять погляди, кидають злі слова, немов каміння, услід. Дівчинці здається, що причиною змін стали ті великі жовті зірки, що їх мама нашила на груди на всьому одязі.

Роман уміло тримає увагу читача тисячею дрібних родзинок зі щоденності типу з “парижанкою не вітаються за руку, не цілують руку – її цілують в обидві щічки, навіть коли бачать вперше”. Запах парфумів Вегівер і Шалімар, прикраси Агата і годинник Гермес, знайомство на гірському курорті Куршавель – все, як ознака статусу; опис шлюбної церемонії – “стара провінційна церква, сухня кольору слонової кістки, дуже проста і вишукана, сірий костюм нареченого, обід з шампанським, трюфелями і свічками”. Роман виграє за рахунок постійного діалогу культур. Дружина-американка з достатнім гумором оцінює свою американськість, його (чоловіка) французькість. Оскільки шлюб тріщить, то від погляду жінки не приховуються найменші дрібниці. Саме вони лежать в основі тих стереотипів, які керують поведінкою людей у побуті. Дружина в буржуазному контексті Парижа 80-х уявляється десь так – “достатньо освічена, інтелігентна, розумна, гарно дипломована (бажано диплом з відзнакою), гарно вихована. А ще – здорова, міцна, перспективна. Щоб не палила, не пила, вірила в Бога”. Чоловік описується приблизно так: “сlegantний, підтягнутий, весь притягує погляд і випромінює сексуальність”. Родина чоловіка-француза: “Холодний погляд, суха посмішка, легкий макіяж, перфектність одягу, елегантні руки з довершеним манікюром”. Вражає опис Парижа, в якому є не тільки Єлисейські поля, квартал Марє, Лівий берег, Монпарнас, Правий берег, а й хемінгуейське відчуття міста як свята, козиний сир Шавіньоль, парк Монсо.

Окрім цього, піднімається питання протистояння культур, певного культурного непорозуміння. Так, питання абортів – це насамперед питання усвідомленого вибору і відповідальності в американських реаліях і дослухання до думки чоловіка – у французьких.

Критика

Liberation.fr

Тетяна де Росней визнає, що не володіє талантом відточування лексики. Проте вона є визнаним майстром в іншому мистецтві – менш цінному, проте з більшим попитом на ринку, ніж вміння синтаксично розбудовувати речення: вона майстерно розповідає історії.

Навіть схильна до мелодраматизму чи до повчань, вона зуміла зацікавити 400 тис. читачів у Франції і більш, ніж 2,5 млн. за кордоном. Разом із Е.-Е. Шміттом і М. Барбері у 2009 році увійшла в п'ятірку найбільш читаних авторів.

Її батьки – науковці, піонери біохарчування у Франції й Англії, вишукана і довершена в своєму аристократичному тілі пара закоханих людей, породила в Тетяні в юності комплекс Едипа, який вона зуміла здолати тільки ближче до 40 років. Католичка, але без надміру, носить джинси, голосує за партію роялістів, не підтримує політику витіснення циган з території Франції. Свої перші черевики-човники купила у фірмі Кастель, чай о п'ятій п'є в кафе Селект, відвідує літературні “посиденьки” в Матіньоні, знає Ф. Бегедера з часів царя Гроха – ці факти роблять її “поза будь якою класифікацією”.

Історія друку роману

Nathalie Six Vient de Paraître (N°34 mars-avril 2009)

14 квітня 2009

Це як різдвяна казка. Рукопис роману “Її звали Сара” отримав відмову у кількох видавників США, Франції та Англії, оскільки в ньому йшлося про невідомі поза Францією події, невідомий бік Другої світової війни – табори переміщення на території Франції, колабораціонізм французів, маленька підла побутова вигода для посереднього француза від звільнення квартири, в якій колись жили євреї. Роман кілька місяців припадав пилom у письмовій шухляді автorkи, яка втратила довіру до себе. Повірили видавники будинку ЕНО, купили права – і через два роки тираж більше 1 млн. розійшовся Європою.

Приначина успіху – роман від початку був написаний англійською мовою і отримав велику читацьку публіку. По-друге, головні персонажі в ньому – діти, що є не меншою запорукою успіху. По-третє, роман функціонує як детективний – в ньому багато загадок, які потрібно розгадати, багато таємниць навколо персонажів, хтось вмирає, хтось виживає – головне, тут є постійний рух між минулим і теперішнім, гарна конструкція. Головний персонаж – американська журналістка Юлія Жармонд – переживає внутрішні проблеми, в яких кожен легко впізнає свої власні. Так само, як і вона, читач відкриває для себе історію. І крім того, у Франції, як і за кордоном, Т. де Росней постійно на зв'язку зі своїми читачами, відповідає на емейли, проводить зустрічі з читачами, подорожує для цього між країнами.

Інтерв'ю

Про роботу з інформацією.

В школі я нічого не чула про цей важкий епізод в нашій історії. Коли я писала роман “Стіна пам'яті”, я почала збирати матеріал. Чим більше я документувала, тим більше була зворушена. Більшість єврейських дітей,

які загинули в результаті облави 1942 року, народилися у Франції, мали французьке громадянство. Я побувала в таборах переміщення в Дрансі, Бон-ла-Роланд і зустрілася зі свідками.

Читання

“Мемуари Адріана” – роман Маргеріт Юрсенар, який мене найбільше вразив у двадцятилітньому віці. Мені сподобалося прогулюватися по садах, де була Вілла Адріана. Юрсенар написала у передмові: “Це книга, яку ми не наважусьмо читати до 40 років”. Вона права! Краса, яка може бути поцінована тільки в зрілі роки.

Що вплинуло на формування

Серед історичних персонажів – Моцарт. Він зачаровує мене так сильно, що я назвала сина в його честь. Мені хотілося б стати невидимою і знімати з невеликою камерою в його квартирі у Відні, стежити за всіма кроками у створенні Дон Жуана.

Моє життєве гасло: “Ніколи не пояснювати, ніколи не скаржитися”.

МАРК ЛЕВІ

Марк Леві народився у 1961 році в передмісті Парижа. У віці 18 років він влаштовується на роботу в “Червоний хрест” і паралельно продовжує навчання в університеті на відділенні інформатики і управління. В 1983 році він використовує набутий досвід для створення приватного бізнесу у сфері інформаційних технологій і впродовж 6 років живе і працює в США. Його приваблює будівельний бізнес, і він створює проектно-конструкторське бюро в Парижі. В 2000 році, майже в сорокалітньому віці, Марк Леві видає свій перший роман “А якби це було правдою...”, перекладений відразу 41 мовами.

Критика ніколи не співала йому осанни. Франсуа Бюнель з “Франс суар” вважає, що “сюжети (Марка Леві) прошиті білими нитками, написані півтора сотнями слів і схожі на мелодраматичні серіали. Кінець відомий наперед, емоції ті ж самі, мораль одна і та сама: кохання сильніше від смерті, і ми знайдемо один одного. Жодних сюрпризів”.¹⁵⁶

Ліберасьон характеризує його письмо як мінімалістське, якщо не мінімальне: “Марк Леві не вважає себе стилістом, скоріше ремісником від літератури і поважає таких письменників, як К. Бобен, Ж. Превер за їхню просту, невигадливу мову”. Автору закидають відсутність літературного стилю, брак інтелектуальності, небажання вести за собою читача: “Все занадто схоже на фабрику промислового продукування кліше”.¹⁵⁷

Газета “Фігаро”, намагаючись проаналізувати успіх романів, робить акцент на правильному маркетингу, спланованому літературним агентом письменника і його видавництвом: не більше 4-5 тижнів від моменту подачі рукопису до його виходу в світ великим накладом, правильно організована рекламна компанія

¹⁵⁶ Busnel F. “Marc Levy ? Un supplice !”// France soir, 27/05/2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://archive.francesoir.fr/loisirs/litterature/francois-busnel-“Cmarc-levy-un-supplice”-52721.html>

¹⁵⁷ Aïssaoui M. Marc Levy, machine à succès// Le Figaro, 24/06/2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/06/24/03005-20090624ARTFIG00501-marc-levy-machine-a-succes-php>

і постійний зв'язок з читачами на Твіттері, в фейсбуці, який можна порівняти хіба що з активністю Мілен Фармер чи Джонні Холлідея: уривки майбутніх книг, читання автором вголос фрагментів, обговорення, форуми, блоги – рахується все, що є складовими сучасного інформаційного простору. Не менш важливою є і сама манера авторського письма: візуальна, кінематографічна, вона включає в себе декорації, діалоги, раптові стрибки інтриги, що дає змогу легкої адаптації до кінематографу. Автор використовує вплив на читача так званих “культурних слідів” – спогади про пригоди добре відомого археолога Індіани Джонс чи “Парфюмер” Зюскінда, що дозволяє йому спровокувати інтерес до романної інтриги.¹⁵⁸ Грегар Леменаже із “Нувель Обсерватор” розцінює роман *Le Premier jour* як “романс на сиропі зі слізливих істин” і коротко переказує сюжет твору: герой зізнається другові, що ніяк не забуде історію закоханості п'ятнадцятилітньої давності. Зустрівши ту колишню студентку в ліфті, він через хвилину цілується з нею, бо ні він, не вона нічого не забули і “дитина, якою ми були, залишається всередині нас”, “дружба не можлива без довіри”, а “досконалий світ має бути вільним від утисків”¹⁵⁹.

“Кожен хоче кохати” – палітурка з такою невибагливою назвою приховує таку ж невибагливу розповідь з життя сучасної Франції. Двоє чоловіків, давно знайомих, зустрічаються в Лондоні, в кварталі, де вже давно майже не чути англійської, оскільки тут розмовляють французькою. Вони, як і Марк Леві, живуть у Лондоні, купують квіти у французькій крамничці, ходять до французького ресторанику на обід, купують книжки у французькій книгарні, дітей відводять на навчання у французьку гімназію. Така ситуація доволі відома – чимало французів у віці до сорока легко долають відстань Париж-Лондон за дві години 15 хвилин, щоб жити в туманному Альбїоні та інколи повертатися в країну свого дитинства. Проте соціальний і економічний підтекст, як завжди в романах Марка Леві, не важливий і ховається за історією двох чоловіків у віці злегка за тридцять, які мають на утриманні дітей майже одного віку і вирішують внести перепланування у великий будинок, де вони мешкають наразі, з тим, щоб облаштувати спільний великий зал на першому поверсі. Вони добре розуміють один одного, приходять на допомогу, підміняють один одного у випадку потреби. Єдина умова спільного співіснування – жінок у дім не приводити, гувернанток не викликати, додому повертатися до опівночі. Початок вже нагадує кілька французьких і американських фільмів на тему самотніх чоловіків, які справляються з домашніми обов'язками не гірше жінок, але зрідка потрапляють у смішні, інколи пікантні ситуації і демонструють найкращі риси сучасних джентльменів. В їхню життєву історію виявляються вшитими короткі екскурси з життя інших людей, які живуть поряд, долають певні труднощі, зустрічають і втрачають кохання, переселяються в інші райони, подорожують. Скажімо, історія непорозуміння з класним керівником і батьківськими зборами. Пообіцявши підмінити друга і відвідати збори,

¹⁵⁸ Aïssaoui M. Marc Levy, machine à succès// Le Figaro, 24/06/2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/06/24/03005-20090624ARTFIG00501-marc-levy-machine-a-succes.php>

¹⁵⁹ “ordonnancement” de Marc Levy// Le Point, 18/04/2003 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/2007-01-19/ordonnancement-de-marc-levy/989/0/54782>

Матіас спізнюється і випадково зустрічається з Одрі (яке гарне ім'я і таке типово англійське, з англійською кінематографічною передісторією) – журналісткою, що готує репортаж про генерала де Голля, яку він помилково вважає класним керівником сина Антуана. Матіас настільки захоплюється Одрі, що через сина передає їй лист, що стає причиною взірцевого покарання хлопчика за нахабну поведінку. Підстаркувата класна дама не розуміє натяків на поцілунки і запахи волосся.

Автор пише невибагливо, легко, не витрачаючи час на пошук літературних порівнянь, епітетів, які могли б прикрасити стиль, зробити письмо більш художнім чи елегантним. Проте типовість авторських виразів (“стояв прекрасний осінній день”, “він подивився на високу стінку”, “цілий день падав дощ”) компенсується людяністю поведінки молодих героїв у життєвих ситуаціях. Ось кілька прикладів: Матіас боїться висоти, проте стрімко дряпається на платан, щоб дістати з нього маленького хлопчика, який ось-ось впаде. Друзі-архітектори виготовляють проект перебудови улюбленої французької кав'ярні в Лондоні і вирішують безкоштовно провести перепланування і всі роботи з тим, щоб допомогти своїй подрузі Івонні. Івонна, пам'ятаючи про дитинство часів війни, втрату батька-підпільника під час однієї з облав, проведених французькою поліцією, намагається допомогти негритянці, яка в етнічних чистках в Африці втратила всіх рідних і близьких, потрапила до Лондону без документів і тепер важко працює намагається заслужити своє право на нормальне людське життя в цій країні. Люди виявляються пов'язаними між собою невидимими лініями добра, яке вони творять не задумуючись, так легко, як дихають. Добро притягує добро, приходять у відповідь: архітектор Антуан отримує вигідне замовлення від шотландського власника ферми і не збільшує кошторис, а пропонує удосконалення, які прискорюють всі ремонтні роботи. Словом, світ-ідилія, в якому все гарно, виважено, спокійно, розмірено. Висновки прості. Нехай живе масова література, вона не така вже й погана. Може, естетично не дуже якісна, проте стабільно людяна і хороша.

Критика

Le Figaro

Blaise de Chaballier

У романі “Викрадач тіней” для розбудови історії героїв Марк Леві спирається на власну чуттєвість і власний людський досвід. Точність психологічного малюнка і вміння письменника створити гарну історію кохання не розчарують читачів.

France Soir

Марк Леві не відмовляється від зображення пристрасті, проте розвиває навколо неї справжні філософські роздуми про походження світу. Письмо легке, плавне і доступне – саме ця літературна риса робить його популярним письменником.

Brice Depasse

Бернар Піво свого часу казав, що було б добре, коли б у Марка Леві романи виходили не так часто. В новому романі “Крадій тіней” значно менше

діалогів. Перша частина, присвячена дитинству, написана вишуканою мовою, з гарними ідеями і гарною мовою. Вона зачіпає за живе і залишається в пам'яті. А друга частина повертає у світ, типово авторський, подібний до попередніх творів "Et si c'était vrai" чи "Toutes les choses qu'on ne s'est pas dites".

Pierre Vavasseur, "Le nouveau puzzle de Marc Lévy", Le Parisien, 26 avril 2011. Consulté le 26 avril 2011

Кожний роман Марка Леві будується на ідеї пошуків чогось відсутнього, на відчутті втрати чогось важливого, якоїсь головоломки. В романі "Дивна подорож пана Долдрі" історія відбувається в Лондоні 1950-х. Аліса Пенделбері, дуже гарна молода жінка, яка створює парфуми, не може знайти спільну мову з сусідом, Етаном Долдрі, якому не подобаються часті вечірки в її квартирі. Роман починається з того, що ворожка радить Алісі здійснити далеку подорож і знайти важливу для неї людину, особистість якої відкриється в результаті шести різних зустрічей, які відбудуться далеко від Франції.

У цьому вмінні організувати інтригу й полягає талант Марка Леві – закінчення ми можемо передбачити, надзвичайно цікавим є сам процес оповіді. Поїздка стає ініціаційною, маршрут далеко не туристичний, минуле і сучасність тісно переплітаються. Марк Леві не претендує на продовження традицій Флобера – він вміє гарно розказувати історії, що й підкуповує мільйони його читачів зі всього світу.

Philippe Reinhard, "Marc Lévy. "Je ne cours pas après les prix", Le Télégramme, 5 août 2010.

Так, це письменник масовий і популярний. Критика його інакше і не кваліфікує.

Герой "Крадія тіней" нагадує легендарну постать Холдена Колфілда, героя "Над прірвою в житті" Дж.-Д. Селінджера. Стиль Марка Леві нагадує чимось Філіпа Делерма.

Сам Марк Леві визнає вплив на нього англо-американської літератури.

За десять років і десять книжок Марк Леві став письменником, який найкраще продає свої твори у Франції і за кордоном (перекладений 41 мовою). У романі "Крадій тіней" добре відома логіка саме його організації оповіді: дитинство, кохання, дружба як теми і соус мелодрами для заправки, а ще трішки гумору в душі "маленького Ніколя".¹⁶⁰

Інтерв'ю

Про впливи

Мені подобається стиль Делерма, який не боїться заглиблюватися в почуття, бути ніжним і при цьому залишатися простим у мовленні.

Philippe Reinhard, "Marc Lévy. "Je ne cours pas après les prix", Le Télégramme, 5 août 2010.

Про творчий процес

Я працюю сім днів на тиждень по п'ятнадцять годин на день упродовж 4 місяців, поки пишу твір. Мені потрібно відчуття життя зі всіма його порухами і змінами навколо мене. Якщо шуму забагато – одягаю навушники і слухаю музику... Мої тексти народжуються в три акти: спочатку йде мрійливий стан,

¹⁶⁰ Жан-Жак Сампе у 1959 р. опублікував роман «Маленький Ніколя», який є відтоді матрицею сучасного французького письма про дітей.

коли весь віддаюся уяві, аж поки історія не набере остаточних форм. Другий акт – робота з персонажами, характери яких потрібно відточити, опрацювати. І вже потім я починаю писати. Це як зупинка дихання, занурення в інший світ, з якого виринаєш, тільки коли віддаєш рукопис видавцю.

У плані комбінаторному, між письмом і кулінарією є багато спільного – годинами працюєш над тим, що може дати людям задоволення від куштування. Кухня, як письмо, мають бути сезонними, відповідати смакам. Взимку – печеня, м'ясо, влітку – тайська чи ліванська кухні. Треба залишатися смиренним на кухні і нічого не нав'язувати. Мені подобається підхід Жан-П'єра Коффа¹⁶¹ до мистецтва кулінарії.

Про проблеми сучасності

Я не песиміст. Тривога, як на мене, вже передчуття скорого паралічу. Я не вірю в минуле, яке ідеалізують. В сучасному світі ми довше живемо і менше хворіємо, боротьба з диктаторами ведеться краще і успішніше, світ жвавіший і мобільніший. Проте єврократія від Брюсселя ризикує вбити свободу. Щось це схоже на Орвелла.

Emmanuel Hecht Marc Levy, le succès tranquille – L'Express, 29/06/2010

Про літературну критику

Вони всі лицеміри. 10 років тому вважали романи Сан-Антоніо “вокзальним читивом”, сьогодні схильні до визнання Фредеріка Дарда¹⁶². Сьогодні Жорж Сіменон виданий у видавництві Галлімар у колекції П'єяда¹⁶³, а колись це був масовий автор.

Avant la sortie du “Voleur d'ombres”. Marc Lévy fustige les “pseudo-littéraires” – Le Point.

11 octobre 2010.

Про успіх

Ринок нічого не може надиктувати митцю. І я сам є тому свідченням. Раніше я не був письменником і не знав сучасної літератури, не знав і книжкового ринку. Я написав свій перший роман навмання – два мільйони читачів його прочитали. Вихід книги не супроводжувався ні шумом, ні рекламою – ніякої розкрутки не було. Грошей в мене ніхто не вкладав. А ось скільки шуму навколо останнього роману Уельбека, ще до виходу у світ стільки шуму – ні про жоден роман стільки у світі не писали. А в результаті продали аж 130 тис. примірників. У кінематографі, музиці і літературі – в мистецтві – ні реклама, ні критика, ні середовище не примусять читача дивитися, читати і слухати те, чого він не хоче. І ніщо не заважає подивитися те, що порадили друзі. Все вирішує публіка.

ЯСМІН КАДРА

(1955 р. н.)

Ясмін Кадра – насправді, за цим милозвучним жіночим іменем ховається чоловік алжирського походження Мухаммед Мулессехул. Ясмін Кадра – лауреат найпрестижніших літературних премій, серед яких і Велика літературна

¹⁶¹ Жан-П'єр Кофф – ведучий теле- і радіопередач, відомий французький актор, автор книг по кулінарії і блогер.

¹⁶² Фредерік Дар (1921-2000) – письменник, відомий як автор пригод комісара Сан-Антоніо (75 романів) психологічних трилерів та кримінальних романів.

¹⁶³ “П'єяда” – колекція класичних творів, створена у видавництві Галлімар у 1931 році, що налічує 532 тексти 195 класичних авторів.

премія ім. Анрі Гала від Французької Академії та Премія Французького Інституту 2011 року. Ясмін Кадра є Кавалером Ордену Легіона Честі та офіцером Ордену літератури і мистецтв. Про його життя відомо не дуже багато.

Батько-фельдшер і мати – жінка з кочівного племені арабів росли хлопчика в любові, але у віці 9 років передали його в молодшу офіцерську школу. Тільки у 45 він знайде сили залишити службу і разом із дружиною переїде в Мексику, а згодом і Францію, де опублікує свій перший автобіографічний роман (“Письменник”), відкриє спільноті своє справжнє ім’я і біографію: з 1997 він публікувався під жіночим псевдонімом і ніколи не з’являвся перед публікою. Критика зауважить в його стилі поєднання поезії, лірики, непростих актуальних тем, а ще – ширість, оголення нервів, супроводжуване неочікуваними метафорами, що виростають з самої реальності життя. Премія Гонкур і премія Ренодо 2005 року за роман “Замах” зробили його визнаним у всьому світі, але в 2006 він знову здивував читача продовженням трилогії “Діалогу глухих” – романом “Сирени Багдада”, який присвятив темі тероризму.

Романи Ясміна Кадра перекладені понад 40 мовами світу (Німеччина, Австрія, Іспанія, Великобританія, Японія, Ізраїль, Росія, Сербія, В’єтнам).

У 2008 році вийшов роман “Чим день завдячує ночі”, який отримав кілька престижних літературних премій і вразив читача чистою лінією звучання теми людської гідності і вразливості душі. Дія роману відбувається в Алжирі, десь між 1930 і 1960 роками. Втративши все набуте в результаті дій спекулянтів на сільськогосподарському ринку, алжирський селянин змушений просити свого брата взяти на виховання свого дев’ятилітнього сина. Так Юн стає Жонасом і потрапляє на південь Франції, в маленьке провінційне селище, де ніхто не здогадується про його походження, бо він має біляве волосся і голубі очі. Дитинство і юність не захмарили ні Друга світова війна, ні етнічні переслідування – він повністю влився в дитячий колектив і подружився з трьома іншими хлопчачками. Їхню міцну дружбу має випробувати поява дівчинки, в яку шалено закохується кожен із четвірки. Егоїзм, заздрощі накладаються на побратимську вірність, а події війни за незалежність Алжиру ще більш розводять їх по різні боки барикади. Події в Алжирі накладуть важкий відбиток на особисту долю Юна-Жонаса. Він не відмовиться від тітки і дядька, які надали йому унікальну можливість щасливого дитинства, як не відмовиться і від свого батька, який навчав його повазі до пам’яті предків, до старших людей, сформував в його душі відчуття гордості за культуру свого народу, не відмовиться і від великого щирого почуття кохання, що, все разом разом, поставить під загрозу життя його дівчини. Теми колоніального Алжиру, війни за Незалежність, від’їзд французьких арабів (“чорних ніг”) з Франції в романі виявляються тісно переплетеними з темами морального вибору, відповідальності та пошуку своєї ідентичності.

Роман отримав такі літературні премії:

Prix Roman France Télévisions 2008

Кращий роман року 2008, журнал *Lire*

Велика Премія корсиканських читачів (2009)

Премія Міжнародної літератури (Берлін, 2010)

Роман “Замах”, виданий у 2005 році, присвячений арабо-ізраїльському конфлікту і зачіпає цілу низку тем навколо нього. Араб ізраїльського походження Амін працює хірургом в Тель-Авіві і щасливо живе в заможному районі міста разом з красунею-дружиною Зіхем. Одного дня Анім проводить двадцять чотири години за операційним столом, рятуючи жертв теракту в ресторані Тель-Авіва, де якась жінка-камікадзе підірвала себе і чимало мирного населення різного етнічного походження. Серед ночі його знову викликають до госпіталю, але на цей раз щоб повідомити, що тією смертницею була його власна дружина. Амін не може повірити цій звістці, проте, оскільки його щасливий світ зруйновано, він здійснює велику подорож місцями, де проходило дитинство і юність дружини — тими палестинськими містами у вогні війни, які легко стають розсадниками терористичних настроїв, де панує жорстокість, насильство, наруга над гідністю. Завдання, яке ставить перед собою Амін, — зрозуміти вчинок дружини, вияснити мотиви її дій — зіштовхується з необхідністю зрозуміти логіку політичного, релігійного, етнічного протистояння, яке не має очевидної логіки. Непорозуміння, що розростаються на людському рівні, все далі розводять Схід і Захід по різні боки прірви, що розростається.

Роман отримав такі літературні премії:

Prix des libraires 2006

Prix Tropiques 2006

Prix Gabrielle d'Estrées 2006

Grand Prix des lectrices Côté Femme, 2006

Prix Segalen des Lycéens d'Asie (Singapour 2009).

На основі роману було знято фільм на студії *Focus Features* у США.

Роман “Сирени Багдада”, який вийшов у 2006 році, зачіпає за живе. На фоні багаторічних розмов про міжкультурний діалог, франкофонію, яка начебто має свою специфіку у порівнянні з американським варіантом мультикультуралізму, цей автор кардинально інший у самій постановці проблеми. Його герой — молодий бедуїн, який трохи навчався в ліцеї, трохи — на медичному факультеті багдадського університету, поки той не був зруйнований снарядами — має дуже приблизне уявлення про християнство, західну цивілізацію, ніколи не бував ні в Європі, ні в США і залюбки провів би своє життя в рідному загубленому серед пустелі таборі, далекому від політики, нафти з її проблемами, економічних і політичних негараздів.

Погляд на європейську цивілізацію очима природної людини, на цей раз мусульманина, для Франції не такий вже й новий. Досить пригадати “Перські листи” Монтеск’є, які на початку доби Просвітництва ставили проблему діалогу культур і порозуміння. Відомі українському читачеві Марі НДіай, Венера Курі-Гата зверталися до зображення Сходу очима європейця і більше уваги приділяли розбиванню тих стереотипів, які існують в західноєвропейському мисленні щодо представників інших культур. Ясмін Кадра вибирає погляд представника іншої, неєвропейської культури на себе і європейську цивілізацію.

На початку третього тисячоліття, коли протистояння Сходу і Заходу набуло загрозливих форм, проблеми, що їх піднімає Ясмін Кадра, звучать більш, ніж актуально. Для себе я їх виокремлюю так:

- тероризм у найрізноманітніших формах – причини породження і наслідки;
- політика і релігія – гуманітарні наслідки підігрівання екстремістських настроїв через релігійні інституції.

Сюжет роману досить простий. Десь у чотирьохстах кілометрах від Багдада, так само далеко як від регіонального управління, так і від представництва американської армії, спокійним розміреним життям живе бедуїнське поселення. Тут відсутні сезонні сільськогосподарські роботи, відсутні будь-які форми промислового ведення господарства. Життя вимірюється ритмами ранкової і вечірньої молитви і заповнюється слуханням національної музики на затертих платівках під димок кальянів, які ніколи не згасають. Дивлячись в темне небо, покрите манливими зорями, так добре дискутувати про оксамитові нотки в голосі улюбленого співака, міркувати про тонку арабську душу, яка бринить у голосі відомої співачки і промовляє щось добре знайоме, але таке недоступно високе і прекрасне. Поринати у вічність, відсторонюватися від рутини, відчувати глибини космосу і не замислюватися над майбутнім вдається недовго. Три події, все більш і більш знакові, вриваються в розмірене існування поселення і вимагають індивідуальної реакції кожного.

Насамперед, це нагла смерть місцевого блаженного. Коли він у приступі цестями відрубав собі руку, село завмерло, але швидко повернулося до свого розміреного існування. Ззовні навіть здалося, що в цьому селянському ставленні до чужої біди була якась космічна готовність до того, що все мало статися саме так, якщо того побажав аллах. Проте дуже швидко знайшлася якась таратайка, яка плювалася, шипіла, але здатна була подолати сотню кілометрів по пустелі, через військові застави американців й іракців, щоб доставити душевно хворого до лікарні. В тридцяти кілометрах від селища, бідарів зупинила американська застава, на якій налякані загрозою можливих терористів молоді негри зі зброєю в руках дуже агресивно вимагали коритися їхнім командам, тримати руки за головою, ноги на ширині плечей. Спробу батька попередити, що вони перевозять душевнохворого до лікарні, ніхто не зрозумів, і десятки калашникових розрядилися в кволе тіло. Це потім будуть сльози і ридання матерів, але тепер оповідачеві здалося, що світ ламається у нього на очах, розпадається на друзки, летить в небуття, зірвавшись з орбіти. Він бачить страх в очах американських солдатів, бачить жах і біль в очах односельців. Чорна моторна ніч жаху покриває його важкою хвилею і робить нечутливим до власного болю. Знаковою для наступного розвитку подій виявляється реакція поселення на смерть свого юродивого. Сприймати розстріл на заставі як ще одне підтвердження того, що в великих жорнах війни ламається маленьке життя? Ставитися до зникнення блаженного як до поганого знаку для всього села на майбутнє? За порадою звертаються до старійшин, які відмовляють у інтерв'ю зарубіжній пресі, відмовляються від велелюдних похорон і радять все провести по-людськи,

у колі родини. Відмова від надання політичного підтексту смерті молодого чоловіка повністю у волі релігійних старійшин, які зберігають традиційні цінності, але не трансформують вірування у політично тонований фундаменталізм. А така можливість була: в бедуїнському поселенні не могли зрозуміти поривань американського полковника, який з'явився в день глибокого трауру з пропозицією матеріальної допомоги родині загиблого. Для мусульманина – це глибока образа для всього роду, яка може бути змита тільки кров'ю, для військовика – спроба залагодити непоправиме звичним для цивілізації способом. За бажанням ситуацію можна було б подати в засобах масової інформації під потрібним “соусом” і підігріти потрібні настрої.

А навколо події вже починають виривати пристрасті. Із міста приїжджають чоловіки середнього віку, які займаються бізнесом і ведуть розмови про необхідність національного самоусвідомлення. Коли ж у місцевій чайхані з'являється телевізор – подарунок від багдадського бізнесмена – починається поділ на тих, хто хоче більше знати про події в країні і реакцію на них ззовні, та тих, хто більше цікавиться культурою і традиціями. Серія репортажів без коментаріїв про партизанські засідки, вбитих американських солдатів, смертників провокує активні багатогодинні дискусії. Коли ж всі канали світу демонструють Саддама Хусейна, якого витягнули з його схову – старого, непривбавного, брудного, недоглянутого – тут позиції глядачів потребують корекції. Втомлені від військового стану, від розбрату, від негараздів, в які цей лідер втягнув країну, молоді бедуїни приймають його арешт, але вони спантеличені візуальною подачею інформації: так до старих людей не можна ставитися. Культура, традиція, релігія не дозволяють зневажати старість, якою б вона не була, а в даному випадку йдеться про лідера мусульманського світу. І знову за порадою гарячі голови звертаються на місцевих старійшин – як бути, як реагувати на події, як їх інтерпретувати? Коли ж відповідь не надходить, телевізор перетворюється на основного пропагандиста, агітатора, збудника екстремістських настроїв. І тут надзвичайно цікавими будуть культурні паралелі, які напрошуються. Якщо в західній цивілізації вважається, що навколо дрібних фактів, якими нас “завалюють” засоби масової інформації, не відбувається соціально-політичне об'єднання і визрівання більш колективних настроїв, оскільки кожен із дискутуючих залишається при своїх переконаннях (див. теорія Макфферсона), то колективний перегляд телевізора в чайхані приводить до своєрідного розкріпачення індивіда в традиційному мусульманському суспільстві. Справа в тому, що спільний перегляд телевізійних новин в родині бедуїнів відбувається за суцільної тиші – право на коментування має тільки старійшина роду. В чайхані, яка відіграє роль такого собі американського чи європейського чайного салону часів інтелектуальних революцій XVIII ст., з часом знімаються табу і заборони – тут всі рівні, всі мають однакові права голосу. Проте наш оповідач не поспішає виявити громадянську позицію і далі захоплюється розмовами про вічне і прекрасне. Із цього стану його виривають трагічні наслідки весілля, яке в місцевих масштабах означало повернення великого бізнесу до традицій і визнання провінційних цінностей через поєднання найповажніших родин.

Весілля накрило артобстрілом: американський сателіт засік надмір шуму, руху і вогнів, наземна розвідка вирішила, що це активізувалося невідоме об'єднання терористів – а далі вступила в дію військова техніка, яка працювала на великій відстані і дуже ефективно. Коли до виноградника, де відбувалося весілля, потрапляють селяни, вони знаходять місиво тіл. Жаж і оціпеніння – зрозуміла людська реакція, але американські вояки, звиклі до насильства, з метою превентивних заходів проводять серед ночі зачистку на місцевості. Озброєні, вони вриваються в помешкання мирних жителів, виганяють на вулицю роздягнутих старих і жінок, шукають прихованих терористів чи сховок зброї. Оповідач втретє опиняється в культурній ситуації розриву, яка вимагає його нагальної реакції. За мусульманськими традиціями, діти не мають права дивитися на оголених батьків. Примушені до споглядання наготи старших, вони повинні кров'ю змити наругу над гідністю свого роду. І не буде їм прощення, допоки той, хто ображав, живий і демонструє фактом свого життя переваги зла над нормою Корану. Оповідач в одну ніч вирішує залишити поселення, вийти на дорогу особистої війни. Друга частина роману – тема дороги, яка в часи війни поєднує багато різних елементів, що перебувають у хаотичному русі. Вийшовши за межі традиційного упорядкованого космосу, який потерпів крах, оповідач зустрічається з проблемою руйнування звичної моралі. Фігура бідаря втрачає своє сакральне наповнення і розростається до меж свого матеріального позначення: злидар, бездомний, безробітний, голодний, озлоблений, доведений до відчаю, без віри, без моральних устоїв з єдиним бажанням вистояти, вижити, готовий до крадіжки, до насильства, до вбивства. Втрачається відчуття ліктя, губиться поняття власної гідності, натомість панує розбрат і бажання на всьому заробити. До гуманних вчинків в ситуації руху і постійних змін виявляються здатними культурно чужі, освічені люди, дуже далекі від культури бедуїнів. На відміну від позбавленого орієнтирів, приголомшеного військовими подіями бедуїна, вони здатні простягнути руку допомоги, дати гроші, нагодувати, знайти роботу, організувати ночівлю.

Третя частина роману територіально пов'язана з Багдадом. Колись відоме своєю традиційною культурою, пишне в архітектурному рішенні, уквітчане парками і садами місто перетворилося з початком війни на клоаку. Воно саме стало схожим на сирену, яка вабить гаслами, заманує голосними обіцянками, але в якийсь момент оглушує іншими сиренами, що сповіщають про новий артобстріл. Місто-пухлина, місто-клошар, місто-руїна, місто-привид у сірому брудному мареві при погляді з близької відстані втрачає залишки привабливості. Ця частина роману закладає початок розпаду впевненості оповідача в тому, що він знає, як саме буде діяти, як саме здійснить помсту. Саме в цій частині роману у читача з'являється впевненість, що він не може повністю довіряти погляду того, хто укладає історію в логічну низку подій, не переконаний, що йому повідомляють все. Дозованість інформації супроводжується висновками, які досить часто не здаються ні логічними, ні морально зрілими. Читач усвідомлює, що головний герой має пройти через випробування новими реаліями життя. Старша сестра – лікар у великому шпиталі – відмовляється поселити у себе брата, про приїзд якого вже попереджена рідними. Причина проста – вона

неодружена, але мешкає спільно з другом і має рахуватися з його потребами. У традиційному мусульманському світі така поведінка повинна була б викликати більше, ніж осуд, але оповідач бачить молоду жінку в роботі, спостерігає за тим, як вона безстрашно допомагає жертвам теракту, як вимогливо розмовляє з військовими і розуміє її інакшість. Так само він з часом сприймає сексуальну інакшість свого далекого родича, який знаходить йому роботу і помешкання в Багдаді, допомагає акліматизуватися в цьому великому місті. Він єдиний, хто не відсторонився від героя у місті і виявив людяність. За щире зацікавлення у подальшій долі співвітчизника цей молодий чоловік згодом розплатиться своїм життям. Цікавою є особливість організації оповіді: текст побудований так, що виникає сумнів, чи є докори сумніння в оповідача з приводу власної слабкодухості, яка привела до смерті друга від рук терористів. Виникає запитання і з приводу відсутності у героя роздумів щодо смерті невинних як наслідків тероризму в Багдаді і щодо можливих трансформацій його концепції власної священної війни проти не мусульманського світу. Ця частина роману є розповіддю про залучення героя до світу терористів-смертників. Попри те, що він особисто не сприймає їхньої моральної здичавілості, безпринципності, нелюдської жорстокості у спілкуванні між собою і у ставленні до таких самих мусульман, як і вони, оповідач з великою готовністю сприймає ідею великої місії джихаду, до якої його готує оточення. У читача поступово формується переконання, що свідомістю оповідача вміло маніпулюють і використовують його релігійні переконання, його вірування, його чистоту і невинність для насаджування політичних ідей і головне – думки про необхідність війни проти всього світу. В останній частині роману дія відбувається в Бейруті. Отримавши місію перетворити своє тіло на контейнер небезпечного вірусу, який дуже швидко перетворить Європу на пустелю, герой вимушений тісно спілкуватися з пропагандистами мусульманської ідеї. Автор ставить проблему дії чи бездіяльності інтелектуального прощарку арабського світу і почуття відповідальності за ті ідеї, які циркулюють в засобах масової інформації і в творах культури, створених на політичне замовлення. Текст побудований як діалог письменника і політолога, арабів, які довго жили в США і Європі, не мають жодних ілюзій щодо причин і форм протистояння Заходу і Сходу. Їх об'єднує тільки одне – усвідомлення безперспективності боротьби мусульман проти всього світу, розуміння небезпеки планетарного протистояння для життя на землі.

Інтерв'ю¹⁶⁴

Серед тих, хто вплинув на становлення його художнього стилю і методу творчості, Ясмін Кадра називає Камю, Катеба Ясіна, Назима Хікмета, Ніцше, Достоевського, Горького, Стейнбека.

Про жанри

Твір не зводиться до якоїсь категорії, і якість його не визначається обсягом сторінок – важливим є той вимір, що надається речам і людям.

¹⁶⁴Стаття "Le sens d'une oeuvre" на сайті Ясміни Кадра: <http://www.yasmina-khadra.com/index.php?link=sens>

Про проблеми сучасного Алжиру¹⁶⁵

Ми будемо котеджі для своїх нащадків на кістках прашурів і не замислюємося над необхідністю вибудувати націю. Як результат – маємо вілли, мечеті і відмовляємося бачити, що суспільство розкладається, а воно має бути основою для існування наших дітей. Що ми їм залишимо? Наші помилки, сварки, банкрутство, корупцію, прокляття роду? Як ставитися до смерті шахідів? І хто наші національні герої? Чи можемо рухатися вперед, допоки не визначилися з минулим, над яким треба зняти табу? Багато старих і нових історіографічних публікацій зламали міф офіційної історії. Але відродження нації після звільнення від колоніального тягара змінило розчарування.

Я не месія і не посланець – я неупереджена людина, дуже уважна і чутлива. Я бачу, що світ добігає свого кінця, і маю на це реагувати. Я знаю, наскільки люди вимучені масовою пропагандою і перегодовані політичними стереотипами. Озброєний любов'ю до простих людей, з власним життєвим досвідом, я намагаюся заспокоїти людський дух і розглянути кожне явище в його контексті. Я намагаюся дати заспокоєння розуму, розбудити совість і мобілізувати людський дух заради того найкращого, що ми всі маємо і що зветься життям.

Я переконаний, що проблема арабо-мусульманських націй полягає у виключенні жінок із суспільного життя. Нам потрібно усунути з нашого менталітету прагнення маргіналізувати, знецінити жінку і позбавити її права брати участь у розбудові суспільства.¹⁶⁶

Сучасний світ перебуває в моральному та інтелектуальному занепаді. Мене турбує нарцисизм та манія величі самозакоханого Заходу, переконаного, що все в його волі. Схід, віковично вірний собі, продовжує накопичувати помилки, лютує і відсутність бажання йти назустріч, що штовхає молоді серця спочатку в полон різнобічних впливів, близьких до маразматичних, а потім залишає їх наодинці з розчаруваннями, образами, які перетворюють їх на легку здобич ідеологічних маніпуляцій.

Про стиль

Моя художня мова дуже близька до моєї чуттєвості бедуїна з південної Сахари. Я не можу уявити свій текст без тієї поезії, яка століттями живила моїх предків. Я щасливий усвідомлювати, що ця відмінність збагачує і наближає наші культури до кращого порозуміння.

Літературна критика¹⁶⁷

У своєму племені в Сахарі мати мала обов'язок розповідати історії про минуле, укладати теперішнє в усні оповіді, які зберігали б пам'ять про надзвичайні події, що позначили життя колективу. Від неї ще малим Ясмін

¹⁶⁵ Laïff M. Nous sommes les otages d'une histoire travestie // Culture, 27.05/2004 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.algerie-dz.com/article739.html>

¹⁶⁶ Marie-Laure. Interview avec Yasmina Khadra // Rue des livres, 19/11/2007 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.yasmina-khadra.com/artic.php?id=14>

¹⁶⁷ Стаття "Le sens d'une oeuvre" на сайті Ясмін Кадра: <http://www.yasmina-khadra.com/index.php?link=sens>

Кадра перейняв переконання, що літературний твір є світлом, яке скеровує шлях кожного у цьому важкому і незрозумілому світі. Бажання писати породжується як зі самого стану світу, так і з власного нагального бажання промовити світ.

Романи Ясміна Кадра народжуються з його власного життєвого досвіду, з пережитих ним почуттів любові, захоплення, ненависті, болю. Присвячені Алжиру чи Афганістану, вони говорять про людську гідність, яка протистоїть слабкості та нищоті, про компроміси і невизнання, про жах, кров і смерть.

МАКСИМ ШАТТАМ

Максим Шаттам (Maxime Chattam) та Максим Вільямс (Maxime Williams) – псевдоніми Максима Гі Сільвен Дрюо (Maxime Guy Sylvain Drouot), який народився в 1976 році недалеко від Парижа в районі Валь д'Уаз. Близькість від столиці дозволила йому реалізувати дитяче захоплення театром – школярем він відвідує театральну школу в Парижі і бере участь в телеспектаклях, знімається в рекламі. В дванадцятилітньому віці з батьками відвідує Таїланд, вперше потрапляє в джунглі. Саме тоді практика ведення щоденникових записів засвідчила його здатність до художнього письма. Через два роки, під впливом новел Стівена Кінга, Максим вправляється в цьому короткому жанрі. В 1995 році, під час репетицій спектаклю “Анжеліка – маркіза ангелів” з режисером Робером Осейном, Максим отримує пораду писати для театру і спеціалізуватися в комедійному жанрі. Перші проби пера не були оприлюднені, проте принесли впевненість у правильності вибраного шляху. Проте юнак вирішує зайнятися детективним романом. Чому? З кінця 1999 року він працює як продавець-консультант у найбільшій в країні мережі магазинів ФНАК у відділенні “Детективна книга”. Спількуючись з представниками спеціалізованих видавництв, Максим у свої неповні 25 років пропонує рукопис Мішелью Лафону, зацікавлює його і видає текст, який відразу ж отримує премію за кращий фантастичний роман року.

Роман “П'яте правління” поєднує детективну історію пошуку серійного вбивці і випадкове віднайдення групою підлітків магічного предмету, за який починається жорстока боротьба. Видавець, все той же Мішель Лафон, орієнтує автора до розвитку жанру американського трилера на французький манер – добре відомого у Франції жанру полар, в якому після творів Жоржа Сіменона 60-70-х і Сан Антоніо 80-90-х утворилося певне інформаційне провалля. Усвідомлюючи, що йому бракує спеціальних знань, Максим записується на факультет криміналістики в університет Сен-Дені, де вивчає основи кримінальної психології, основи науково-технічного забезпечення сучасної поліції та судову медицину. Як результат, у 2000 році з'являється роман “Душа зла” (“*L'Âme du mal*”) і згодом “*In Tenebris*” та “*Maléfices*”. Головний герой трилогії агент ФБР Джошуа Бролен з поліції Портланда, штат Орегон, веде розслідування разом із практиканткою, студенткою психології. В штаті Орегона знову з'явився серійний вбивця, який залишає на своїх жертвах сліди ритуальних актів, що відсилають до сатанинської Чорної Біблії. В другому томі трилогії

(2003) дія відбувається в Нью-Йорку, де знайдена молода жінка, з якої зняли скальп. Жертва заявляє, що повернулася в цей світ з пекла. Джошуа, звільнений з ФБР, допомагає в розслідуванні офіцеру поліції – молодій і гарній жінці Аннабель. Оскільки кількість злочинів невинно зростає, слідчі відмовляються від думки про звичайного серійного вбивцю. В третьому томі (2004) ці ж головні герої розслідують справу вбивці, який муміфікує свої жертви, загортаючи їх в павутину.

Трилогія, за прикладом романів Оноре де Бальзака, розглядає проблему злочину на кількох рівнях: реалістичному, філософському і метафізичному. Якщо в першому романі “Душа зла” зло постає через висвітлення ролі сім’ї в генезі монстра, *In Tenebris* досліджує хибний вплив суспільства споживання, то третій том, *Maléfices*, залишає іскру надії на метафізичне вирішення проблеми.

Критика одноставно визнає, що молодий автор вправно використовує всі складові жанру американського трилера: тут і короткі розділи, і постійне зростання психологічної напруги, і неочікуваний розворот інтриги, і сцени жаху, і емоційні стани головних героїв, і таємниці, і кінематографічні принципи письма. Автор спирається на здобуті ним в університеті кримінастики професійні знання і розбудовує сюжет на основі використання в слідстві новинок науки і техніки. Йому вдається створити типову для цього жанру атмосферу тривожного очікування, проте, не зупиняючись на вже відомих техніках письма, молодий автор запозичує жанрові риси інтелектуальної прози і використовує прийом дзеркал, “оповідь в оповіді”, історичних відсвітів, що дозволяє читачеві передбачати кілька можливих розв’язок інтриги і вступати в певне інтелектуальне суперництво з головними героями романів.

Максим Шаттам, на переконання критики, належить до молодого покоління французьких авторів детективних романів, які зростали під впливом американського трилера та нової колективної постичної уяви, що сформувалася в результаті популярності телевізійних серіалів, голлівудських блокбастерів, масової європейської літератури. Серед цих авторів такі відомі імена, як Жан-Крістоф Гранже¹⁶⁸, Лоран Ботті¹⁶⁹, Франк Тільєз¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Жан-Крістоф Гранже (1961 р.н.) – французький письменник, автор бестселерів “Le vol des cigognes”, 1994; “Les rivières rouges”, 1998; “Le concile de pierre”, 2000; “L’Empire des loups”, 2003; “La ligne noire”, 2004; “Le serment des limbes”, 2007; “Miserere”, 2008; “La Forêt des Mânes”, 2009. Отримав найпрестижнішу журналістську премію Рейтер (1991) та World Press (1992). Російські переклади: Полёт аистов / Пер. Е.И. Тарусиной. – М.: Иностранка, 2003; Пурпурные реки / Пер. И.Я. Волевич. – М.: Иностранка, 2003; Братство камня / Пер. Е.В. Клоковой. – М.: Иностранка, 2008; Империя волков / Пер. Е.В. Клоковой. – М.: Иностранка, 2004; Чёрная линия / Пер. Е.Д. Богатыренко. – М.: Иностранка, 2005; Присягнувшие тьме / Пер. Г.А. Леоновой, А.А. Брядинской. – М.: Иностранка, 2008; Мизерере / Пер. А. Ратай. – М.: Иностранка, 2009; Лес мертвецов / Пер. Ратай А., Головина Е. – М.: Иностранка, 2010. Отримав найпрестижнішу журналістську премію Рейтер (1991) та World Press (1992).

¹⁶⁹ Лоран Ботті (1968 р.н.) – французький письменник, автор бестселерів в жанрі детективів і трилерів. Дитинство провів у Марокко та Бургундії. Почав писати під впливом Ст. Кінга та Енн Райс. Романи: “Pleine Brume” (1998), “La Nuit du Verseau” (2001), “Fatale Lumière” (2005), “Un jour, des choses terribles...” (2007), “Un ticket pour l’enfer” (2009).

¹⁷⁰ Франк Тільє (1973 р.н.) – автор науково-фантастичних і пригодницьких романів. За освітою – інженер-програміст після успіху роману “Кімната мертвих” (2005) залишив службу і став професійним письменником. Автор романів: “Conscience animale” (2003); “Train d’enfer pour Ange rouge” (2004); “La Chambre des morts” (2005); “Deuil de miel” (2006); “La Forêt des ombres” (2006); “La Mémoire fantôme” (2007), “L’Anneau de Moebius” (2008); “Fractures” (2009); “Le syndrome [E]” (2010); “Gataca” (2011), “Vertige” (2011).

Поєднання кількох часових рівнів у романі М. Шаттама “Кров часів” захоплює. Дія відбувається під палочим сонцем Каїра, серед розкоші єгипетських першокласних отелів чи в типі гробниць і неочікувано переноситься в не менш захоплюючий і чаруючий простір західної Франції, в монастир на горі Сен-Мішель. У розпал шаленої бурі, під завивання вітру, який хвилями налітає на берег, цей останній то покривається водою в час приливів, то оголюється, коли море відступає.

Коротко про сюжет. Сорокалітня співробітниця паризького моргу Маріон випадково виявилася втаємниченою в причини смерті одного з відомих політичних діячів. Щоб врятувати життя жінці, секретна поліція Франції ДСТ перевозить її у сховок – абатство Сен-Мішель, яке взимку майже не відвідують туристи і де Маріон доведеться пережити, поки стихне буря, яку вона спровокувала в країні своєю заявою про причини смерті політика. До рук Маріон потрапляє дивовижна книжка, в палітурки якої схований щоденник детектива, який в 1928 році в Каїрі веде справу про жорстоке вбивство дітей. Книжка настільки збуджує уяву жінки, що примушує її жити між двома світами. Вона забуває про час і власні проблеми, сама стає героїнею детективної пригоди.

Спонукає уяву і вибране переплетення фактів та історичних моментів. Осінь 2005, соціальні заворушення в Парижі та 1928 рік у Єгипті – відкриття гробниці Тутанхамона, перші антиколоніальні виступи в Каїрі, зміна ритмів життя цього Близького Сходу, який все ще нагадує “Казки тисячі і однієї ночі”. “У цьому місті таємниці мали таку вагу, як ніде в світі, легенди ставали реальністю. Пісок і сонце напливали на вулиці і надавали існуванню специфічну гіркоту, що спонукало людей жити якомога більш насиченим життям. Каїр був подібний до кобри, яка згорнулася в спіраль між горами Мукаттам і річкою Ніл. Укус цієї змії не вбивав людину відразу, але позбавляв всякої волі, а протиотрути не існувало”.

Автор М. Шаттам не вдовольняється банальним розслідуванням кримінальної історії, що мала місце на екзотичному Близькому Сході. На канву детективного роману нанизуються актуальні проблеми діалогу культур, сучасної політичної культури тощо. Але й цим вибагливість автора не вичерпується. Коли героїня знаходить щоденник в чорній палітурці і оцінює текст з точки зору його структури, у неї виникають думки щодо наявних слідів перепрочитування оповідачем подій у часі, внесення ним уточнюючих правок, використання прийомів ретроспекції. Заміна займенника “Я” на “ми” переводить оповідача в розряд колективного свідка, представника етнічної групи англійців у Каїрі. Це його сприйняттям позначені описи архітектурних особливостей Єгипту: “Високі мінарети надгробків кидали на пісок тіні, розмальовували дорогу смугами до місця перетину і тим самим ніби запрошували подорожнього рухатися у запропонованому ритмі. Як не подумати, що цей ритм відповідає якомусь релігійному посланню, яке просочується крізь кам'яні стіни. Будівлі без дахів безперервно наступали одна за одну, як хвилі; різнокольорові цеглини робили стіни схожими на стільники з рожевими, червоними і білими сердечками”.

Автор користується технікою дзеркальної оповіді, яка утворює систему відсвітів, відлунь. У результаті читач потрапляє в ситуацію того, хто або втягується в оповідь, сам стає свідком, учасником подій, або ж за одну миттєвість відлітає вбік і якимось суто кінематографічним прийомом отримує можливість подивитися на події збоку. У тексті є таке зауваження щодо Маріон-читачки щоденника, яке легко переноситься на експліцитного читача: *“Слова мали над нею величезну владу – служили воротами в світ уявного; затягували її в дивний фільм про минуле, і там вона губилася”*.

Головним героєм роману виявляється Каїр – місто, яке пам'ятає казки тисячі й однієї ночі: *“Каїр побудований з тіні і світла, з мудрості і невігластва, заснований на міфах і обітницях. І погляньте на результат! Це найбільше місто арабського світу, горде й бажане!”*

Поліцейський роман покликаний розкрити загадку цього міста, але не меншою загадкою є і поселення Мон-Сен-Мішель, де живуть сімнадцять чоловік разом із монахами абатства: *“Жінки і чоловіки живуть тут тому, що їхня душа подібна до гори. Їхню справжню сутність то приховує туман, то висвітлюють промені сонця. Ми тут тому, що складаємося із спогадів, мінливих, як припливи і відливи”*.

Головна героїня відчуває, як роман засмоктує її в якийсь інший, більш цікавий, яскравий світ, події з якого дивним чином відлунюють в її власній реальності. І справа не в тому, що в уяві спливають спогади про побачені фільми, прочитані книжки, почуту музику. Роман хоче повідомити щось дуже важливе про засади цивілізації, про те, що постійно повторюється, попри етнічні й історичні відмінності.

Референтом часто виступають не факти і люди, а відомий роман, який читав, мабуть, у дитинстві, той, хто захоплюється детективними романами або давно бачений фільм. Можна було б обмежитися твердженнями про те, що йдеться про інтертекстуальний характер письма. *“Подібно Франкенштейнові, він здавався лише неясною тінню позаду створіння, на яке всі звертали увагу”*.

“Жодних драматичних фіналів, як у творах Агати Крісті. Лише ясні свідчення, сумна очевидність істини”. *“Як у Кім Новак в хичкоківському “Запамороченні”, її зовнішнє життя помінялася місцями з внутрішнім – з життям Єзавелі. Але все-таки вона Маріон. І вона зуміла повернути собі чорну книгу – щоденник Джеремі Мейсона”*.

Але ці маленькі, розкидані в тексті деталі насправді ведуть до усвідомлення того, що читання відкриває двері в інший світ, який є не менш реальним, хоч і не таким об'єктивним, до якого читач звик. Саме тому виникає ще одне посилення!

Детективний роман пов'язаний з роботою інтуїції. Проте Шаттам виводить цей зв'язок до прадавніх часів, до первісного суспільства з його законами. Досить часто використовується традиційний хід для постмодерністського роману: перепрочитування, відсторонення від сказаного в тексті-скриньці, спроба перепроверити його на відповідність історичним фактам. І вже контекстуальне уточнення, яке рухає сюжет твору: скажімо, в абатстві відсутній інтернет, що спонукає героїню до переміщення в просторі і знайомства з іншими персонажами.

З суто професійної точки зору цікаві авторські прийоми типізації персонажів. Скажімо, Шаттама цікавить насильство і жорстокість як проблема моралі соціуму, що формується за певних історичних обставин. Проте наголос переноситься на кримінальний бік справи, що призводить до розлогої дискусії про психологію жертви і мисливця. Спроба вивести роман на філософський рівень звучання – що є зло і які його причини? – реалізується композиційно як розпад фігури детектива на два образи: детектив-араб, який переслідує конкретного злочинця, і детектив-англієць, який шукає природу зла у подіях Першої світової війни.

У романі відбувається постійне перепрочитування і вивіряння інформації або фактами, засвідченими в пресі, або ж через власні спостереження і міркування героїв. Хоча, з іншого боку, важливою є емоційна атмосфера, яка огортає події, та музика, яку для Маріон виконують в абатстві Мон-Сен-Мішель: “Зала була сповнена тіней, настільки ж елегантних, як і загрозливих. Ця атмосфера здавалася ідеальним тлом для її уявної подорожі. Вона розгорнула ковдру і приготувалася покинути ХХІ століття. Коли сторінки чорної книги перегорталася, їй здалося, що відкриваються двері в інший світ. Слова склалися в магічне заклинання; Маріон перші фрази вимовила вголос, повільно, насолоджуючись їх звучанням, а потім стала читати швидше. Мон-Сен-Мішель зник; яскраво спалахнуло африканське сонце, екзотичні запахи наповнили повітря... Шум минулої епохи зазвучав навколо неї”.

КАТРІН ПАНКОЛЬ

Катрін Панколь (1954 р.н.) щорічно видає по роману і має шалений успіх у читача. Автор, який живе з своїх гонорарів (1 357 тис. примірників роману “Білочка Сентрал Парк невеселі щопонеділка”, 2010, “Повільний вальс черепах”, 2008), “Жовті очі крокодилів”, 2006).

Вона почала друкуватися у 1979 р. Молода журналістка у великому видавництві, диплом філолога, спеціалізація – французька мова і латина, з великим досвідом літературної критики і різних статей-оглядів, отримує замовлення від власного видавця на роман. І відразу успіх. Бажання вчитися писати веде на курси письма і редагування в Колумбійському університеті. Це означає не тільки спілкування з фахівцями, а й можливість відкривати по-новому світ, по-новому вдивлятися в його можливості і по-новому розуміти себе. На поверхні залишається банальна письменницька і жіноча біографія – романи, конференції, зустріч з читачами, народження дітей, одруження, переїзди, розлучення, знову переїзди. Та що можуть нам розказати факти?

Велике запитання залишається без відповіді – чому такий великий успіх саме у французького читача? Більше одного мільйона примірників продаж впродовж року – це банальне жіноче письмо? масова література по-французьки? Цікаво зрозуміти для себе, що переважає у авторки і робить її кон’юнктурною на ринку – розуміння потреб часу; вдихання в себе повітря, яким дихає сучасна Франція; легкий стиль, в якому бринить прихований, типово французький стиль письма? Щось від фільмів К. Шаброля про приховані злочини у заможній

буржуазній родині, від романів Ф. Моріака з його концентрацією на проблемах моралі французького суспільства першої половини ХХ століття, побачених через призму подружнього життя. Багато асоціацій з фільмами 80-х років про Францію суспільства споживання. А ще – легкий серпанок-слід від романів Бальзака і оповідань Чехова, якими так захоплюється авторка.

Її тексти читаються легко. Не буду приховувати – великий досвід викладання зарубіжної літератури у вузі привчив мене до аналізу композиції, побудови інтриги, дослідження розбудови характеру і особливостей авторського стилю. Проте з Катрін Панколь це не вдається. Тексти захоплюють. Усвідомлюєш авторську стратегію: головне – легка, зв'язна, невимущена оповідь, здається, історія розповідається сама собою. Справді, від книжки Панколь важко відірватися – вона захоплює динамікою, шаленим ритмом подій, влучністю мовлення і якоюсь дуже новітньою французькою мовою. Інколи навіть здається, що це інший світ, інша культура, відмінна від тієї, яку ми опановували, коли були студентами.

Ловлю себе на думці, що мені дуже приємно читати в оригіналі. Нові реалії, новий стиль життя, новий світогляд. Але щось невимовно близьке і знайоме мені – жінці приблизно того ж віку, що й героїні Панколь. Ми – люди, що живуть на одній планеті, дихаємо одним тим самим повітрям, в якому швидко рухаються дуже подібні ідеї. Придивимось до одного з її романів, “Жовті очі крокодилів”. Цей текст, опублікований у 2006 році, отримав премію Будинку Преси. Молода жінка, готуючи вечерю, випадково ранив себе гострим ножом і, дивлячись, як падають на картоплю краплини крові, раптом усвідомлює, як вона втопилася від життя. Чоловік – колись красень, керівник великої міжнародної компанії, а тепер, у зв'язку з економічною кризою, – безробітний, який ходить вдома в потертих штанах, спить до дванадцятої, бездумно переглядає телевізійні програми і навіть не збирається шукати роботу. Проте втомлений і знічений він тільки вдома. Коли ж потрапляє в компанію перукарки Мілен – розквітає. Діти – десятилітня Зое, яка щебече по-дитячому, довірливо вдивляючись у світ, проте вже здатна поставити такі запитання, які заганяють в глухий кут; підліток Органс – холодна розсудлива егоїстична красуня, здатна видрати в оточуючих те, що їй потрібно. Від першої сторінки історія постає дуже насиченою – з десятками деталей, виписаними характерами, історичним і культурним контекстом.

Письменниця добре розуміється на класичних французьких текстах ХІХ століття. Таких, як твори Бальзака, Мопассана, Золя. Характери її героїв психологічно і соціально прописані, вражають точністю, якоюсь дуже французькою родзинкою. Їх не спугаєш ні з українцями (а вони теж з'являються на сторінках роману), ні зі снобами-англійцями. Мешканці передмістя, які заздрисними очима спостерігають за тими, хто живе в приватному секторі у центрі і на правому березі Сени, спостерігають і мріють про той день, коли вони самі зможуть перебраться в більш заможний квартал, заприятелювати з більш продвинутими сусідами і вряди-годи виходити на пізню вечерю всією сім'єю в якийсь пристойний ресторанчик неподалік від їхнього нового помешкання.

Панколь працює з реаліями сьогодишнього дня. Айпади, скайп, найвідоміші сьогодні і дуже модні марки одягу, взуття, машин – одна з побіжних реалій, які, за Р. Бартом створюють ефект реальності. В цьому новітньому глобалізаційному контексті з людиною відбуваються різкі зміни. Втративши цінність праці як способу здобуття успіху, людина більше пристосовується, навчається ні на що не реагувати емоційно і зберігати життєву енергію. От тільки куди вона витрачається і чи приносить задоволення?

Ось кілька типових сцен – розпродажі в Парижі, натовпи фурій, що змітають з вішаків Гуччі і Живанші, вихоплюють одна в одної шалики й краватки, здають шкіру до крові, ламають нігті, впиваючись в такий бажаний бренд. Витрати вісім тисяч євро за одну таку галопаду – тільки маленький зовнішній знак отриманого від полювання задоволення. Підлітки, які збиваються в невеликі банди і нападають на самотніх жінок, зривають з їхніх плеч сумочки або вихоплюють мобільні телефони у таких же малоліток.

Цікавим є порівняння молодих людей, які перебувають на порозі дорослого життя і вибирають свій майбутній шлях. Ось донька молодої наукової співробітниці академії наук Франції, що займається дослідженням історії Середніх віків. Донька ж прагне тільки одного – зовнішнього шику і лоску, який мають забезпечити батьки. Мобільні телефони, останні марки комп'ютерів, сукні, купальники, відпочинок на найпрестижніших курортах у найдорожчих готелях. Здається, створений типовий образ нероби? Аж ні – дівчинка прагне навчатися на факультеті дизайну в Нью-Йорку чи Парижі, радіє невеличкому стажуванню на показах моди. Вона зрозуміла специфіку часу по-своєму – сучасна молода жінка, щоб просунутися в суспільстві, повинна досконало і з умінням користуватися своєю зовнішністю, примушувати чоловіків виконувати її забаганки, працювати не надмір, але рівно стільки, щоб отримати незалежність і задоволення від зробленого.

Катрін Панколь – гарна учениця Е. Золя з його ідеєю генетичної спадковості і визначальної ролі середовища у формуванні особистості людини. Рецепт простий: дрібка фізичної краси, багато прагнення прокласти свою дорогу серед людської маси (так, як заповідав великий майстер реалістичних оповідань періоду зародження капіталізму Оноре де Бальзак). Корупція, продажність, найрізноманітніші апетити, які перехреснюються, зіштовхуються – ось середовище, в якому ніжні паростки дружби проростають повільно, але дають витривалі до життєвих випробувань результати.

І разом із тим помічається велика відмінність. Уся французька реалістична література XIX ст. зі збільшувальним склом схилялася над постаттю молодої людини: як вона формується, що визначає її характер – її зустрічі з людьми, розказані ними історії власного життєвого досвіду. І якщо на початку XIX ст. Бальзак захоплювався провінційним аристократом Растіньяком, який здобуває в столиці юридичну освіту, пізнає зсередини світ бізнесу і політики, щоб згодом кинути йому виклик (“Тепер побачимо, хто кого”), то в кінці XIX ст. Мопассан створить образ парвено Дюруа – малоосвіченого, пихатого красеня, який робить

кар'єру завдяки розумінню психології самотніх жінок, вмінню підлаштовуватися під потреби моменту і геніальному, сформованому роками служби у французькій армії таланту продаватися.

Образ чоловіка розпадається в романах Панколь на кілька вікових груп.

Старий Марсель Гробс – 63-літній шеф великої міжнародної компанії, що займається продажем товарів для сімейного комфорту. *IKEA* – його головний конкурент, проте шляхом довготривалих переговорів Гробсу вдається перекупити велику азіатську компанію-постачальника і захистити свою нішу, стати єдиним і неповторним на світовому ринку сімейного затишку. Ще в далекій безгрошовій юності провінційний хлопчак зрозумів, що за будь-яких криз і потрясінь людині потрібний спокій родинного вогнища. Важка праця до самозречення зробила з нього в тридцятилітньому віці власника кількох крамничок. Одруження з жінкою аристократичного походження додало до звичного стремління прорватися нагору певного лоску, вишуканості, розуміння ролі деталей. Проте цей соціально правильний шлюб не зробив його щасливим чоловіком, а примусив шукати сексуальне задоволення в обіймах інших жінок.

Образ шефа має як соціально-психологічний, так і регіональний французький підтекст. Колишній селяк з півдня Франції, осівши в найпрестижнішому кварталі буржуазно-аристократичного Парижа, він зберігає свої регіональні риси, своє неповторне мовлення, свій грубуватий гумор, свою широку південну натуру. Шикарний діловий костюм, дорогий запах вишуканої чоловічої косметики не можуть приховати ніс картоплиною та товсті сідниці. Звісно, шеф – акула міжнародного класу. Але акула з “людським обличчям”, з людськими фобіями, прихованими стражданнями, самотністю і величезним бажанням дарувати любов в обмін на порозуміння з боку рідних.

У шефа є два зяті. Один – 45-літній адвокат з міжнародним ім'ям, керівник паризької аудиторської компанії, інший – той самий колишній 35-літній генеральний директор, з яким читач знайомиться на перших сторінках роману. Особливість цих молодших чоловіків полягає в їхній глибокій втомленості від необхідності боротися за статус, за якість виконання покладених на них обов'язків. Потрапивши під тиск кризи, молодший навіть не уявляє для себе можливість нового поступового підняття щабелями кар'єрного зростання наверх. Він вірить у можливість щасливого випадку, чекає на “ліфт” успіху, якого тільки потрібно знову дочекатися і заскочити, натиснувши на прискорення. Такий варіант передбачає вміння працювати в умовах глобалізації. Проте сім'япраця з росіянами і китайцями не дозволяє ні розслабитися, ані спиратися на вже накопичений досвід. Постає питання міжкультурної взаємодії. Катрін Панколь створює в цьому плані дуже актуальний художній текст, тема якого – нова антропологічна ситуація та пов'язана з нею зміна ціннісних орієнтирів.

Саме ці вектори визначають напрям розвитку історії стосунків двох сестер. Дружина адвоката цілком відповідає за своєю ментальністю тому, що зветься “вершки суспільства”. Визначивши свій пріоритет (жіночність, підтримання статусу чоловіка), Іріс дбає про свій зовнішній вигляд. З раннього дитинства мати сформувала в ній переконання про обдарованість, красу, інтелектуальність.

Молодший же сестрі у спадок дісталась невпевненість в собі, переконання в своїй недолугості, суцільній несучасності. Панколь застосовує добре відому схему психоаналізу дитячої травми, витіснених спогадів. Кожен із нас є психоаналітиком для іншого. Безкінечні розмови з подругами, сусідками, випадковими знайомими, товаришами по роботі дозволяють зануритися у власну підсвідомість і витягнути звідти свої страхи, подивитися на них при ясному світлі, щоб розпрощатися з ними і жити без ілюзій. Чи не всі життєві історії кружляють навколо ситуацій втрати ілюзій і необхідності жити і радіти за нових умов? Іріс – хороший стратег, отож вирішує попросити сестру використати свій вільний час для написання історичного роману на матеріалі тих наукових розвідок про XII ст., якими вона займалася впродовж останніх п'ятнадцяти років. Вона ж, Іріс, бере на себе організацію просування нового продукту на книжковий ринок, створення активного комунікаційного простору в мас-медіа навколо роману, на обкладинці якого стоятиме тільки її ім'я. Мадам Дюпен, дружина відомого адвоката, випускниця Колумбійського університету потребує підтвердження свого творчого потенціалу в очах як її подруг, так і колег чоловіка. У випадку удачі одна отримає славу, інша – гонорар. Так би воно й було, коли б не втрутилася старша донька, яка з'явилася на модній вечірній телепередачі у супроводі адвоката і з маминим ноутбуком, на якому зберігалися всі версії історичного роману. Донька не приховує свої зневаги до матеріної м'якотілості, але дуже вправно оперує модними в західноєвропейському суспільстві концептами авторського права. Нашого українського читача може здивувати хіба що реакція матері-авторки на заяву доньки в медіа просторі: "Вона мене любить і хоче захистити попри все". Панколь прописує всі технічні деталі задля створення тих самих реалем: звісно, авторський гонорар у 50 тис. євро можна розписати на кілька років і податкові витрати записати на рахунок чоловіка-адвоката, який нічого не помітить, бо сам отримує ще більші гонорари. Але це буде обманом суспільної думки, що робить з неї злочинницю, якою вона не є.

Так хочеться закінчити фразою – ох, ці французи, нам їх не зрозуміти.

Літературна критика

Як "спекти" бестселер?¹⁷¹

Невже так легко написати бестселер а ля Панколь? Звичайно, ні. Хоча можна легко виявити прийоми письма: як і колись, необхідно створити образи персонажів з настроями, які спостерігаються у всіх нас. Стиль має бути чіткий і прозорий, всім зрозумілий, герої з добрими намірами в сутичці з "поганими хлопцями і дівчатами". Це маркетингова продукція.¹⁷²

Усе традиційно. Добре зроблена сімейна сага, яка дозовано змішує зухвалість і рожеву водичку, вміння спостерігати за повсякденністю, дозовані кліше та казки. Все в хорошому темпі, прив'язці до сучасності (криза, *Lehman*

¹⁷¹Katerine Pancol : ses techniques d'écriture dans les Ecureuils de Central Park // A-lire.info [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.a-lire.info/pancol.html>

¹⁷²Rérolle R. Facile à lire et facile à oublier// Le Monde, 07/05/2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/05/06/facile-a-lire-facile-a-oublier_1347307_3260.html

Brothers та ін.) Багато міркувань над проблемами екзистенції, що вже саме по собі є одним рецептів бестселера. Такі ж відповіді, як і в інших. Ні особливого погляду на життя, ні неочікуваності. Ніщо не натякає, що це велика література – все схоже на великий світ з розтягнутими рукавами – зручно, одягнув і забув.¹⁷³

Авторка любить розповідати історії про жінок у сум'ятті почуттів. Майстер цього жанру, вона запросто пропонує читачеві 650 сторінок переплених життів. Історія будується навколо сімейної брехні. Роман, який показує позитивних персонажів сучасності у пошуках себе й кохання.¹⁷⁴

“Повільний вальс черепах”. Живий, ритмічний, яскравий роман, в якому персонажі, подібно до черепах, повільно, але вперто просуваються до мети, балансують, відходять на задній план, але знову і знову просуваються вперед у цьому агресивному і занадто швидкому світі.

Інтерв'ю

Дія

Стівенсон заявив, що дія в романі йде зсередини персонажів, їхньої психології, і ніколи не ззовні... Знати все, включаючи детальну інформацію, яка не використовується в історії, але впливає на динаміку, що визначає характер і задає тон усієї історії.

Персонаж

Я ніколи не знаю, що станеться далі з героями. Ніколи! Я розповідаю їхню історію, що, як і коли... Є два види персонажів у трилогії про сім'ю Кортес: сердитий бик і равлик. Гортензія, Генрієта – це Іфігенія в люті, бик, що кидається в бій. Жозефіна, Зое, Філіп – равлики, з ними приходить роздум, розважливність. Іноді “равлик”, стає “сказаним биком”... Я здогадуюся, що з ними станеться, але дозволяю бикам лютувати, а равликам міркувати.

Вплив

Я росла, читаючи англійські і американські романи про любов, владу, стосунки людей від Джейн Остін до Едіт Вортон через Саки, Розамонд Леман, Троллопа, Елізабет Тейлор, Сомерсета Моєма, Карсон Маккалерс, Фланнері О'Коннор, Селінджера, Фолкнера, Колдуелла.¹⁷⁵

Часом я відчуваю потребу вийти з реальності. Але я безжально ліквідую повторення, люблю легкі фрази, які сприймаються на слух, я повинна відчути ритм. Як тільки нудьгую, скорочую.

Я створюю попередні інформаційні теки для всіх персонажів. Для образу Марселя, наприклад, вивчала повсякденне життя генерального директора

¹⁷³ Padovani H. Les Yeux jaunes des crocodiles de Katherine Pancol // Le Figaro [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://evene.lefigaro.fr/livres/livre/katherine-pancol-les-yeux-jaunes-des-crocodiles-18808.php?critiques#critique-evene>

¹⁷⁴ Tilly de M. La Valse lente des tortues ou les bonbons de la littérature // Le Point, 10/06/2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2009-06-12/poche-la-vals-lente-des-tortues-ou-les-bonbons-de-la-litterature/1038/0/351254>

¹⁷⁵ Bréau A. Interview de Katherine Pancol : que se passera-t-il après la trilogie??? TerraFemina, 17/07/2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.terrafemina.com/culture/livres/articles/4994-interview-de-katherine-pancol-que-se-passera-t-il-apres-la-trilogie-.html>

за кордоном, навіть якщо в книзі залишаться три рядки. Для образу Гаррі я записала власного сина в школу музики *Julliard* в Нью-Йорку. Я проводжу два роки над кожною книгою: від шести до дев'яти місяців підготовки, пишу тільки тоді, коли образ визрів. Для мене важлива деталь, яка підкреслює думку.

Найчастіше мої найкращі персонажі жіночі. Я усвідомлюю, чому з чоловіками в сучасному світі все не так добре – ось вже тридцять років, як у них відібрали корону і символи влади. У них тепер менше впливу, менше опертя, і вони не зовсім розуміють, як краще діяти в тій чи іншій ситуації. Ті ж, кому сьогодні 20, будуть іншими, оскільки бачили, як їхні матері віддаються праці й виживають. Так раніше не було. Бути жінкою не означає бути кращою, це означає бути іншою і говорити про це.¹⁷⁶

¹⁷⁶Un entretien avec Aurélie Raya «Katherine Pancol, bête de plume»// Paris Match, 05/04/2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.parismatch.com/Culture-Match/Livres/Actu/Katherine-Pancol-bete-de-plume-177539/>

ПІДСУМКИ

Французька література початку третього тисячоліття характеризується відмовою від офіційних дискурсів. Вона відчуває свою вписаність в Історію, оновлює форми своєї ангажованості. Попри всі очікування, жанри (ліричний, наративний, драматичний) не вимерли, а вистояли і демонструють свої новітні форми існування. Серед нових масштабних величин в романістиці варто назвати такі імена: Паскаль Кін'яр, П'єр Мішон, Антуан Володін, Валер Новаріна. Ті, хто народився між 1970-1980 і прийшов у літературу саме на межі тисячоліть, пишуть нові за формою і змістом тексти. Д. Віар характеризує цю літературу як літературу перехідного етапу. Це література суб'єкта, література Історії, реальності, соціальної ангажованості. Вона веде діалог з соціальними науками і тими мистецтвами, які дотримуються літературної епістемології. Сучасна література відмовилася від надміру теоретизування щодо форми і не порвала з модернізмом у тому, що було його критичним і новітнім характером. Мабуть, все-таки сучасна література займається не формами, а фігурами – фігурами минулого, фігурами теперішнього, фігурами людського. Інколи ці фігури дуже невизначені й туманні. Сучасне образотворення протистоїть репрезентації реалізму як пред'явленню світу в формах самого світу. Світ отримує свою глибинну ідентичність у момент свого промовляння. Нова література, яка зароджується і проглядається на горизонті, є літературою мовленнєвою, образною, літературою фігур.

ОРІЄНТОВНІ ЗАПИТАННЯ ДО ІСПИТУ

1. Загальна характеристика літературного процесу другої половини XX ст.
 2. Науково-технічна революція, гуманітарні науки та літературний процес.
 3. Розвиток жанру інтелектуального / філософського роману у французькій літературі другої половини XX ст. (Турньє, Леклезіо, Модіано).
 4. Французький театр 60-х років. Загальний огляд тенденцій та форм театральної творчості.
 5. Нова театральна парадигма 60-х. Театр абсурду.
 6. Проблема мовлення і практичного глузду в п'єсах Е. Іонеско.
 7. Феномен постмодернізму в його історико-політичному та культурно-літературознавчому аспектах. Постмодернізм та постмодернізм.
 8. Риси постмодерністської поетики. Фрагментованість, розпорошеність та децентралізація дискурсу. Трансформація традиційних наративних структур.
 9. Роль традиції у формуванні постмодерністського дискурсу в літературі Франції. Гра з попередніми здобутками культури.
 10. Гендерний та феміністичний струмені сучасної літератури.
 11. Пошуки ідентичності та пошуку себе в романі Е. Ажара.
 12. Пошуки ідентичності в романі Патріка Модіано (на матеріалі прочитаного роману).
 13. Психологічний імпресіонізм Патріка Модіано (на матеріалі прочитаного роману).
 14. Форми письма про себе в літературі 70-90-х XX ст.
 15. Соціальний дискурс в романі Анні Ерно.
 16. Соціально-критичний дискурс у літературі.
 17. Проблеми історії, культурної спадщини і пам'яті в романі кінця XX ст.
 18. Естетика новороманістів. Філософські та онтологічні засади творчості.
 19. Тропізми Наталі Саррот.
 20. Серійність і варіативність нарації у романах А. Роб-Ґріє.
 21. Візуалізація ментального образу в романі А. Роб-Ґріє "В лабіринті".
 22. Практика візуального письма і техніка монтажу ("На ескалаторі").
- А. Роб-Ґріє.
23. Постмодерністський дискурс у романі Жана Ешноза "Озеро".
 24. Поняття палімпсесту (на матеріалі роману М. Турньє "П'ятниця...")
 25. Людина в стихії першоелементів: крок назустріч Іншому (на матеріалі роману М. Турньє "П'ятниця...")
 26. Поетичне оновлення романного простору.
 27. Тема Другої світової війни в романі.
 28. Естетика мінімалізму в літературі.
 29. Кінематографічні прийоми створення художнього образу в романі.
 30. Пошук духовності та спротив навалі індивідуалізму в літературі.
 31. Шляхи оновлення роману в 90-і (А. Нотомб, Е. Каррер, Е. Савіцька).
 32. Естетика *fait divers* в літературі 90-х. Фактуальність і референційність роману.

- 33. Франкофонія як літературне явище.
- 34. Франкомовний роман (А. Макін, Ф. Чен).
- 35. Збірка Ж. Превера "Слова": оновлення поетичного мовлення 70-х.
- 36. Французька поезія 80-90-х. Шляхи оновлення (Ж. Реда, В. Новаріна, Е. Савіцька).
- 37. Французький театр кінця XX ст.

ОРІЄНТОВНІ ТЕМИ СЕМІНАРСЬКИХ ЗАНЯТЬ

1. “Новий роман”, нові техніки письма.

Тексти: А. Роб-Гріє “На ескалаторі”, “В лабіринті”.

М. Бютор “Партитура”, Н. Саррот “Відкрийте”.

Новий роман. Розвиток романного мистецтва у другій половині ХХ ст. Текст як пригода письма. “Фільмування” дійсності у письмі. Функції принципу віддзеркалення. Принцип монтажу у текстах Роб-Гріє (“В лабіринті”, “В метро”). Наративні техніки (зміна кадрів, послідовність, повторюваність, варіативність). Зміна топосу на корос – простір-проміжок, де здійснюється рух, обмін і перехід дії. Естетика викривлення, віддзеркалення в новому романі. Мовлення в романах Н. Саррот. Техніка тропізмів. Ефект віддзеркалення в тексті “Відкрийте!”. Роман-партитура в концепції М. Бютора.

2. Франкофонія.

Тексти: Ясмін Гата “Ніч каліграфів”. Марі НДіай “У Китаї”. А. Макін “Французький заповіт”. Асія Джабар “Любов, фантазія”

Ясмін Гата “Ніч каліграфів”

Поняття франкофонії. Близький і Середній Схід. Культура: традиція і новаторство. Музей і пасовисько Коньї. Зв'язок поколінь. Чоловіча і жіноча культури. Розрив традиції. Усна і письмова форма послання. Форма і зміст. Дух і літера. Життя: круговорот і застій. Каліграфія, письмо як запис подиху Всевишнього. Фактуальне і фікціональне.

Конструювання своєї ідентичності: Спогад і життєвий досвід. Троянди Некмеддіна // європейський університет // квіти на папері: хід думки паралельно. Насолода від букви і реалії зарплати. Каліграф і калам. Пророк і рупор. Письмо як спосіб осягнути блаженство в собі і віднайти спокій. Історія і екзистенція. Заборона букви. Натуралізм слова. Експеримент з буквою. Експеримент з аплікацією, колажем і акриловими фарбами. Державна політика відмови від минулого. Мистецтво візуальності на зміну каліграфії.

Зустріч культур. Екзотика Європи і культури у погляді мусульманки. Щирість спілкування і природна скромність. Спогад у конструюванні ідентичності (син і матір). Усна форма оповіді про культуру, релігію і почуття своєї приналежності до спільноти, до коріння. “У мене більше не було минулого”.

Будинок як серцевина сімейного вогнища. Пам'ять.

Творчість, подих, задоволення від роботи. Дух сучасності в письмі, орнаментах – свобода письма. Характер письма і характер моря: простір життя і простір письма. Нова чуттєвість і каліграфія як синтетичне мистецтво. Релігія минулого. Дош над Босфором, дош із слів. Письмо місячним сяйвом. Експеримент. Бунт.

Паралелі: Пруст, Бодлер.

Марі НДіай “У Китаї”

Міжкультурна взаємодія. Екзотика очима туриста і науковця. Екзотика очима пересічного службовця. Екзотика очима місцевого населення. Тема

маленької людини в фокусі літератури кінця ХХ ст. Чужинець очима місцевого населення і загроза його інакшості. Вірність собі та підміна поняття самості соціальною функцією.

3. Міф у французькому романі 70-х.

Тексти: М. Турньє “П'ятниця, або Лімби Тихого океану”.

Перепрочитування архетипних кодів і шифрів людської долі в романі-міфі. Структурування уяви й формування людської особистості у міфі. Міфологічний пласт роману М. Турньє “П'ятниця, або Лімби Тихого океану”. Палімісест. Іронічне переписування історії Робінзона як взірця буржуазного роману-виховання. Специфіка поетичної уяви М. Турньє. Основні міфологеми: вогонь, вода, повітря, сонячна людина.

4. Біографічні форми письма в романі.

Тексти: Н. Саррот “Дитинство”, Елі Візель “Ніч”, М. Дюрас “Коханець”, Анні Ерно “Пристрасть”, “Зовнішнє життя”.

Оповідь і фікціональність в романі ХХ ст. Історія і пам'ять. Оповідь від першої особи, меланхолійний пафос: пригоди і незгоди героя переписують і перевидають екзистенційні блукання самого автора. Пародія на сучасні форми автобіографічного письма. Функції і форми гри в тексті II половини ХХ ст., в “новому романі”. Конструювання образу себе в романі Н. Саррот “Дитинство” на основі спогадів: специфіка оповіді. Діалог між “я” і “ти”. Гра. Можливість міметичного і фікціонального письма в сучасному світі. Поняття ширості і прагматика художнього тексту. Я та інший в романі А. Ерно “Зовнішнє життя”.

Історія Другої світової війни на екрані індивідуальної пам'яті. Екзистенційний досвід існування на межі, історичні катастрофи ХХ ст. Література на перетині референційності, фактографічності, фактуальності і фікціональності. Форми оповіді. Тема голосу Іншого. Свідчення та його призначення. Свідчення і художня вигадка. Проблема поетикальних відмінностей між наративною фікціональністю, історичною нарацією і оповіддю-свідченням.

5. Новації в романі 80-90-2000: кінематографічність Ж. Ешноза, мінімалізм Ф. Туссена, К. Остера, Ф. Делерма, фактуальність Д. Дененка, духовність К. Бобена.

Тексти: Ф. Туссен “Фотоапарат”, К. Остер “Моя велика квартира” (уривки), Ф. Делерм “Перший ковток пива”, К. Бобен “Чаювання без чаю”, Д. Дененк “Червоні рибки” Ж. Ешноз “Озеро”.

Постмодернізм. Постмодерність.

Інтертекстуальність, інтерпиктуральність, метисаж, використання жанрових форм-гібридів, екфразис в постмодерністському романі. Пародія і стилізація як дві форми письма 70-80-х років. Пастиш – іронічне переписування тексту-попередника. Мінімалістичний роман: феноменологія і антропологія мінімалістичного дискурсу. Проблематика мінімалістичного роману. Людська діяльність та інтенціональність у Ф. Туссена та К. Остера.

6. Шляхи розвитку драматургії та поезії в II половині XX ст.

Тексти: Корманн Ензо “Кредо”. Ф. Міньяна “Філоктет”, “Інвалід”. Е. Іонеско “Лиса співачка”. С. Беккет “Гра”, “Акт Г”.

Поезії: Ж. Превєр, Р. Шар, А. Мішо; Ж. Жєда, Е. Савідкая, В. Новаріна.

Нова антропологічна ситуація. Письмо як форма антропологічної презентації. Нові техніки письма. Нові наративні коди в літературі.

Тема трагічного в літературі. Індиферентність людини, що “продукує бажання”.

ЗАВДАННЯ І ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ ТВОРЧОЇ РОБОТИ

На підставі набутих за попередні семестри знань, прослуханих лекцій та опрацьованої художньо-критичної літератури студенти впродовж VIII-го семестру мають виконати одну самостійну роботу, де мають продемонструвати знання курсу “Література кінця XX століття”, навички роботи з текстом та сформовані вміння застосовувати методи сучасного вітчизняного та західноєвропейського літературознавства до аналізу художніх текстів. Творча робота з курсу “Історія зарубіжної літератури кінця XX ст.” є самостійним науковим дослідженням.

Тема самостійної роботи № 1 – Танатологічні мотиви в повісті Е.Е. Шмітта “Оскар і дама в рожевому”.

Тема самостійної роботи № 2 – Як створити бестселер, або код масової літератури у творі К. Панколь “Жовті очі крокодилів”.

Обсяг роботи – три стандартні друковані сторінки А-4, 12 кегль, шрифт *Times New Roman*.

Приблизна структура роботи: визначення аспекту, в якому буде розгортатися дослідження (до половини сторінки); виклад самого дослідження з відповідними посиланнями на текст, що досліджується, та, при необхідності, цитатами з теоретичних і критичних робіт; короткі висновки. Бібліографія.

Критерії оцінювання:

Творчо-інноваційний характер роботи – “**відмінно**”.

Робота, що демонструє знання текстів та розуміння методології їхнього аналізу, – “**добре**”.

Робота, яка показує репродуктивний рівень знання навчального матеріалу – “**задовільно**”.

Відсутність репродуктивного рівня знань – “**незадовільно**”.

- Творчо-пошуковий рівень означає: глибоке опрацювання та осмислення методологічного джерела; вміння творчо застосувати методологічне джерело для інтерпретації художнього тексту. Обсяг роботи – 3 сторінки А-4; кегль 12-14.

- Репродуктивно-творчий рівень означає: опрацювання та осмислення методологічного джерела на достатньому рівні; вміння застосувати методологічне джерело для інтерпретації художнього тексту. Обсяг роботи – 3 сторінки А-4; кегль 12-14.

- Репродуктивний рівень означає: опрацювання методологічного джерела на поверховому, однак достатньому для написання роботи рівні; вміння застосувати методологічне джерело для інтерпретації деяких основних семантико-структурних особливостей художнього тексту.

- Відсутність репродуктивного рівня означає: відсутність опрацювання методологічного джерела або заміна його іншим методологічним джерелом; відсутність знання художнього тексту або прочитання його викладу лише за підручником чи посібником; невміння застосувати методологічне джерело для інтерпретації основних семантико-структурних особливостей художнього тексту.

БІБЛІОГРАФІЯ

ХУДОЖНІ ТЕКСТИ

1. Проза

- Бекет С. Молой / Самюель Бекет. – К.: Юніверс, 2006.
- Бютор М. Переміна / Мішель Бютор. – К.: Пульсари, 2003.
- Віан Б. Вибрані твори / Борис Віан. – Харків: Фоліо, 1998.
- Гарі Р. Життя попереду / Ромен Гарі (Еміль Ажар). – К.: К.І.С., 2009.
- Делерм Ф. П'юющий время // Сборник рассказов "Первый глоток пива и прочие мелкие радости жизни" / Филипп Делерм. – М.: Текст, 2002.
- Дюрас М. Коханець/ Маргаріт Дюрас. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010.
- Дюрас М. Пробудження Лол В. Штайн / Маргаріт Дюрас. – К.: Факт, 2006.
- Дюрас М. Хіросіма, любов моя / Маргеріт Дюрас. – Харків: Фоліо, 2010.
- Ерно А. Пристрасть / Анні Ерно. – К.: Факт, 2002.
- Ешноз Ж. Озеро / Жан Ешноз. – К.: Port-Royal, 2004.
- Жермен С. Книга ночей / Сільві Жермен. – К.: Академ-прес, 2004.
- Іонеско Е. Ліса співачка // Новітня французька п'еса. – К.: Юніверс, 2003
- Камю А. Щаслива смерть. Перша людина / Альбер Камю. – К.: Юніверс, 2006.
- Кольтес Б.-М. Роберто Зукко / Бернар-Марі Кольтес. – К.: Юніверс, 2003.
- Ле Клезіо. Потоп / Жан Марі Гюстав Ле Клезіо. – К.: Видавництво Жупанського, 2010.
- Модіано П. Вулиця темних крамниць. Зниклий квартал / Патрік Модіано. – К.: Пульсари, 2005.
- Немировські І. Вино самотності / Ірен Немировські. – К.: Пульсари, 2010.
- Роб-Грійє А. В лабиринте / А. Роб-Грійє. – М.: Азбука, 1999.
- Саррот Н. Дитинство. Откройте! / Наталі Саррот. – М.: Полинформ, 1995.
- Саррот Н. Дитинство. Золоті плоди / Наталі Саррот. – К.: Пульсари, 2001.
- Сартр Ж.-П. Нудота / Жан-Поль Сартр. – Харків: Фоліо, 2006.
- Сіє Д. Бальзак і маленька китайська кравчиня / Дай Сіє. – Львів: Кальварія, 2004.
- Сімон К. Дорога Фландрії. Зоосад / Клод Сімон. – К.: Юніверс, 2003.
- Сімон К. Вибрані твори / Клод Сімон. – К.: Юніверс, 2002.
- Турньє М. П'ятниця, або Життя дикуна (фр. та укр. мовами) / Мішель Турньє. – Харків: Фоліо, 2000.
- Туссен Ж. Ф. Фотоапарат: роман / Ж.Ф. Туссен // Иностранная литература, 2002.
- Уельбек М. Можливість острова / Мішель Уельбек. – К.: Фоліо, 2007.
- Шмітт Е.-Е. Оскар і рожева пані / Ерік-Емманюель Шмітт. – Львів: Кальварія, 2008.
- BOBIN Ch. L'Inespéré – P.: Gallinard, 1994.
- BUTOR M. L'Ecriture en transformation – P.: Différence, 1993
- CHEVILLARD E. L'Oreille rouge – P.: Minuit, 2005.

- CORMANN E. Crédo – P.: Minuit, 1982.
 DAENINCKX D. Main courante. Les poissons rouges – P.: Verdier, 1994.
 DJABAR A. L'Amour, la Fantasia – P.: Lattès, 1985.
 KOLTES B.-M. Dans la solitude des champs de coton – P.: Minuit, 1987.
 MINYANA Ph. Sept. L'infirmier – P.: Actes Sud, 2000.
 MINYANA Ph. Philoctète // Drameb brefs (2). – P.: Theatrales, 1997.
 OSTER Ch. Mon grand appartement – P.: Minuit, 1999.
 QUENEAU R. Exercice du style – P.: Gallimard, 1947
 TOUSSAINT J.-Ph. L'Appareil-photo – P.: Minuit, 1989.
 WISEL E. La nuit – P.: Minuit, 1958.

2. Поезія

- Валері П. Поезії / Поль Валері. – К.: Юніверс, 2005.
 Деснос Р. Баєчкопісеньки і квіткопісеньки / Робер Деснос. – К.: Просвіта, 2007.
 Жаккотте Ф. Поезія 1946-1967 / Філіп Жаккотте. – К.: Юніверс, 2003.
 Мішо А. Внутрішній простір (вибрані твори) / Анрі Мішо – К.: Юніверс, 2001.
 Превєр Ж. Видовище / Жак Превєр. – К.: Основи, 1993.
 Сен Ж.-П. Поетичні твори / Сен-Жон Перс. – К.: Юніверс, 2000.
 Шар Р. Слово-архіпелаж (поезії) / Рене Шар – Харків: Фоліо, 1994.
 CHAR R. Faire du chemin avec – P.: Gallimard, 1992.
 NOVARINA V. Je suis – P.: P.O.L., 1991.
 SAVITSKAYA E. Cochon farci – P.: Minuit, 1996.

БІБЛІОГРАФІЯ З ТЕМИ «ЛІТЕРАТУРНА ФРАНКОФОНІЯ МАГРИБУ»

- ARNAUD Jacqueline. Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. – P.: L'Harmattan, 1982.
 BEN JELLOUN Tahar. Cette aveuglante absence de lumière. – P.: Le Seuil, 2001
 BONN Charles. Littérature francophone du Maghreb. Textes et documents pour la classe. – P.: CNDP, 1992.
 DEJEUX Jean. Littérature maghrébine de langue française. – Sherbrooke Canada: Naaman, 1978.
 DEJEUX Jean. Littérature maghrébine d'expression française // Que sais-je? n° 2675. – P.: PUF, 1992.
 DJEBAR Assia. Femmes d'Alger dans leur appartement. – P.: Editions des femmes, 1980
 DUPUY Aimé. L'Algérie dans les lettres françaises. – P.: Editions universitaires, 1956.
 GRENAUD Pierre. La littérature au soleil du Maghreb. – P.: L'Harmattan, 1993.
 LEGRAS Michel. Etude sur Les Boucs, de Driss Chraïbi. – P.: Ellipses, 2001
 MEMMI Albert. Anthologie des écrivains francophones du Maghreb. – P.: Présence Africaine, 1969.
 MEMMI Albert. Ecrivains francophones du Maghreb. – P.: Seghers, 1985

MEMMI Albert. Portrait du colonisé. – P.: Buchet-Chastel, 1957

NOIRAY Jacques, Littératures francophones I. Le Maghreb. – P.: Belin, 1996.

SCHÖPFEL Mariannick. Les Ecrivains francophones du Maghreb. – P.: Ellipses, 2000.

Le Français aujourd'hui, Orientales. Littératures francophones III // Association française des enseignants de français. – n° 119, septembre 1997.

TAILLIART Charles. L'Algérie dans la littérature française. – P.: Chamapion, 1925.

БІБЛІОГРАФІЯ З ТЕМИ “МАСОВА ЛІТЕРАТУРА”

НОТОМБ АМЕЛІ

Бібліографія

1992 : Hygiène de l'assassin (Prix René-Fallet, Prix Alain-Fournier)

1993 : Le Sabotage amoureux (Prix de la Vocation, Prix Chardonne)

1994 : Les Combustibles

1995 : Les Catilinaires

1996 : Péplum

1997 : Attentat

1998 : Mercure

1999 : Stupeur et tremblements (Grand Prix du roman de l'Académie française)

2000 : Métaphysique des tubes

2001 : Cosmétique de l'ennemi

2002 : Robert des noms propres

2003 : Antéchrista

2004 : Biographie de la faim

2005 : Acide sulfurique

2006 : Journal d'Hirondelle

2007 : Ni d'Eve ni d'Adam (Prix de Flore)

2008 : Le Fait du prince (Grand prix Jean-Giono)

2009 : Le Voyage d'Hiver

2010 : Une Forme de vie

2011 : Tuer le père

Оповідання і новели

1993 : Légende peut-être un peu chinoise

1996 : Électre; L'Existence de Dieu; Simon Wolff; Généalogie d'un Grand d'Espagne

1999 : Le Mystère par excellence; Brillant comme une casserole; Légende peut-être un peu chinoise; Le Hollandais ferroviaire; De meilleure qualité;

2001 : Aspirine; Sans nom

2004 : L'Entrée du Christ à Bruxelles

2007 : Les Champignons de Paris

2011 : Les myrtilles

Кінематографічні адаптації

1999 : *Hygiène de l'assassin*, франц фільм режис. François Ruggieri, за участю Jean Yanne (Prétextat Tach) et Barbara Schulz (Nina).

2003 : *Stupeur et tremblements*, франц фільм режис. Alain Corneau, за участю Sylvie Testud (Amélie) et Kaori Tsuji (Fubuki).

Літературна критика

MARGAUX Kobialka. *La Création d'Amélie Nothomb à travers la psychanalyse*. – P.: Le Manuscrit, 2004.

AMANIEUX Laureline. *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*. – P.: Albin Michel, 2005.

AMANIEUX Laureline. *Le récit siamois, personnage et identité dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*. – P.: Albin Michel, 2009.

DAVID Michel. *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*. – P.: L'Harmattan, 2006.

ZUMKIR Michel. *Amélie Nothomb de A à Z, portrait d'un monstre littéraire*. – Bruxelles : Le Grand Miroir, 2007.

DANTINNE Alain. *Hygiène de l'intestin*. – Bruxelles: Labor, 2000.

BAINBRIGGE Susan, TOONDER Jeanette Den. NOTHOMB Amélie. *Identity and Narrative Practice*. – New York: Peter Lang, 2003.

LEE Mark D. *Les Identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*. – Amsterdam/New York: Rodopi, 2010.

QUAGHEBEUR Marc. *Anthologie de la littérature française de Belgique, Entre réel et surréel*. – Bruxelles: Racine, 2006.

Премії

1993 : Премії “René Fallet” і “Alain-Fournier” за роман “Hygiène de l'assassin”

Літературна премія “Покликання” та премія “Jacques Chardonne” за роман “Le Sabotage amoureux”.

1999 : Велика Премія роману Французької Академії за роман “Stupeur et tremblements”

2007 : Премія “Flore” за роман “Ni d'Ève ni d'Adam”

2008 : Премія “Jean Giono” за сукупність творів

ДАРІЕСЕК МАРІ

Бібліографія

1996 : *Truismes*

1998 : *Naissance des fantômes*

1999 : *Le Mal de mer*

1999 : *Précisions sur les vagues*

2001 : *Bref séjour chez les vivants*

2002 : *Le Bébé*

2003 : White
2004 : Claire dans la forêt suivi de Penthésilée
2005 : Le Pays
2007 : Tom est mort
2007 : Mrs Ombrella et les musées du désert
2008 : Péronille la chevalière
2011 : Clèves

Ecel

2010 : Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction

Літературна критика

BOURMEAU Sylvain, DARRIEUSSECQ Marie. La jeune fille et le sexe des magazines // Libération, 27/08/2011.

DARRIEUSSECQ Marie. Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine: l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec // Thèse de doctorat de littérature française, sous la direction de Francis Marmande. – Université de Paris VII, 1997. – 342 p.

DUFAY Françoise. Le rêve basque de Marie Darrieussecq // Le Point, 08/09/2008.

ESCOLA Marc. Marie Darrieussecq, Rapport de police // Fabula, 05/01/2010.

FERNIOT Christine, PERAS Delphine. Marie Darrieussecq a-t-elle versé dans le trash avec Clèves ? // L'Express, 29/08/2011.

GAUDEMAR Antoine de. Marie NDiaye polémique avec Marie Darrieussecq // Libération, 03/03/1998.

LAURENS Camille. Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou // La Revue littéraire, n°32, 09/2007.

LIGIER Baptiste. Je suis devenue psychanalyste, par Marie Darrieussecq // Lire, 01/11/2006.

Camille Laurens accuse Marie Darrieussecq de plagiat // Le Nouvel Observateur, 24/08/2007.

Godard tourne Truismes // Libération, 09/01/1997.

Le roman français est-il nul ? // L'Express, 20/08/1998.

Marie NDiaye répète ses attaques contre Marie Darrieussecq // Libération, 06/03/1998.

Rencontre avec Marie Darrieussecq, à l'occasion de la parution de Truisme // Gallimard.fr, 2004 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01034522.htm>

ДЕПАНТ ВІРЖІНІ

Бібліографія

1993 : Baise-moi
1996 : Les Chiennes savantes
1998 : Les Jolies Choses

2002 : Teen Spirit
 2002 : Trois étoiles, avec Nora Hamdi
 2004 : Bye bye Blondie
 2010 : Apocalypse bébé

Премії

1998 : Prix de Flore
 1999 : Prix Saint-Valentin
 2010 : Prix Trop Virilo, Prix Renaudot

Есеї

2006 : King Kong Théorie

Критичні роботи

JORDAN Shirley. "Dans le mauvais goût pour le mauvais goût"? Pornographic, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes // Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?. – Amsterdam / New York : Rodopi, 2002.

JORDAN Shirley. Revolting Women ? Excess and détournement de genres in the work of Virginie Despentes // Contemporary French Women's Writing. – Bern: Peter Lang, 2004

LEMPERLE Shandy April. Comment prendre une autre forme : une étude sur la traduction anglaise et la version cinématographique du roman Baise-moi de Virginie Despentes // Thèse, University of Montana / American University of Paris, 2006.

SCHAAL Michèle A. Gendered Performances: Fatherhood and Masculinity in Virginie Despentes's Teen Spirit // Masculinities in Twentieth- and Twenty-First Century French and Francophone Literature. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

SCHAAL Michèle A. Virginie Despentes or a French Third Wave of Feminism?, Cherchez La Femme // Women and Values in the Francophone World. – Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Mauvaise étoile par Virginie Despentes [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.youtube.com/watch?v=C2D_1xa_5zE

Les jolies choses [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.youtube.com/watch?v=T9vm-IFOSSU&feature=related>

МІЙЄ КАТРІН

Бібліографія

1990 : Combas – Toulouse Lautrec
 1992 : Yves Klein,
 1997 : L'art contemporain
 1998 : L'art contemporain en France
 1998 : François Arnal : monographie de l'œuvre
 2001 : Conversations avec Denise René, La Vie sexuelle de Catherine M.

- 2003 : Riquet à la Houppe, Millet à la loupe
2005 : Dali et moi
2005 : François Arnal
2006 : L'art contemporain : histoire et géographie
2008 : Jour de souffrance (Prix du Roman d'amour-Prince Maurice)

Критична література

DRYEF Zineb, GROSJEAN Blandine. Dix ans après, Catherine Millet vous reparle de sexe (et d'amour) // L'OBS, 24/06/2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rue89.com/2011/06/24/dix-ans-apres-catherine-millet-vous-reparle-de-sexe-et-damour-210817>

MILLET Catherine, SOLLERS Philippe, BOULAY Jacques. César à Venise. – P.: Regard, 1990

Critique d'art mais néanmoins femme, texte de critique d'art // Revue L'Écho d'Orphée n° 2 “ Femme ? ”, 09/2009

ВАРГАС ФРЕД

Бібліографія

- 1986 : Les Jeux de l'amour et de la mort
1991 : L'Homme aux cercles bleus
1994 : Ceux qui vont mourir te saluent
1995 : Debout les morts
1996 : Un peu plus loin sur la droite
1997 : Sans feu ni lieu
1999 : L'Homme à l'envers
2001 : Pars vite et reviens tard
2004 : Sous les vents de Neptune
2006 : Dans les bois éternels
2008 : Un lieu incertain
2011 : L'Armée furieuse

Есеї

- 2001 : Petit traité de toutes vérités sur l'existence
2003 : Critique de l'anxiété pure

Наукові роботи під іменем Frédérique Audoin-Rouzeau

- 1986 : Ossements animaux du Moyen Âge au monastère de la Charité-sur-Loire
1995 : Hommes et animaux en Europe : corpus de données archéozoologiques et historiques
2003 : Les Chemins de la peste, le rat, la puce et l'homme
2007 : Un aliment sain dans un corps sain : Perspectives historiques

Премії

- 1986 : Prix du festival de Cognac
1992 : Prix du festival de St Nazaire

- 1995 : Prix Polar Michel-Lebrun de la Ville du Mans
 1996 : Prix Mystère de la Critique
 1999 : Prix Sang d'Encre des Lycéens
 1999 : Trophée 813 du Meilleur roman francophone
 2000 : Grand Prix du roman noir de Cognac
 2001 : Prix Alph-Art du meilleur scénario au Festival de BD d'Angoulême
 2002 : Grand Prix des lectrices de Elle (catégorie policier); Prix des libraires;
 Trophée 813 du Meilleur roman francophone

ФІЛІПП КЛОДЕЛЬ

Бібліографія

- 2000 : Meuse l'oubli
 2000 : Le Café d'Excelsior
 2000 : Barrio Florres
 2000 : J'abandonne. Éditions Balland
 2000 : Quelques uns des cent regrets
 2001 : Au revoir Monsieur Friant
 2002 : Le Bruit des trousseaux
 2002 : Nos si proches orientes
 2003 : Les Petites Mécaniques.
 2003 : Les Âmes grises
 2003 : Trois petites histoires de jouets
 2005 : La Petite Fille de monsieur Linh
 2006 : Le Monde sans les enfants et autres histoires
 2007 : Le Rapport de Brodeck. Éditions Stock
 2008 : Parle-moi d'amour
 2010 : Le Paquet
 2010 : L'Enquête

ШМІТ ЕРІК-ЕМАНЮЕЛЬ

Бібліографія

Романи

- 1994 : La Secte des égoïstes
 2000 : L'Évangile selon Pilate
 2001 : La Part de l'autre
 2003 : Lorsque j'étais une œuvre d'art
 2002 : Guignol aux pieds des Alpes
 2008 : Ulysse from Bagdad
 2010 : Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétins vivent
 (suivi de Kiki van Beethoven, pièce de théâtre)
 2011 : La femme au miroir

Новели

- 2006 : Odette Toulemonde et autres histoire
 2007 : La Rêveuse d'Ostende
 2010 : Concerto à la mémoire d'un ange, Гонкурівська премія

Цикл “Невидиме”

1997 : Milarepa

2001 : Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran

2002 : Oscar et la Dame rose

2004 : L'Enfant de Noé

2009 : Le Sumo qui ne pouvait pas grossir

Автобіографія

2005 : Ma vie avec Mozart

Есеї

1997 : Diderot ou la philosophie de la séduction

2010 : Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétins vivent

Твори для театру

1. Одноактні п'єси

1996 : L'École du diable

1999 : Le Baïllon

2000 : Mille et un jours

2. Багатоактні п'єси

1991 : La Nuit de Valognes

У співавторстві з Dominique Guillo

1993 : Le Visiteur

1995 : Golden Joe

1996 : Variations énigmatiques

1997 : Le Libertin

1998 : Frédéric ou le boulevard du crime

1999 : Hôtel des deux mondes

1999 : Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran

2002 : Oscar et la Dame rose

2003 : Petits crimes conjugaux

2008 : La Tectonique des sentiments

2008 : Le Bossu

2010 : Kiki van Beethoven

Премії

1994/95 : Премія за перший роман за “La Secte des égoïstes”

1993 : Мольєрівські премії за п'єсу Відвідувач

2000/01 : названий Кавалером Мистецтва і літератури France, Chevalier des Arts et des Lettres

- 2001 : Велика премія театру Французької Академії за сукупність творів
 2004 : Премія Chronos за повість "Oscar et la dame rose"
 2004 : Премія Jean Bernard Академії Медицини за повість "Oscar et la dame rose"
 2005 : Премія Ротарі клубу Франції за "L'Enfant de Noé"
 2009 : Італія, премія Scrivere per Amore за "La rêveuse d'Ostende"
 2010 : Гонкурівська премія за новеллу "Concerto à la mémoire d'un ange"
 2010 : Премія читачів Росії за сукупність творів "The Reading Petersburg Price"

Критична література

- BRADBY David, SPARKS Annie. *Mise en scène : French Theatre now.* – London: Methuen, 1997.
 CANEROT Marie-Françoise, RACLOT Michèle. *Julien Green, Visages de l'altérité.* – P. : L'Harmattan, 2006.
 DURAND Thierry R. Eric-Emmanuel Schmitt: Dieu qui vient au théâtre // *The French Review*, vol 78, N°3, 02/2005.
 HSIEH Yvonne Y. *Éric-Emmanuel Schmitt ou la philosophie de l'ouverture.* – Birmingham : Summa Publications, 2006.
 LAMAISSON Sophie. *La représentation de l'amour à tendance homosexuelle dans le théâtre de Julien Green et d'Eric-Emmanuel Schmitt. Etude sur La Nuit de Valognes* – P. : Ellipses, 2006
 MEYER Michel. *Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées.* – P.: Albin Michel, 2004
 L'art du mystère. Entretien avec Jean-Claude et Sophie-Justine Lieber // *La Nouvelle revue française*, juillet-août 1997

ГАВАЛЬДА АНН

Бібліографія

- 1999 : Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part
 2002 : Je l'aimais
 2002 : 35 kilos d'espoir
 2004 : Ensemble, c'est tout
 2005 : À leurs bons cœurs
 2008 : La Consolante
 2009 : L'Échappée belle

Кіноадаптації

- 2007 : Ensemble, c'est tout de Claude Berri, avec Audrey Tautou, Guillaume Canet, Laurent Stocker.
 2009 : Je l'aimais de Zabou Breitman, avec Daniel Auteuil et Marie-Josée Croze.

МЮССО ГІЙОМ

Бібліографія

- 2001 : Skidamarink
- 2004 : Et après ...
- 2005 : Sauve-moi
- 2006 : Seras-tu là ?
- 2008 : Je reviens te chercher
- 2009 : Que serais-je sans toi ?
- 2010 : La Fille de papier
- 2011 : L'Appel de l'ange

Премії

- 2004 : France, Премія за кращий екранізований роман "Et après..."
- 2005 : Italie, Премія "Scrivere per Amore" за роман "Et après..."

ДЕ РОСНЕЙ ТАТЬЯНА

Бібліографія

- 1998 : Le coeur d'une autre
- 1996 : Le dîner des ex
- 1995 : Mariés, pères de famille
- 1992 : L'appartement témoin
- 2000 : Le voisin
- 2004 : Spirales
- 2006 : Moka
- 2007 : Elle s'appelait Sarah
- 2008 : La Mémoire des Murs
- 2009 : Boomerang
- 2011 : Rose

Премії

- 2007 : Prix Chronos, Prix des lecteurs de Corse, Prix des lecteurs-choix des libraires du Livre de Poche за роман "Elle s'appelait Sarah"
- 2008 : Prix des lecteurs du livre de poche, Choix des libraires

ЛЕВІ МАРК

Бібліографія

- 2000 : Et si c'était vrai... (Премія "Goya" за перший роман, Премія "Lucien Barrière")
- 2001 : Où es-tu ?
- 2003 : Sept jours pour une éternité...
- 2004 : La Prochaine Fois
- 2005 : Vous revoir, suite de Et si c'était vrai...
- 2006 : Mes amis mes amours

- 2007 : Les Enfants de la liberté
2008 : Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites
2009 : Le Premier Jour
2009 : La Première Nuit
2010 : Le voleur d'ombres
2011 : L'étrange voyage de Monsieur Daldry

Зняті за романами фільми

2005 : Et si c'était vrai... (Just like heaven), реж. Steven Spielberg (Dreamworks), réalisé par Mark Waters avec Reese Witherspoon et Mark Ruffalo.

2008 : Où es-tu ?, телефільм реж. Miguel Courtois та Cristiana Real, Elsa Lunghini, Philippe Bas.

2008 : Mes amis, Mes amours реж. Lorraine Lévy (la sœur de Marc) та Vincent Lindon, Pascal Elbé, Virginie Ledoyen, Florence Foresti et Bernadette Lafont.

Адаптація до мультиплікаційних фільмів

2010 : Sept jours pour une éternité...1 частина - сценарій : Eric Corbeyran, аплікація : Espé, копір : Domnok – Вид-во Casterman

2011 : Sept jours pour une éternité...2 частина – сценарій : Eric Corbeyran, аплікація : Espé, копір : Domnok – Вид-во Casterman

ШАТТАМ МАКСИМ

Бібліографія

Трилогія зла:

- 2002 : L'Âme du mal
2003 : In Tenebris
2004 : Maléfices
2005 : Le Sang du temps

Цикл Людини:

- 2006 : Les Arcanes du chaos
2007 : Prédateurs
2008 : La Théorie Gaïa

Інший Світ :

- 2008 : L'Alliance des Trois
2009 : Malronce
2010 : Le Cœur de la Terre
2009 : La Promesse des ténèbres

Дилогія часів :

- 2010 : Léviatemp
2011 : Le Requiem des abysses

Новелістика

- 2001 : Le Messenger
2001 : Gregory Harville
2003 : Le Sommeil des Icares
2009 : Carnages
2009 : Le Fracas de la viande chaude

ПАНКОЛЬ КАТРІН

Бібліографія

- 1979 : Moi d'abord
1997 : Les hommes cruels ne courent pas les rues
1995 : Vu de l'extérieur
1995 : Une si belle image
1999 : Encore une danse
1999 : J'étais là avant
2001 : Un homme à distance
2001 : Et monter lentement dans un immense amour...
2003 : Embrassez-moi
2006 : Les Yeux jaunes des crocodiles
2008 : La valse lente des tortues
2010 : Les Ecureuils de Central Park sont tristes le lundi

Підручники та посібники

- Андреева Л.Г. Зарубежная литература XX века. – М.: Высшая школа, 1996.
Кубарева Н.П. Зарубежная литература второй половины XX века. – М.: Московский лицей, 2002.
Фесенко В.І. Дивитись, бачити, читати Інтермедіальний дискурс в літературі. – Навчально-методичний посібник для студентів-філологів – К.: КНЛУ, 2009.
Фесенко В.І. Новітня французька література. – Навчально-методичний посібник для студентів ф-ту франц. мови – К.: КНЛУ, 2010.
Фесенко В. Французький роман 1945-2000. Алхімія слова живого. Навч. пос. – К.: Промінь, 2005.

Додаткові джерела

- Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. – М.: Высшая школа, 1987.
Андреев Л.Г. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986.
Бадентер Елізабет. Слова чоловіків. – К.: Альтерпрес, 2006.
Бадью Ален. Концепт моделі. Вступ до матеріалістичної епістемології математики / З французької переклав Андрій Репа – Київ: Ніка-Центр, 2009.
Барт Ролан. Фрагменти мови закоханого. – Львів: І, 2006.
Башляр Гастон. Филофоское отрицание. – Харків: Фоліо, 1995.

- Башляр Гастон. Фрагменти поезиї вогню. – Харків: Фоліо, 2004.
- Бергсон Анрі. Сміх. – К.: Дух і літера, 1994.
- Бланшо Моріс. Простір літератури. – Л.: Кальварія, 2007.
- Бовуар Сімона Де. Друга стаття. – К.: Основи, 1994.
- Бодріяр Жан. Божиста лівниця. – Львів: Кальварія, 2007.
- Бодріяр Жан. Символічний обмін і смерть. – К.: Кальварія, 2004.
- Гоше Марсель. Демократія проти себе самої. – К.: Український центр духовної культури, 2006.
- Дельєж Робер Нариси з історії антропології. Школи, автори, теорії. – К.: Академія, 2008.
- Дельоз Жіль, Гваттарі Фелікс. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп. – К.: Карме-Сінто, 1996.
- Денисова Т.Н. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і час. – 1995. – №2.
- Дерріда Жак. Дарувати час. – К.: Літопис, 2008.
- Дерріда Жак. Позиції. – К.: Дух і літера, 1994.
- Дерріда Жак. Привиди Маркса. – Х.: Око, 2000.
- Дюбі Жорж. Доба соборів, Мистецтво та суспільство 980-1420 рр., – К.: Юніверс, 2003.
- Ерофеев В. Мистификация, и ужас, и любовь // Эмиль Ажар. Вся жизнь впереди. – М.: художественная литература, 1988.
- Євдокимов Поль. Незбагненна божя любов. – К.: Дух і літера, 2004.
- Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. – М.: Художественная литература, 1973.
- Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – М.: Фоліо, 2000.
- Зубрицька М. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 1996.
- Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998.
- Ильин И.П., Цурганова Е.А. Современное зарубежное литературоведение (Концепции, школы, термины): страны Западной Европы и США. – М.: Интрада, 1996.
- Каюа Роже. Людина та сакральне. – К.: Вақлер, 2003.
- Крістева Юлія. Полілог. – К.: Юніверс, 2004.
- Крістева Юлія. Силы ужаса: эссе об отвращении. – М.: Ф-ПРЕСС, 2003.
- Левінас Еманюель. Етика і безконечність (фр. та укр. мовами). – К.: Port-Royal, 2001.
- Левінас Еманюель. Між нами. – К.: Дух і літера, 1999.
- Леві-Строс Клод. Структурна антропологія. – К.: Основи, 1997.
- Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998.
- Луцькянець В., Соболь О. Філософський постмодерн. – К.: Абрис, 1998.
- Мерло-Понті Моріс. Видиме й невидиме. – К.: Академія, 2003.

- Мерло-Понті Моріс. Феноменологія сприйняття. – К.: Український центр духовної культури, 2001.
- Михайлова Л.Г., Засурский Я.Н. История зарубежной литературы XX века. – М.: Велби, 2003.
- Можейко М.А. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, 2001.
- Мозес Стефан. Ерос і закон. – К.: Дух і Літера, 2003.
- Морен, Едгар. Втрачена парадигма: Природа людини / пер. з фр., вступ, післямова М. Собуцький. – К.: Карме-Сінто, 1995.
- Моріак Франсуа. У що я вірю. – К.: Дух і літера, 1993.
- Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985.
- Нансі Жан-Люк. Досвід свободи. – К.: Український центр духовної культури, 2004.
- Наркирьер Ф. Французский роман наших дней. – М.: Наука, 1980.
- Паві Патріс. Словник театру. – Л.: ЛНУ ім. Івана Франка, 2006.
- Паскаль Блез. Думки. – К.: Діх і літера, 2009.
- Помян Кшиштоф. Порядок часу. – К.: Український центр духовної культури, 2008.
- Ревель Жан-Франсуа. Відживлення демократії. – К.: Критика, 2004.
- Рікер Поль. Інтелектуальна автобіографія. – К.: Дух і літера, 2002.
- Рікер Поль. Сам як інший. – К.: Дух і літера, 2001.
- Рудинеско Елізабет. Розладнана сім'я. – К. Ніка-центр, 2004.
- Рудисв В. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1998.
- Саруханян А.П. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002.
- Сузнель Аннік де. Символіка людського тіла. – К.: Знання, 2003.
- Тодоров Цветан. Поняття літератури та інші есе. – К.: Академія, 2006.
- Уваров Ю. Современный французский роман (60-80-е годы). – М.: Высшая школа, 1985.
- Фесенко В.І. Жіноча проза Маргерит Дюрас. – К.: КНЛУ, 2004. Фуко Мішель. Археологія знання. – К.: Основи, 2003.
- Фуко Мішель. Історія сексуальності. Х.: Око, 1998.
- Фуко Мішель. Правила промови. – К.: Дух і літера, 1993.
- Хассан І. Культура постмодернізму // Вікно в світ. – 1999. – № 5.
- Хассан І. Чим є постмодернізм і чим він стане? Літературні і культурні аспекти // Американська література після середини XX століття. Матеріали міжнародної конференції 25-27 травні 1999 року. – К.: Довіра, 2000.
- Шмітт Жан-Клод. Сенс жесту на середньовічному Заході. – Х.: Око, 2002.
- CLOUSCARD Michel. Néofascisme et idéologie du désir. – Paris: Denoël/Gonthier, 1973.
- COUEGNAS Daniel. Introduction à la paralittérature. – Paris : Le Seuil, 1992.
- DUBOIS Jacques. L'institution de la littérature. – Bruxelles: Labor, 1978.
- GELDER Ken. Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field. – Abingdon : Routledge, 2004.

- GEERTZ C. Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics. – Princeton : University Press, 2000.
- GEERTZ C. Savoir local. Savoir global. – P.: PUF, 1988.
- MOURA J.-M. Le sens littéraire de l'humour – P.: PUF, 2009.
- RABATE Dominique. Pascal Quignard : Étude de l'œuvre. – P.: Bordas, 2008.
- RABATE Dominique. Marie Ndiaye. – P.: Culturesfrance, 2007.
- RABATE Dominique. Poétiques de la voix. – P.: José Corti, 1999.
- RORTY R. Contingency, Irony, Solidarity. – Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- SAILLANT Francine. Reinventer l'anthropologie? Les sciences de la culture à l'épreuve des globalisations. – Liber : Carrefours anthropologiques, 2009.
- VERCIER Bruno. La littérature en France de 1945 à 1981. – P.: Bordas, 2005.
- VIART Dominique, RABATE Dominique. Écritures blanches. – Saint-Etienne: Presses de l'université de Saint-Étienne, 2009.
- VIART Dominique, VERCIER Bruno La Littérature au présent. – P.: Bordas, 2008.

Підписано до друку 03.03.2015 р. Формат 60X84 1/16
Папір друк. №1 Спосіб друку офсетний. Умов. друк. арк. 22,86
Умов. фарб. відб. 22,97 Обл. вид. арк. 22,97
Тираж 100. Зам. № 15-140

Видавничий центр КНЛУ
Свідцтво: серія ДК № 1596 від 08.12.2003 р.

Віддруковано ПАТ "ВІПОЛ". 03151, Київ, вул. Волинська, 60
Свідцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 4404 від 31.08.2012 р.

Французька література початку третього тисячоліття веде діалог з соціальними науками і тими мистецтвами, які дотримуються літературної епістемології. Нова література, яка зароджується і проглядається на горизонті, є літературою мовленнєвою, образною, літературою фігур. Паскаль Кіньяр, П'єр Мішон, Антуан Володін, Валер Новаріна, Катрін Панколь, Максим Шаттам, Тетяна де Росней, Гійом Мюссо, Ясмін Кадра, Марк Леві та багато інших персоналій французької сучасної літератури вперше представлені в цій книзі.