

Пам'яті Валентини Фесенко

INCIPIT

INCIPIT
Колекція книг імені
Валентини Фесенко

Юлія Павленко

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ
Письмо про *Себе*
фікційного суб'єкта

(на матеріалі французького роману
XVIII — початку XXI століть)

Монографія

Київ
Видавничий центр КНЛУ
2018

Друкується за рішенням вченої ради
Київського національного лінгвістичного університету.
Протокол № 16 від 29 травня 2018 року

Рецензенти:

Шимчишин Марія Мирославівна, доктор філологічних наук, професор Кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету;

Жлуктенко Наталія Юріївна, кандидат філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Рязанцева Тетяна Миколаївна, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу теорії літератури і компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Павленко Юлія

П 12 Чорнильна історія. Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта (на матеріалі французького роману XVIII — початку XXI століть) : монографія / Юлія Павленко. — Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2018. — 416 с.

ISBN 978-966-638-334-4

У монографії представлено концепцію феномена письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Критична оптика дослідження поєднує культурно-історичні особливості епох (від XVIII до початку XXI століть), жанрові модули письма про *Себе* (лист, щоденник, мнемографія), що дозволяє простежувати трансісторичні константи тексту-письма. Особлива увага приділяється комунікативній рамці та кодам простору письма, що дозволяють вказати на специфіку конструювання ідентичності суб'єкта.

Для дослідників, викладачів, студентів-філологів і всіх, хто цікавиться історією французького роману.

УДК821.133.1-3(09)-31«17/20»(091)

ISBN 978-966-638-334-4

© Юлія Павленко, 2018
© Ольга Борисенко, дизайн обкл., 2018
© Видавничий центр КНЛУ, 2018

ЗМІСТ

Вступ	7
Головні терміни дослідження письма про <i>Себе</i> фікційного суб'єкта.....	22
Розділ 1. ПИСЬМО ПРО <i>СЕБЕ</i> ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА ЯК ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНЦЕПТ: ВВЕДЕННЯ У ПРОБЛЕМАТИКУ	23
1.1. Семантичне наповнення поняття «письмо про <i>Себе</i> фікційного суб'єкта».....	25
1.2. Концепт особистісного письма у французькому літературознавстві: історичний аспект.....	50
1.3. Особистісне письмо в інтерпретації філософсько-антропологічної школи	63
Розділ 2. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО <i>СЕБЕ</i> ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНУ	75
2.1. Просвітницький код письма про <i>Себе</i> фікційного суб'єкта.....	77
2.2. Письмо про <i>Себе</i> фікційного суб'єкта: парадигма французького роману епохи літературного романтизму	100
2.3. Письмо героя як виняток з літературної ситуації та мінус-прийом у французькому романі другої половини XIX — початку XX ст.	128
2.4. Модерністська парадигма письма про <i>Себе</i> фікційного суб'єкта	137
2.5. Письмо про <i>Себе</i> фікційного суб'єкта у французькому романі кінця XX — початку XXI ст.....	167

Розділ 3. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ	195
3.1. Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про <i>Себе</i>	197
3.2. Жанрові модуси письма про <i>Себе</i> фікційного суб'єкта	220
3.2.1. Лист як модель письма героя французького роману	220
3.2.2. Щоденник як модус письма про <i>Себе</i> героя французького роману.....	235
3.2.3. Мнемографія як модель письмової практики. «Історія мого життя» як модель письма про <i>Себе</i> фікційного суб'єкта.....	253
3.3. Комунікативна арка письма про <i>Себе</i> фікційного суб'єкта.....	261
Розділ 4. КОДИ ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА	279
4.1. Письмо як тіло.....	281
4.2. Письмо як подорож	311
4.3. Топографічні можливості тексту-письма	327
4.4. Письмо про <i>Себе</i> як пошук дому	343
4.5. Метафоричний код письма про <i>Себе</i>	357
Висновки	381
Бібліографія	391
Іменний покажчик.....	412

ВСТУП

Інтерес до письма про *Себе* у площині художнього твору зумовлений, головним чином, логікою теоретико-літературного процесу кінця ХХ — початку ХХІ століть і специфікою самого модусу оповіді.

Як зазначає вітчизняний філософ Катерина Карпенко, в наш час, «коли людське буття стало головним джерелом глобальних загроз, дослідження онтологічного ставлення цього буття до себе самого стає більш важливим, ніж дослідження його ставлення до фізичного Всесвіту»¹. Виписування свого «Я», вкладання у письмо пережитого є однією з форм «підкування про себе» (М. Фуко), що має широкий та плідний вияв в історії французького роману.

Жульєн Лефор-Фавро, канадський вчений, спеціаліст з автобіографічного письма, у статті «Пейзажі письма про Себе»² представляє критичний огляд «Словника автобіографії», що є підсумком чотирьох десятиліть (починаючи від «Автобіографічного пакту» Філіпа Лежена 1975 р.) теоретичної рефлексії письма про *Себе*. Однією з головних тем книги, що містить понад 450 статей, є питання конструювання ідентичності суб'єкта за допомогою ресурсів письма. В наш час розмивання кордонів між фікційною літературою та документальною, на думку Ж. Лефор-Фавро, зростає важливість опису специфіки неігрового автобіографічного письма як протомоделі інших можливих варіантів письма. За сорок років науково-критичної рефлексії теми особистісного письма, як бачимо, зсуву у бік дослідження фігур художнього простору письма про *Себе* фікційного суб'єкта не відбувається. Водночас герої-оповідачі сучасного роману не лише не поривають з плідною традицією виписування своєї історії, сформованою попередніми трьома століттями літератури, а й все частіше виступають в ролі homo scribens. Ця літературна ситуація не викликає здивування з огляду на кількість часу, яку людина ери інтернету проводить за письмом у віртуальному просторі та й не лише. Соціологічні дослідження засвідчують, що людина початку ХХІ ст. проводить багато часу в різних соціальних мережах, випишуючи своє життя. Різноманітні блоги та живі щоденники є продовженням багатовікової історії особистісного

¹ Катерина Карпенко, «Онтологічна стратегія дискурс-аналізу М. Фуко», *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії* 48 (2012): 243–249. http://nbuv.gov.ua/j-pdf/znpgvzdia_2012_48_28.pdf.

² Julien Lefort-Favreau, «Paysages des écritures de soi» *Acta fabula*, vol. 18, № 6, Essais critiques, Juin 2017, URL: <http://www.fabula.org/revue/document10366.php>

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

письма. Письмо у світовій павутині утворює для суб'єкта віртуальну реальність його життя, що має багато спільного з природою художнього тексту. Ж. Гюсдорф зауважував занепад уваги до процесуальності письма в нашу добу інтернету та глобалізації¹. Цей факт видається нелогічним з огляду на місце, що займає письмо у вимірі, який відкриває сучасній людині інтернет. В умовах сучасного стану культури, коли питання ідентичності суб'єкта стоїть особливо гостро, письмо про *Себе* героя художнього твору виявляється плідним джерелом дослідження функціонального значення особистісного письма людини.

Увага дослідників до особистісного письма зросла наприкінці ХХ ст. і спростувала передбачення Мішеля Фуко про можливість зникнення людини з поля зору гуманітарних наук². Епістемологічна ситуація рубежу ХХ–ХХІ ст. знаменувалась культурним та лінгвістичним «поворотом», поверненням наративної історії після років домінування історії структур, переходом від макро- до мікроісторії. Усе більше науковців різних галузей (історії та теорії літератури, філософії, історіографії, соціології, культурології, лінгвістики, мистецтвознавства та психології) звертаються до текстів особистісного характеру. В різних країнах Європи (Франції, Швейцарії, Німеччині, Нідерландах) у цей час створюються колективи вчених, які досліджують автобіографії, щоденники, мемуари та інші приклади егодокументів у межах національних та міжнародних проєктів³.

Вивчення зразків особистісного письма проєктує дослідження широкого кола питань, серед яких головними постають екзистенційно-психологічні особливості письма про *Себе*, «Я» автора та розповідь про пережите як мовні конвенції, особливості рефлексії суб'єкта письма, жанрова палітра его-документів, лексико-стилістична специфіка окремих форм письма.

У травні 2013 року в Падуанському університеті відбулась міжнародна конференція «Простір пам'яті: автобіографічні жанри у російській культурі та європейському контексті» — зустріч європейських вчених, які спеціалізуються в галузі автобіографічних текстів (і ширше — «еголітератури»). У квітні 2012 року відбулась конференція «Відображення себе. Автобіографічні жанри та мемуари в російській літературі ХІХ та ХХ століть» — матеріали склали перший номер нового журналу «AvtobiografiЯ»⁴, повністю присвяченого автодокументальним текстам та проблемам саморепрезентації в російській літературі та культурі. На думку організаторів, вивчення автодокументів передбачає дослідження онто-

¹ Georges Gusdorf, *Lignes de vie*, т. 2. «Auto-bio-graphie» (Paris: Odile Jacob, 1991), 93.

² Мішель Фуко, *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*, пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой (Санкт-Петербург. А-сэд, 1994), 404.

³ Юрий Зарецкий, «Свидетельства о себе «маленьких» людей: новые исследования голландских историков». *Учебно-научный центр визуальной антропологии и эгоистории*. Лютый 12 (2018). <http://visantrop.rsu.ru/article.html?id=1167089>.

⁴ *AvtobiografiЯ*. «The Refraction of the Self. Autobiographical Forms and Genres and Memoirs in Russian Culture of 19th and 20th C.», 1 (2012) <http://www.avtobiografija.com/issue/view/2>

логічного статусу твору «про себе», а також відношення між автором та текстом, реальністю та вимислом¹.

Звернення до адресата письма як незалежної фігури всередині художнього твору стало наслідком формування концепту особистості в культурі зламу XVII–XVIII ст. На сьогодні тема письма є однією з найбільш актуальних та розроблених у філософії та теорії літератури, проте далеко не вичерпаною. Праці провідних представників французького структуралізму (Р. Барт, М. Фуко) та деконструкції (Ж. Дерида), що формують теоретичне підґрунтя теми письма в літературознавстві, присвячені розгляду різних аспектів вказаної теми з акцентом на суб'єкті письма як реальній особистості (письменник; автор художніх творів; людина, що пише) та письмі як синоніму літератури (Р. Барт «Нульовий ступінь письма») чи тексту (Р. Барт, Ж. Дерида, П. Рікер). Розгляд процесуальності письма, продукованого літературним персонажем, що не дорівнює реальній людині, покликаний розширити асоціативні поля метафор письма, тим самим додати нові думки в дискурс про письмо як соціокультурний феномен та в дискурс про письмо як шлях конструювання самоідентичності того, хто пише.

Література як антропологічна лабораторія відгукується на запити людини онтологічного характеру. Яскравим свідченням актуальності дослідження особистісного письма є поширеність письма як форми оповіді в сучасному романі, знаковим також є той факт, що твори, простір яких визначає виписування героєм свого життя, стають лауреатами престижних літературних премій та отримують широку популярність серед читачів (про що свідчать наклад та переклади багатьма мовами світу): Дж. С. Фоер «Усе освітлено» (2002), Д. Лодж «Терапія» (2003), Чак Палагнюк «Щоденник» (2003) у літературі США, С. Агерн «Щоденник майбутнього», (2009), «Де закінчується райдуга» (2004) — ірландській, Г. Філдінг «Щоденник Бріджит Джонс» (1998), М. Е. Шеффер, Е. Берроуз «Клуб любителів книг та пирогів з лущиння картоплі» (2008) — в англійській, Ю. Гордер «Помаранчева дівчинка» (2003), Е. Лу «Мулей» (2007) — в норвезькій, М. Шикшин «Письмовник» (2012), Л. Елтанг «Кам'яні клени» (2008) — в російській літературі, М. Пуїг «Настала тропічна ніч» (1988) — в аргентинській, Г. Розендорфер «Листи в Давній Китай» (1985), М. Марон «Листи Павла» (1999), Р. Шамі «Секрет каліграф» (2013) — в німецькій, Д. Глаттауер «Найкращий засіб від північного вітру» (2006), «Всі вісім хвиль» (2009) — в австрійській, Л. Малерба «Римські привиди» (2006) — в італійській та ін.

Звернення до матеріалу французького роману як об'єкту дослідження особистісного письма продиктовано глибоким науковим інтересом французького літературознавства до питання вкладання індивідом свого життя в письмо (різноманітні семінари, воркшопи, наукові школи та конференції, присвячені різним аспектам цього питання — головний з яких конденсовано до особливостей авто-

¹ Алексей Холиков. «Международная конференция Пространство памяти: автобиографические жанры в русской культуре и европейском контексте (Падуя, 7–9 мая 2013 г.)», *Новое литературное обозрение* 123 (2013): 434–437.

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

біографії як феномена — складають історію дослідження виміру особистісного письма вже протягом понад 30-ти років). В Україні це питання ще чекає свого наукового підґрунтя, а художня література тим часом іде в ногу зі світовою (в тому розумінні, що кількість творів, які репрезентують письмо про *Себе* фікційного суб'єкта зростає: М. Матіос «Щоденник страченої» (2006), Н. Сняданко «Колекція пристрастей» (2012), «Гербарій коханців» (2012), М. Дочинець «Вічник. Сповідь на перевалі духу» (2012), літературно-мистецький проект «Щоденник» (2010) та інші). В історії української літератури письмо про *Себе* героя художнього твору стало досить новим явищем. Підґрунтя для розгортання потужностей цієї моделі оповіді підготували «Записки божевільного» М. Гоголя, «Записки студента» Є. Гребінки, новела «Сойчине крило», оповідання «Із записок хворого» Івана Франка, повість «Через кладку» О. Кобилянської. Герой-чоловік репрезентований в ролі суб'єкта письма в романах початку ХХ ст. (наприклад, «Записки кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка), а жінка отримала змогу реалізуватися в образі фікційної *femina scribens* вже в сучасній літературі (одним із перших прикладів жіночого письма можна назвати роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу»).

Панорама сучасного французького роману рясніє прикладами письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Серед найвідоміших творів, що формують діалог українського читача з сучасним французьким романом, варто назвати «Подорож Бальдасара», «Скеля Таніоса» А. Маалуфа (Гонкурівська премія 1993 року), «Салон у Вюртемберзі», «Carus, або Той, хто дорогий своїм друзям» П. Кіньяра (Премія французької критики), «Оскар і Рожєва пані» (Гонкурівська премія 2004 року), «Еліксир любові», «Отрута любові» Е.-Е. Шмітта, «Ніч каліграфів» Я. Гати, «Щоденник тіла» Д. Пенака, «Дім, де мене любили» Т. де Роне, «Дихай!», «Наше попереднє життя» А.-С. Брасм. Водночас дослідження особливостей сучасного роману вимагає звернення до історії особистісного письма, що у французькій літературі розгортається від кінця XVII століття.

Думка Ж. Дериди: «письмо уникає визначення», — що лежить в основі усіх сучасних праць про природу письма, і тому може вважатися аксіоматичною, як відомо, зовсім не означає відмову від спроб наблизитися до розуміння природи такого явища, як письмо про *Себе*. Навіть більше, саме відмова письма коритися певним усталеним правилам і призводить до невпинного дослідження цього феномена серед провідних сучасних вчених. Праці, в яких предметом вивчення постає написання суб'єктом історії свого життя, можна умовно поділити на дві підгрупи. Першу складуть дослідження письма про *Себе* реальних історичних осіб (переважно, філософів, письменників). Цей напрям вивчення художньої природи феномена особистісного письма має свою історію, значну кількість напрацювань в літературознавстві різних країн (М. Бахтін, Ю. Лотман, М. Фуко, Ж. Дериди, Р. Барт, Ж. Гюсдорф, Ф. Лежен, С. Дубровський, В. Подорога та багато інших). Другу групу творять праці, присвячені письму героя художнього твору. На відміну від першої групи, у ній відсутні ґрунтовні дослідження, оскільки скеровування літературознавчої оптики на письмо фікціонального суб'єкта є досить новим

науковим явищем (перші кроки до розбудови цього вектора зробили представники французької тематичної критики: Ж. Руссе, Ж.-П. Рішар). Якщо раніше письмо героя художнього твору потрапляло в поле дослідження як похідне від письма реальної людини, і, відповідно, не ставало предметом прискіпливого наукового вивчення, то виокремлення його в з-під влади проблем міметичності письма, відштовхування від теоретичних набутків в галузі автофікціональності в сучасному літературознавстві свідчить про зміну антропологічної перспективи аналізу художнього простору. Звернення до письма про *Себе* фікціонального суб'єкта продиктоване логікою розвитку сучасної науки про літературу. Розгляд практик письма героїв французького роману в історичному аспекті не ставав предметом окремих наукових розвідок, натомість найчастіше аналізувались герої А. де Мюссе («Сповідь сина століття») та Б. Констана («Адольф») у співвідношенні з життям автора романів; герої XVIII ст. (Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза», Прево «Історія кавалера де Грійс та Манон Леско», «Історія сучасної грекині», Д. Дідро «Черниця», Ш. де Лакло «Небезпечні зв'язки») у контексті відображення філософських поглядів авторів або звичаїв століття; герої творів епохи літературного модернізму (Ф. Моріака «Гадючник», «Підліток інакших часів», Ж. Бернаноса «Щоденник сільського кюре», Жульєна Гірака «Сутінковий красень», Ж.-П. Сартра «Нудота») — у контексті культурно-філософського аспекту творчості письменників. Поза авторською позицією рідко розглядали лише роман «Небезпечні зв'язки» Ш. де Лакло, «Анжеліка» Ж. де Нерваля та «Листи двох молодих жінок» О. де Бальзака. Розгляд практики письма фікційних суб'єктів в історичній перспективі дозволяє сфокусуватись на типових особливостях письма про *Себе* героя французького роману.

В українському літературознавстві питання письма про *Себе* фікційного суб'єкта раніше не висвітлювалось, водночас, існує комплекс наукових праць теоретичного характеру (Т. Гаврилів, Т. Черкашина, М. Варикаша та ін.), присвячених окремим аспектам цього явища, в яких точаться дискусії навколо термінів. Запискам як жанровому різновиду української прози присвячені статті та дисертація К. Шахової. Більшість висновків М. Коцюбинської щодо характеристик листа, висловлених у праці «Зафіксоване і нетлінне»: роздуми про епістолярну творчість» цілком правомірно звучать і в контексті роботи письма про *Себе* загалом. Дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману здатне розширити поле для вивчення цієї теми та її складових в українській літературі.

Монографія присвячена особливостям поетикальної системи французьких романів, формою оповіді яких є письмо про *Себе* героя-оповідача, а також функціональному значенню роботи особистісного письма в конструюванні ідентичності фікційного суб'єкта.

Мета дослідження — розкрити суть та схарактеризувати художні особливості особистісного письма фікційного суб'єкта в історії французького роману. Досягнення мети передбачає розв'язання низки завдань:

— розглянути варіанти наукових підходів до проблематики особистісного письма в сучасному літературознавстві;

Чорнильна історія. Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта

- визначити семантичне наповнення поняття «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта»;
- простежити динаміку тексту-письма в історії французького роману;
- з'ясувати зв'язок особистісного письма героя художнього твору з історико-культурною парадигмою;
- виявити типи зв'язків між текстами-письмом різних історичних періодів: розгортання традиції, розрив, трансгресію, реконструкцію, реінтерпретацію тощо;
- означити місце окремих творів в історії письма про *Себе* героя французького роману;
- схарактеризувати різні жанрові моделі письма в діахронічному вимірі та визначити функціональне значення моделей письма в процесі самопізнання індивіда;
- проаналізувати особистісне письмо як модус нарації;
- розглянути героя в естетичній діяльності письма про *Себе*;
- описати комунікативну арку письма про *Себе* фікційного суб'єкта;
- висвітлити коди письма про *Себе* фікційного суб'єкта та застосувати їх до аналізу художньої природи тексту-письма.

Монографія презентує історію французького роману, художній простір якого є письмом героя, що дозволяє запропонувати аналітичну модель для роботи з письмом про *Себе* фікційного суб'єкта; з'ясувати особливості роману, художній простір якого визначає процесуальність письма героя (героїв); продемонструвати способи аналізу частини «графо» в формулі «авто-біо-графія» на основі метафор та фігур французького роману.

Об'єктом дослідження обрано близько сорока романів французької літератури, модусом оповіді яких є особистісне письмо фікційного (фікційних) суб'єкта (суб'єктів). Оскільки письмо про *Себе* вигаданого персонажа у французькій літературі утверджує свої права починаючи від епістолярного роману XVIII ст., в монографії проаналізовано тексти-письмо (у вузькому розумінні, тобто такі, формою оповіді яких є особистісне письмо героя-оповідача) від Просвітництва до сучасності. Втім, критерієм відбору текстів не є суто формальні характеристики. Твори, в яких письмо не входить до системи мотивів, позбавлене семантичного наповнення, що корелює із темою самопізнання героя, залишаються поза увагою дослідження, що розгортається в цій праці. Наприклад, епістолярна форма розповіді як данина часу має місце в романах Кребійона-сина «Листи маркизи М*** графу Р***» («Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R***», 1732), «Листи герцогині*** герцогу***» (Lettres de la Duchesse*** au Duc de***, 1768), «Афінські листи» («Lettres athéniennes», 1771), Марі Джоан Ріккобоні «Листи місс Фанні Батлер» («Les lettres de Mistriss Fanni Butler», 1786), Ізабель де Шарр'єр «Лист про військові дії на Корсиці» («Lettre sur les opérations militaires en Corse», 1768), «Невшательські листи» («Lettres neuchâtelaises», 1784), «Каліста, або Листи з Лозани» («Caliste, ou lettres écrites de Lausanne», 1786), «Листи, знайдені у портфелях емігрантів» («Lettres trouvées dans des portefeuilles d'émigrés», 1793), більше тридцяти епістолярних романів мадам де Жанліс, найвідомішим з яких є «Адель і Теодор, або Листи про виховання» («Adèle et

Théodore ou lettres sur l'éducation», 1782). Героям цих творів листи дозволяють розповідати історію, транслювати її — водночас вони не приділяють уваги письму як практиці, естетичній роботі. Цікаві такі тексти, передусім, сюжетом, елементами інтриги, але форма в них жодним чином не впливає ні на адресанта листів, ні на описувані в них події. Тож письмо в цих випадках не працює як антропологічне дослідження, а твори розглядаються у порівнянні з основними романами, обраними об'єктом дослідження, для увиразнення сутнісних характеристик такої моделі оповіді як письмо про *Себе*.

Предмет дослідження — художні особливості та функціональне значення письма про *Себе* фікційних суб'єктів французького роману як вимір конструювання ідентичності протагоністів.

Методи дослідження — історико-культурний, структурний, метод феноменологічної метафори та накладання культурних полів — вимагають пояснення та аргументації, оскільки письмо про *Себе* фікційного суб'єкта як предмет аналізу передбачає поєднання різних методологій.

Джулія Рек у статті про метод дослідження щоденникового письма Ф. Лежена вказувала, що робота зі щоденниками людей, які не є професійними письменниками, вимагає іншого методологічного підходу у порівнянні з документами відомих людей¹. Ситуація поготів загострюється при переході до простору художнього тексту, адже, з одного боку, існує розроблений інструментарій аналізу еґо-документів реальних людей, з іншого — значний доробок критичних праць про романи французької літератури різних епох, в яких питання письма фікційного суб'єкта перебуває на периферії.

Метод дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта повинен враховувати особливість об'єкту досліджування. Влучними у цьому аспекті є слова Ж. Дериди, висловлені на початку «Письма та розрізнення» про те, що такому дивному об'єкту, як література, суголосним є постійний пошук нових методів дослідження, що утворює велику пригоду літературознавства. Проекція цієї думки на дослідницьке поле письма героя французького роману дозволяє зробити важливе уточнення в питанні методу дослідження: письмо фікційного суб'єкта не ставало об'єктом прискіпливої уваги, незважаючи на значний часовий розріз свого функціонування в просторі художньої дійсності, а отже, тепер, на початку нового тисячоліття, в умовах кризи старих методологій та пошуку іманентних нових, цей об'єкт вимагає перетворення способу ставити питання до тексту.

Рефлексія центральної проблеми цього дослідження проявляється в занепокоєнні оповіддю. Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта є особливим видом оповіді всередині романного дискурсу. Між романом як оповіддю і письмом героя від самого початку історії цього явища укладено дивну угоду, природа якої полягає в тому, що погодження це не може постати в усій своїй повноті для ґрунтов-

¹ Julie Rak, «Dialogue with the future: Philippe Lejeune's method and theory of diary», in Lejeune Ph. *On diary*. Ed. by J. D. Popkin & J. Rak. (Hawai: University of Hawai'i Press books, 2009), 16–29.

Чорнильна історія. Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта

ного висновку дослідника. У цьому узгодженні не закарбовано ознаку певної епохи, конкретного стилю, не можна його назвати і симптомом кризи, про різновиди якої постійно йде мова в контексті романних пошуків. Якими б не були наші вихідні знання з цього питання, очевидним є той факт, що питання про письмо фікційного суб'єкта, хоч і має багато спільного з власне письмом письменника (наприклад, невизначеність своєї суті, що впливає на усі складові моменти методології), не дорівнює йому, а є іншим феноменом.

Багатошаровість письма фікційного суб'єкта не можна звести до одного методологічного знаменника, інакше це виглядало б як свідоме насилля над текстом. Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта є письмом вигаданого героя всередині роману як письма первинного автора. Природно, що такий союз передбачає асиміляцію в галузі низки питань, таких, як відношення вигадки до реальності, діалектика фікційності/міметичності, різноманітні пакти автобіографічності (що виходять за межі прописаного у Ф. Лежена). Утім, така спільність аспектів та параметрів письма реального автора і фікційного героя не повинна приводити до поглинання одного явища іншим. Зважаючи на той факт, що письмо біографічного автора має довгу та плідну історію методів дослідження, зосередження дослідницької уваги на письмі всередині роману не містить загрози можливого поглинання/підкорення письма первинного автора. Натомість письмо фікційного суб'єкта зазнає неправомірного приниження через прив'язування його до питань психології творчості, акту створення роману, навіть автофікціональності, в методологічних рамках якої воно нарешті змогло про себе заявити, хоч і не на повний голос.

Письмо включає в себе момент творчості, яким не припустимо знехтувати, поготів принести його в жертву нехай навіть модним методологіям. Через глибоке переконання, що ідеї праць методологічної бази потрібно запозичувати для практичного використання та розвитку, а не лише влучного цитування, у цьому дослідженні виходимо з позиції Ж. Дериди, викладеної за допомогою ілюстрації з Г. Флобера: критик часто плутає доповідь з внеском («критик переносить, а не приносить»¹). Дослідження письма як модусу організації романної оповіді та практики створення *Себе* фікційним суб'єктом виходить з матеріалу творів французької літератури, художній простір яких визначено роботою письма героя-оповідача, бере на себе відповідальність відновити в правах упосліджені попередньою критикою елементи письма як художнього простору й у такий спосіб зробити внесок у розуміння французького роману, письма як модусу оповіді, виписування *Себе* як шляху самопізнання.

На перший погляд, вибір методології не має передбачати якихось труднощів, адже наявні дослідження конкретних видів письма містили вже розроблений арсенал як інтерпретаційних ходів, так і термінологічної лексики. Епістолярний дискурс, як правило, пояснювали за допомогою структурного аналізу; щоденник як об'єкт дослідження спонукав додати до нього метод феноменологічної метафори (М. Бланшо); автобіографія вплинула на розвиток студій навколо

¹ Жак Деріда, *Письмо та відмінність*. Пер. з фр. В. Шовкуна. (Київ: Основи, 2004), 57.

питання пам'яті; універсальним був і залишається історичний метод аналізу модусів письма в художньому тексті. Погляд на письмо фікційного суб'єкта як на гетерогенне явище, що включає в себе різноманітні жанрові утворення, скеровує розв'язання методологічного питання на користь єдності заявлених методів в ході дослідження листа, щоденника, автобіографії як наративних модусів роману. Слідуючи за думкою Ж. Дериди: «Форма зачаровує (в російському варіанті перекладу праці: спокушає), коли бракує сили зрозуміти силу в її внутрішньому смислі»¹ — ми не вбачаємо в письмі про *Себе* фікційного суб'єкта виключно формальні характеристики роману (у вузькому розумінні). Прагнення зануритися в письмо як стихію передбачає оперування методом метафори за традицією тематичної критики. Дериди в «Силі та значенні» неодноразово звертається до ідей Ж.-П. Рішара, який, зокрема вважав, що «в літературній критиці структурна «перспектива» є тотальною і такою, що постійно ставить питання. Саме у такому розумінні дослідження, що розгортається в цій монографії, обирає метод структурного аналізу як базовий, прагнучи дослідити тотальність письма романного героя, беручи до уваги, що тотальність і є зв'язком форми та смислу, який помислений у формі, «а структура — це формальна єдність форми і смислу»².

Дериди зауважує: «Рельєф і малюнок структур стають виразнішими, коли зміст, який є живою енергією смислу, нейтралізовано»³. Не буде позбавленим логіки припущення, що саме акцент на сюжетних колізіях романів ставав перешкодою уважному погляду на місце письма в текстовому повідомленні. Наприклад, у таких творах, якими є французькі романи епохи Просвітництва, письму приділяли увагу виключно в аспекті констатації структури твору, а роботі та функціональному значенню письма не віддавали належне. Зміст поступається своїм місцем первинного об'єкту уваги вже у романі епохи літературного модернізму (найбільш промовистим прикладом може слугувати твір Л.-Р. Дефоре), що, своєю чергою, дає поштовх до проблематизації відношень змісту (сюжету) та форми (особливостей письма) у романі кінця ХХ — початку ХХІ століть, та спонукає до перегляду цього питання в контексті попередніх епох.

Як слушно зауважила С. Зонтаг, «інтерпретація — це радикальний засіб зберегти шляхом перекроювання старий текст, який є надто цінним, аби від нього відмовитися»⁴. Мабуть, не втратили своєї актуальності судження С. Зонтаг про те, що «Сучасний стиль інтерпретації розкопує і в ході розкопок руйнує»⁵. Акцентування виміру письма в романах, що давно стали класикою світової літератури, дозволяє уникнути руйнації змісту тексту, адже є способом актуалізації поверхні твору, що була, за словами С. Зонтаг, зневажена, і не є копанням «позаду» тексту з метою знайти підтекст, який ніби має бути справжнім. Письмо в романі Просвітни-

¹ Дериди, *Письмо та відмінність*, 10.

² Там само, 11.

³ Там само.

⁴ Сюзен Зонтаг. *Проти інтерпретації та інших есе*. Пер. з англ. В. Дмитрука. (Львів: Кальварія, 2006), 13.

⁵ Там само.

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

цтва та романтизму, а також епохи літературного модернізму, входило в поле уваги радянських та вітчизняних літературознавців пострадянського періоду виключно як форма вираження історії героїв, якій надавали домінуючого значення. Літературознавча рефлексія саме особливостей виміру письма була відсутня, оскільки окремі зауваження про письмо в контексті дослідження композиції роману чи історії становлення жанру не можна вважати належним опрацюванням феномена письма про *Себе*. Аналіз текстів минулих епох крізь призму дослідження письма апіорі є розширеним та ретельним описом форми. Пропоноване дослідження, обирає за дорогоказ думку С. Зонтаг: «Найкраща критика, яка рідко трапляється, — це та, що розчиняє міркування про зміст у міркуванні про форму»¹.

Структурні особливості тексту, в якому представлена робота письма романного героя, мають непрозорий смисл, виступають проявленням особливих фігур, а тому не можуть бути зведені до простої фіксації, наприклад, листа як непрямого діалогу (що зазвичай відбувається в зверненнях до просвітницьких романів). Складніша ситуація утворилась навколо письма в романі епохи літературного романтизму. В текстах «Сповідь сина століття» А. де Мюссе та «Адольф» Б. Констана дослідників приваблювали мотиви, особливості стилю, а згадки про письмо мали спорадичний характер, тоді як в науково-критичній розмові про тексти «Домінік» Е. Фромантена, «Анжеліка» Ж. де Нерваля вони взагалі відсутні. Цю прогалину в дослідженні знакових текстів французької літератури можна закрити, приділивши детальну увагу ролі письма в організації романного простору, ставлячи за мету не просто прояснити структуру, а створити структурну поетику текстів.

Для дослідження, представленого в цій роботі, важливим є формалістський, (пост)структуралістський підхід до тексту, що зосереджується на співвідношенні різних елементів внутрішньої структури тексту. Одним з ключових методів є наратологічний, за допомогою якого може бути описана специфіка письма про *Себе* фікційного суб'єкта як наративного модусу. Основою для наратологічного підходу є концепція рівнів оповіді, запропонована у працях Ж. Женетта. Включення граматичної категорії способу, модальності в аналіз наративного дискурсу, як зазначає Ж. Женетт, має своїм початком спробу розширити значення лінгвістичної метафори². Єдиним способом, що характеризує письмо як форму розповіді, є індикатив. Аналіз цільової спрямованості письма, стосунку письмового слова до дійсності ґрунтується на описі діяльності homo scribens та має за мету визначити перспективу, яку займає суб'єкт письма стосовно власної розповіді.

Поєднання в корпусі текстів-письма творів, що належать до різних культурно-історичних періодів, спонукає звернутися до типологічного методу, що ґрунтується на визначенні спільності ознак художніх творів, а саме до структурно-типологічного його варіанту, оскільки у фокусі уваги, перш за все, внутрішня організація текстових складників. Структурно-типологічний метод дозволяє порів-

¹ С'юзен Зонтаг, *Проти інтерпретації*, 20.

² Жерар Женетт. *Фигури*. Т. 1. Пер. с фр. С. Зенкина (Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998), 377.

няльно вивчити структурні та функціональні властивості тексту-письма, незалежно від характеру генетичних зв'язків між ними.

Герменевтичний підхід до аналізу письма про *Себе* продиктований, перш за все, вектором інтерпретації у дослідженні — рухатися від тексту. Тому особливо актуальним видається метод внутрішнього текстового тлумачення. Герменевтичний метод дозволяє відійти від авторських намірів, історії створення тексту і зосередитися безпосередньо на його актуальній реальності. Але він не стає головним у дослідженні, бо, зосереджуючись на внутрішньотекстовій реальності творів, що презентують письмо фікційного суб'єкта, розглядаючи корпус текстів-письма французької літератури, ми свідомо залишаємо поза увагою питання, на яку аудиторію розрахований текст. Важливим завданням постає виявлення типологічних особливості тексту-письма, тобто зв'язку між письмом про *Себе* у французькому романі в аспектах і синхронії, і діахронії. Оскільки ґрунтовне вивчення герменевтики тексту полягає у в детальному аналізі кожного з рівнів та синтезі результатів, корисним видається структурний метод (варіант французького структуралізму — Ж. Женетт).

Досягненню поставленої мети сприяє метод мікрочитання, обґрунтований у працях Ж.-П. Рішара. Поставлена мета та завдання не передбачають вкладання способу прочитання текстів, обраних для аналізу, у прокрустове ложе тематичної критики. Разом з тим операційні ходи методу мікрочитання, за Ж.-П. Рішаром, допомагають переглянути спосіб осмислення художнього простору. Оскільки письмо, з одного боку, визначає особливості художнього простору текстів, оповідь яких представлена роботою фікційного *homo scribens*, а з іншого — не може бути сюжетним стрижнем чи головним мотивом, механізм оперування методом мікрочитання дозволяє вирішити цю дилему. У розкритті суті мікрочитання як методу Рішар іде шляхом не відкритого пояснення, а риторичних запитань, запрошуючи тим самим до розмірковування над способом інтерпретації.

Перші асоціації, що супроводжують мікрочитання, пов'язані з двома аспектами: «маленьке» («вузьке») читання та прочитання малого. Рішар стверджує, що у методі мікрочитання мають місце обидва моменти водночас. У будь-якому випадку, наголошує науковець, метод мікрочитання неодмінно пов'язаний зі зміною масштабу дослідження, що в межах нового способу інтерпретації спрямовується на аналіз вузьких категорій. У першій своїй праці «Мікрочитання» Рішар зупиняється або на одному мотиві (наприклад, їжа у Гюїсманса), або на одному образі (зірка в Аполлінера), чи на одній сцені (єдиноріг у Малларме кидається у вогонь), зосереджується на фрагменті тексту (Гюґо, Жульєна Грака, Клоделя, Мішле), навіть на функціонуванні однієї фрази чи слова (прізвище у Нерваля, псевдонім у Сен-Жона Перса). Зупинка на одній категорії вносить істотні корективи у дослідження. Мікрочитання не хоче вести мову про усе й ні про що водночас, не малює широкий горизонт. Цей метод вимагає від інтерпретатора наполегливості у дослідженні обраної категорії. Рішар метафорично стверджує, що

Чорнильна історія. Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта

дослідник має стати повільним та дати обітницю короткозорості, з довірою ставитись до деталі, зернятка в тексті.

Метод мікрочитання в інтерпретації тексту обмежує простір аналізу. До виокремленої території тексту дослідник, спокушений тілом читання, підходить з чуттєвою логікою. Текстуальну територію, що має особливість приковувати до себе багаторазове бажання інтерпретатора, виступати в дослідженні у світлі гри смислів Рішар називає поетичним пейзажем (одразу зауважуючи, що усвідомлює безсумнівне зловживання цим словом). У рельєф художнього твору вноситься розрізнення, певний елемент виростає за своїм значенням.

Ж.-П. Рішар згадує, що Барт у праці «S/Z» визначає тематичну критику як «семантичне розкладання». Метод мікрочитання у пропонованому дослідженні пояснює специфіку опрацювання художнього матеріалу. Він дозволяє виокремити в ландшафті художнього твору елементи, пов'язані з проблематикою письма про *Себе*, та провести фігурну дужку над романами різних епох, оминаючи загрозу поверхового погляду, адже порівняння, зіставлення чи узагальнення здійснюватиметься виключно у площині заявленої тематики.

Метод мікрочитання, який запропонував Ж.-П. Рішар, дає можливість змінити масштаб літературознавчої мапи художнього ландшафту і розглянути окремі деталі як мікрореєзентацію прихованої природи письма. Естетична робота героя французького роману, що виступає в амплу *homo scribens*, з боку художньої літератури підтверджує думку, розгорнуту в «Мікрочитаннях II» Рішара, про те, що письмо завжди є поштовхом, імпульсом, тропізмом¹.

Для опису роботи тексту тематичні критики в числі перших використовують, як правило, метафори руху. Для пояснення роботи письма та її особливостей в дієгезисі метафори руху підходять якнайкраще, оскільки передають/звільняють природу письма. Механізм оперування методом мікрочитання скеровує дослідження до занурення в текст з метою пошуку образів, що можуть стати такими метафорами письма.

Теоретико-методологічну базу дослідження становлять концепції та ідеї вітчизняних і зарубіжних (насамперед, французьких) вчених щодо феномена особистісного письма. Вивчення специфіки особистісного письма героя роману базується на працях українських вчених В. Фесенко, М. Коцюбинської, Т. Гавриліва, Т. Черкашина, М. Варикаші. Сформувати основу аналізу проблемних полів заявленої теми допомогли праці М. Бахтіна, Ю. Лотмана, В. Подороги, М. Епштейна, М. Ямпольського, французьких дослідників Ж.-П. Рішара, Ж. Русе, Ж. Старобінського, Г. Башляра, Ж. Гюсдорфа, Р. Барта, Ф. Лежена, П. Рікера, Ж. Женетта, М. Фуко, М. Бланшо, Ж. Дериди, Ж. Дельоза, Ж. Лакана, Л. Версіні, а також плеяди сучасних науковців, які розгортають їхні ідеї в світлі актуальних проблем (зокрема, Дж. Альтман, Л. Ангар, А. Кантен та ін.)

¹ Jean-Pierre Richard, *Pages Paysages. Microlectures II*. (Paris: Éditions du Seuil, 1984), 55.

З огляду на те, що більшість теоретичних джерел пов'язані з питанням автобіографізму реальної людини, їхні положення в дослідженні переосмислено та розвинено відповідно до логіки аналізу художнього дискурсу.

Вибір теорії зумовлений матеріалом прочитаних текстів, художній простір яких визначено роботою письма героя-оповідача. Основним джерелом ідей, що скеровують дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта, є «Оповідний дискурс» Ж. Женетта, який змістив акцент аналізу автобіографічного тексту з фігури автора як літературної інстанції на фігуру оповідача, а, отже, на проблему стосунку оповідача до історії, що продукується висловлюванням, та на способи конструювання оповідача в тексті.

Наукова новизна праці визначається новизною предмета дослідження: вперше класичні тексти французької літератури розглядаються в аспекті письма про *Себе* фікційного суб'єкта, відбувається безпрецедентне поєднання французьких романів різних культурно-історичних періодів з метою виведення типологічних висновків про поетику особистісного письма. Як зазначав Ф. Лежен у поясненні свого вибору автобіографії як об'єкта дослідження, до 1968 року (приблизний початок роботи Лежена над формами приватного письма) у Франції існували дослідження автобіографій Руссо, Шатобріана, Стендаля, але не було комплексної роботи про сам жанр автобіографії. У площині художніх текстів, що представляють роботу письма героя-оповідача, на сьогодні спостерігається схожа ситуація. Існують праці про особливості епістолярного роману, окрім того, дослідження творчості видатних французьких письменників, у художній спадщині яких мають місце також романи-письмо про *Себе* фікційного суб'єкта, що спонукають звернення дослідницької уваги на особливості роботи письма героя. У цьому аспекті (як складовий компонент своєрідності творчого методу того чи іншого письменника) більшість текстів, які проаналізовано в монографії, неодноразово ставали об'єктом багатьох наукових праць.

Комплексне дослідження письма героя як невід'ємної частини роману певної епохи було здійснено на прикладі літератури Просвітництва¹, меншою мірою — на прикладі роману епохи літературного романтизму². Про письмо фікційного суб'єкта пізніших часів існують лише спорадичні згадки в дослідженнях інших тематичних полів (наприклад, феномена ліричного роману)³.

Дослідження має намір заповнити наявні прогалини у вивченні творчості Мадам де Графіньї, абата Прево, Ш. де Лакло, А. де Мюссе, Б. Констана, М. Батая, Л.-Р. Дефоре, а також низки творів сучасних представників французького роману.

¹ Наталья Пахсарьян, *Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов* (Дніпропетровськ: Пороги, 1996).

² Нина Забабурова, *Французский психологический роман (эпоха Просвещения и романтизма)* (Ростов: Изд-во Ростов. ун-та, 1992).

³ Ирина Смушинська, *Суб'єктивна модальність французької прози* (Київ: Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2001).

Чорнильна історія. Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта

Завдання дослідження визначили структуру роботи. Перший розділ монографії «Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт: введення у проблематику» конкретизує семантичне наповнення поняття «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта», репрезентує історичний поступ розгортання дискурсу особистісного письма у французькому літературознавстві та увиразнює підхід до розуміння ролі і значення письма за допомогою залучення ідей філософсько-антропологічної школи.

У другому розділі «Історико-культурний вектор письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману» представлено динаміку тексту — письма в історії французького роману та простежено зв'язок особистісного письма героя художнього твору з історико-культурною парадигмою, що дозволяє визначити закріплені за певною епохою смисли письма про *Себе* та простежити інтертекстуальні зв'язки між текстами-письмом задля визначення типологічних характеристик такого виду роману.

Третій розділ «Письмо про *Себе* як тип нарації» розкриває наративні особливості тексту — письма, обґрунтовує та уточнює природу образу *homo scribens*, на основі положень попередніх розділів виводиться на авансцену дослідження герой в естетичній діяльності письма про *Себе* з метою визначення особливого типу наратора, яким є суб'єкт письма. Особливості наративної організації тексту-письма постулюються на основі жанрових модусів письма: в історичній перспективі висвітлюються лист, щоденник та мнємографія як моделі письмової практики. Діалогізм тексту-письма розкриває повноту свого значення завдяки аналізу комунікативної арки письма про *Себе* фікційного суб'єкта, що дозволяє зауважити місце читача в ній.

Система кодів для дослідження художнього простору, визначеного письмом про *Себе*, запропоновано в четвертому розділі «Коди письма про *Себе* фікційного суб'єкта». Семантичне значення та роль письма у процесі конструювання ідентичності суб'єкта дозволяє розкрити розгляд дискурсів тіла, дому та мандрівки в аналізованих текстах. Метафоричний код письма про *Себе* проявляється в метафорах нарциса та фенікса, що відповідно відсилають до перехрещення поетик води та вогню в тексті-письмі.

У висновках підсумовуються результати дослідження та визначається роль письма про *Себе* фікційного суб'єкта в історії французького роману, зокрема, місце окремих романів як претекстів тих дискурсів, які розгортає цей тип роману, і які безпосередньо пов'язані із самопізнанням суб'єкта. Узагальнення результатів дослідження утверджує статус тексту-письма як антропологічної лабораторії.

Назва монографії «Чорнильна історія» відсилає до відомого твору сучасної німецької письменниці Корнелії Функе «Чорнильне серце»: в ньому авторка скористалася концептуальною художньою деталлю — її «вичитані» персонажі відрізнялись в реальному житті від звичайних людей письмовими (літера = завжди письмо) чорнильними літерами, що вкривали їхні обличчя. За аналогією, прикметник «чорнильна» в назві представленого дослідження покликаний підкреслювати, що історії свого життя герої французького роману творять письмом. Своєю чергою дослідження письма про *Себе* героя французького роману від XVIII ст. до початку XXI ст. дозволяє представити історію французької літератури в аспекті письма фікційного суб'єкта.

* * *

Почуття відповідальності за віру в мене професора Валентини Іванівни Фесенко спонукало розгортати це дослідження та довести його до завершення. Написання монографії скеровувала пам'ять про видатного науковця та прекрасну людину, яка розкрила для мене не лише магію французької літератури та літературознавства, а й пояснила життєві цінності та пріоритети. Мені дуже хочеться вірити, що читачі побачать в цій монографії продовження праці Валентини Іванівни. Перед її світлою пам'яттю у вічній подяці та боргу схиляюся...

ГОЛОВНІ ТЕРМІНИ

дослідження письма про Себе фікційного суб'єкта

Письмо про Себе фікційного суб'єкта — це художній феномен, природу якого визначає мовна тканина оповіді, створена роботою письма інтрадієгетичного наратора (обґрунтовується в Розділі 1).

Фікційний суб'єкт — герой художнього твору, вигаданий характер якого підпорядковує його владі метафор (обґрунтовується в Розділі 1).

Текст-письмо — категорія Р. Барта (S/Z) використовується у вузькому розумінні на позначення художніх творів, модусом оповіді яких є письмо героя-оповідача (обґрунтовується в Розділі 1).

Інтрадієгетичний наратор — оповідач, що перебуває всередині оповіді, позиціонує себе як героя/учасника дієгетичного світу (художнього та вигаданого). Використовується цей термін у семантичному полі, що його надав Ж. Женетт, але без акцентування дієгетичних рівнів (див. «Наративні рівні» в «Фігурах» Ж. Женетта), що водночас спрощує термінологічну систему Женетта (дозволяє уникнути надмірного використання ускладнених термінологічних конструкцій), але не заперечує самому підходу французького класика наратологічного аналізу до тексту (обґрунтовується в Розділі 3).

Робота письма — наративний акт, що полягає в письмовому вираженні історії (змісту/того, про що повідомляється).

Homo scribens та суб'єкт письма — значною мірою використовуються в дослідженні як синоніми, позаяк епістолярне «Я» та простір письма виступають одним цілим, ці поняття можуть замінити один одного; але за потреби уточнення робочих моментів дослідження цієї теми поняття «суб'єкт письма» фігурує в контексті амплуа героя-оповідача з акцентом на його суб'єктивність, а homo scribens — знеособлення «Я» у просторі письма, з наголосом на розгортанні художнього ландшафту як становлення нового тіла (обґрунтовується в Розділі 3).

Розділ 1

Письмо про *Себе*
фікційного суб'єкта
як теоретичний концепт:
введення у проблематику

1.1. Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

У вітчизняному літературознавстві останніх років відчувається помітний інтерес до проблематики особистісного письма¹. Ірина Малішевська у дисертації «Трансформація жанру біографії/автобіографії у прозі Ф. Малє-Жоріс» наводить переконливу інформацію про витоки, становлення та критику жанру автобіографії. Розглядаючи строкатість формул в сучасному західному літературознавстві на позначення предмету автобіографії, українська дослідниця схвалює поняття «écriture du moi / de soi» (якому відповідає «письмо про Себе») як таке, що «об'єднує автобіографічну групу жанрів під спільною назвою»².

У нашому дослідженні надається перевага поняттю «письму про Себе» як такому, що не лише долає суперечності у семантичному полі низки термінів на позначення форм приватного письма (les écrits du form privé), а й такому, що узагальнює смислове наповнення інших варіантів назв, а тому дозволяє наблизитися до розуміння місця письма загалом (а не конкретного його модусу) у процесі конструювання ідентичності суб'єкта. Введенню цього поняття в українське літературознавство сприяє великий доробок французьких вчених, дослідження яких стали значущим внеском у розробку теми письма. Водночас використання його в українському дослідженні потребує уточнюючих коментарів. «Письмо про Себе пов'язане з великою кількістю суперечностей»³, розкрити які допомагає порівняння запропонованого поняття з іншими формулами форм приватного письма та експлікація його семантичного поля завдяки лінгвістичному, психоаналітичному та філософському кодам.

Формула «Письмо про Себе» належить до того ж тематичного поля, що й «автобіографія». У низці праць французьких науковців ці два поняття використовуються як тотожні (наприклад: Ж.-Ф. Міро «Автобіографія. Письмо про се-

¹ Катерина Танчин, «Щоденник як форма самовираження письменника» (Автореф. дис. канд. філол. наук 10.02.06. Тернопіль, 2005).

² Ірина Малішевська. «Автобіографія: витоки, становлення та критика жанру». *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених* 17 (2010), 37.

³ Mathieu Simonet, Juliette Einhorn. «L'écriture de soi». *Le Magazine Littéraire* 530 (2013), Avril, 44. https://issuu.com/maglitteraire/docs/530_promo

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

бе і щирість»¹). Це паралельне вживання зовсім не означає можливу взаємозаміну двох формул. У французьких дослідженнях з цієї теми чітко проступає розрізнення «автобіографії» та «письма про *Себе*» на основі мотиву, який можна визначити як робота письма. Дослідження, в яких предметом є жанрові особливості, еволюція, різноманітні форми стосунку написаного до зовнішньої реальності, обирають робочим визначенням «автобіографію», але в тих розділах, де дослідницька увага зупиняється на процесуальності письма (модальності тощо) в дію вступає поняття «письмо про *Себе*».

Дослідження автобіографії мало пройти певний шлях для того, щоб письмо як робота позбавилося підрядної ролі. Н. Боткіна, автор праці «Особливості структури оповіді в листах: епістолярій Марини Цветаєвої» про проблему аналізу форм літературності автобіографічних текстів (листів зокрема), вказує на зміщення акценту в дослідженнях автобіографічних текстів з «біо» на «авто» і «графо» у середині 80-х років ХХ ст. після виходу збірника «Автобіографія: теоретичні та критичні нариси» за редакцією Дж. Олні. Наступним поштовхом до підкреслення вагомості частинки «графо» стало використання роздільного знаку між частинами «авто», «біо» (авто/біографія). Втім, доводиться констатувати, що в автобіографічних студіях більше проблематизується питання дефініції автобіографічного тексту: то здійснюються напади на авторитет «авто», то відновлюють його у правах, — а процесуальність письма залишається риторичною фігурою в цьому аналітичному дискурсі, чиему переходу в статус головного предмета дослідження перешкоджає залежність від «авто» та «біо», без яких існування «графо» не можливе. Ігор Чубаров (один з авторів збірника «Автобіо-графія. До питання про метод. Зошити з аналітичної антропології») розшифровує «авто» як акцент на людині, що пише про себе, живе письмом та здійснюється в цьому письмі; «біо» — наголошує біографію як життя, «життєвий шлях»; «графія» — позначає біографію як роздуми про життя та записування життя. На думку Чубарова, задані формулою «авто-біо-графія» «серії сходяться лише для того, щоб неодмінно знову розбігтися»². Резонансні літературознавчі праці з питань автобіографічного дискурсу демонструють, що після розмежування векторів формули дослідження спрямовуються у бік серії реальності (акцент на «біо») та серії думки, при чому акцент на «графія» не відбувається, оскільки аналіз роздумів про життя не наголошує роботу письма як вирішальну в розгортанні цих роздумів. Т. Гаврилів, пояснюючи семантику формули «автобіографія», зазначає, що «графо» предикуює взаємини між «авто» і «біо»³. У дослідженнях автобіографізму в різних проявах дивовижним чином нехтується той факт, що «графо» в силу своєї етимології апіорі позначає, що «авто» та «біо»

¹ Jean-Philippe Miraux. *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité* (Paris: Nathan Université, 1996).

² Игорь Чубаров, «Операция признания (Anerkennen) в биографии». В *Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1*, под. ред. Валерия Подороги (Москва: Логос, 2001), 388.

³ Тимофій Гаврилів, *Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі* (Львів: ВНТЛ-Класика, 2009), 47.

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

поєднані саме роботою письма. Зрештою, «графо» означає усе те, що стосується письма, при цьому не існує як самостійна лексична одиниця, а фігурує виключно як частина складних слів.

Дискусія навколо автобіографії як жанру в літературознавчих колах триває вже близько шістдесяти років, учасники дебатів сходяться лише в одному — у факті неканонічності жанру автобіографії. Термін «автобіографія» продовжує зазнавати критики. Саме в критичному полі цього терміна відбулось становлення поняття «письмо про Себе». Аналізуючи семантику складових частин терміна «Авто-біо-графія», Ж. Гюсдорф називає його «поганим словом» без душі, позбавленим історичної вібрації і поетичної чарівності», але водночас таким, що здатне визначити те, на що покликане вказати, з неймовірною точністю¹. Гюсдорф першим підкреслив важливість частинки «графо», зауважуючи, що письмо є не звичайним записуванням, а подвоєнням дійсності: «воно не задовольняється простим записом, воно є складовою свідомості „Авто” в його ідентичності і „Біо” в його історичному розвитку»².

На думку Ж. Гюсдорфа, частинка «Графо» є пріоритетною в письмі про Себе, а тому з огляду на її ініціативність та творчі можливості у визначенні «авто» та «біо», а також встановленні взаємодії між ними, повинна фігурувати на першому місці в складеному терміні — тобто правильний порядок мав би бути «графія-біо-авто». Ж. Гюсдорф не наполіг на цій перестановці, спираючись на думку Й. В. Гете про те, що «краще безлад, ніж несправедливість», а невеликий зсув у логіці — ніж варварство. Безсумнівна заслуга Гюсдорфа у тому, що його праця дозволила проявити три смислові шари в терміні «авто-біо-графія», окреслити існування постійних суперечностей між ними, у вимірі напруги яких відбулося утвердження поняття «письмо про Себе»³.

Сьогодні, коли питання автобіографії як жанру та історії вивчення феномена автобіографії складають сотні праць провідних науковців з усього світу, а потреба в автобіографічних студіях не згасає, можна говорити про існування міцного ґрунту для дослідження саме письма як естетичної роботи. В семантичному полі «відтворення» (за П. Бурдьє⁴) дослідження письма про Себе фікційного суб'єкта є спадкоємцем автобіографічних студій Ф. Лежена, Ж. Гюсдорфа та піклування про себе М. Фуко.

Праці Ф. Лежена цитуються в усіх дослідженнях, предмет яких навіть опосередковано стосується проблематики письма. Для аналізу семантичного поля частинки «графо», його функціонального значення в творенні текстового повідомлення роману праці Лежена дають серйозний поштовх, попри акцентування зовсім інших параметрів автобіографії (у порівнянні з роботою письма як тематичним аспектом цього дискурсу). Вихідними точками дослідження естетичної

¹ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, 12–14.

² Там само, 15.

³ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, 16–17.

⁴ Поль Бурдьє. «Поле литературы». Пер. с фр. М. Гронаса. *Новое литературное обозрение* 45 (2000): 22–87.

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

роботи героя-оповідача, що представлений в амплуа суб'єкта письма, є категорія автобіографічного пакту, під яким мислиться саме написання (письмо як робота), що запропоновані в «Автобіографічному пакті» Ф. Лежена. Дослідник спирається на ідею Е. Бенвеніста про розділення висловлювання (*énoncé*) та акту висловлювання (*énonciation*), на основі якого апологет автобіографічного дискурсу виводить автобіографічний акт як процес відтворення минулого в теперішньому. На думку автора «Автобіографічного пакту», дослідження приватної літератури (*littérature intime*) повинне зосереджуватися саме на акті висловлювання. Дослідження в цій роботі слідує вказівці Ф. Лежена, беручи до уваги той факт, що письмо героя в художньому творі не обов'язково мусить мати індекси автобіографічності (ретроспективність оповіді не може сприйматися беззастережно, аргументована виключно минулим часом дієслів), тобто письмо як акт висловлювання відтворює не лише один минулий час, а проблематизує питання множинності часів тексту, що продукується, так би мовити, «з-під пера» оповідача.

Перемикання з образу первинного біографічного автора на образ фікційного суб'єкта скасовує причини нападів на деякі під-жанрові визначення романів, що містять письмо про *Себе*, з акцентом на образі реального автора. Так, синонім «автобіографічного роману», «персональний роман» часто критикують за «ексгібіціонізм автора» або «вуайеризм громадськості»¹. Себастьян Бодуен оперує категоріями мікрожанр, піджанр, розгортаючи дискурс про відношення автобіографії та автофікції, які пов'язані з «підозрілими термінами»: «персональний роман», «інтимний роман», «роман від першої особи». Не можна не погодитись з висновком автора статті про те, що вибір першої особи однини для наративної інстанції призводить до універсалізації інтимних страждань.

Попри те, що факт єдності різних моделей особистісного письма є доведеним, і конструктивність його для роману не викликає питань², у сучасному літературознавстві ситуація з жанровим визначенням романів, оповідь в яких є письмом героя, залишається туманною. Серед різноманіття жанрових імен на позначення письма про *Себе* фікційного суб'єкта Тревор Філд³ («Форма та функція в романі-щоденнику»), наприклад, відстоює варіант роман-щоденник («*diary novel*») як більш влучне та конкретне у порівнянні з «фікційним щоденником» («*fictional journal*»), аргументуючи, що останні можуть писати і реальні люди. Серед широкого кола текстів об'єктом його аналізу є трилогія Бекета, «Останній день засудженого до страти» Гюго — тобто твори, де щоденником є не весь художній простір (роман «П'ятниця» М. Турньє також входить до кола творів, на які спирається це дослідження, — проте, на відміну від вищезгаданих тво-

¹ Sébastien Baudoin, «Avatars du roman personnel romantique: de l'autobiographie à l'autofiction», *Acta fabula*, vol. 12, n° 3, Notes de lecture, Mars 2011, URL: <http://www.fabula.org/revue/document6211.php>, page consultée le 05 août 2015.

² Дмитрий Затонский, «Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа)». В *Жанровое своеобразие прозы Запада*. Под ред. Д. Затонского (Київ: Наукова думка, 1989), 458.

³ Trevor Field, *Form and Function in the Diary Novel* (London: Palgrave Macmillan UK, 1989).

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

рив, письмо в романі Турньє міститься виключно в щоденнику Робінзона). Назву «епістолярний роман» взагалі часом використовують як узагальнення до ряду однорідних понять, серед яких і щоденник¹. За таких умов виникає потреба термінологічного уточнення.

Поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта» має семантичний збіг з низкою термінів, що використовуються на позначення різновиду роману, в якому представлено оповідь від «Я» героя про своє життя. «Фікційна автобіографія», «персональний (особистісний) роман» (*le roman personnel*), «автобіографічний роман» є найбільш близькими опорному поняттю цієї роботи. Мінімальне розрізнення між названими формулами дозволяє чіткіше проявити доцільність використання поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта» для дослідження процесуальності письма героя роману.

Порівняння термінів «письмо про Себе фікційного суб'єкта» та «фікційна автобіографія» виводить на поверхню мінімальну, але дуже істотну відмінність в їхніх семантичних полях. Другий термін позначає вужче коло текстів, ніж перше, адже вносить обмеження жанрового характеру. І хоча різні модуси особистісного письма часто поєднують під фігурною дужкою автобіографічності, така асиміляція не є конструктивним кроком у межах цього дослідження (з огляду на його тему та мету). Гюсдорф з Леженом поклали початок аналітичному розмежуванню щоденника та автобіографії, з якого розгорнулись детальні інтерпретації моделей особистісного письма. Тож поняття «фікційна автобіографія» може бути використаним в розмові про виключно ті тексти, в яких наявні маркери автобіографії і відсутні ознаки інших модусів письма про Себе. Так, не можна погодитися із визначенням романів «Домінік» Фромантена чи «Адольф» Констана як прикладів «фікційних автобіографій»², оскільки в першому випадку історію життя Домініка вкладає в письмо інший суб'єкт, а в другому — має місце листування героїв, укладене сторонньою особою в єдиний текст. «Фікційна автобіографія» та «автобіографічний роман» позначають один корпус текстів. Класичними прикладами «автобіографічного роману», як правило, називають «Рене» Шатобріана, «Домінік» Фромантена, «У пошуках утраченого часу» Пруста. Недоліки названого терміна в межах цього дослідження пояснюються нехтуванням в такій формулі наративним модусом історії про Себе, при якому частинка «графо» формули «авто-біо-графія» втрачає свою значимість.

Термін «персональний роман» (*le roman personnel*) видається більш вдалим на шляху інтерпретації поетичної системи французьких романів, формою оповіді яких є письмо про Себе героя-оповідача, хоча і не долає описану колізію.

¹ «Epistolary». Literary Devices. Definition and Examples of Literary Terms. <https://literarydevices.net/epistolary/>

² Véronique Dufief-Sanchez, «Le roman personnel: un avatar paradoxal du roman picaresque dans la France littéraire du XIXe siècle». *Filiations picaresques en Espagne et en Europe (XVIIe–XXe siècle)*. V. 2. <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/filiations/document.php?id=490#ftn1>

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

Акцент, здійснений в цій формулі, на індивідуальне начало виводить на перший план дослідження особливості наративної організації, дозволяє проблематизувати відношення між «Я»-героєм та «Я»-оповідачем. Разом з тим поняття «персональний роман» є калькою з французької «*le roman personnel*» і не використовується у вітчизняному літературознавстві через те, що не передає свого наповнення лексичною системою української мови. Дослідження в цій роботі не має на меті деформувати норми української мови, адже немилозвучність дефініції при перекладі є очевидною, окрім того, ця формула не дозволяє наголосити роботу письма, що є головним об'єктом аналізу.

З легкої руки Ф. Лежена увійшли в обіг та широко використовуються також поняття «его-тексти», до яких зараховують щоденники, біографії, мемуари, записники, і знову ж таки, автобіографії. І хоча сам автор «Автобіографічного пакту» залишав за межами критерію автобіографічності листи та записні книжки, наприклад, керуючись настановою на публікацію (публічність), мало хто слідує цьому розрізненню. Рене Ріуль, який входить до Асоціації захисту автобіографії і автобіографічної спадщини (АРА), наголошує на несумісності автобіографії та роману. Тому в статтях, представлених на сайті Асоціації, не знайти аналізу письма про Себе фікційного суб'єкта.

Побуває також термін «автодокументальний текст», який редукують до «автотекст». Запропонований в дослідженнях А. Урбана (на початку 70-х років ХХ ст.) термін «автодокументальна проза» наголошував достовірність (нефікційність) тексту¹. Л. Гінзбург спроектувала цю формулу на типологію жанрів, використавши термін «автодокументальні жанри»². Настанова на достовірність проходить крізь семантичне поле усіх цих формул як визначальне начало, що диктує умови інтерпретації. Головною фігурою в дослідженнях, що використовують ці терміни як опорні поняття, є письмо реальної людини.

Увага вітчизняних і російських літературознавців, а також представників аналітичної антропології до теми особистісного письма здебільшого зводиться до дослідження втілення екзистенційної свідомості, що віддзеркалює специфіку ментальності автора в його творчому методі. Власне, російські науковці самі вказують на дещо звужений підхід у дослідженнях: «аналіз історії питання показує, що інтерес спеціалістів-філологів викликає найбільше змістова сторона репрезентації екзистенційної свідомості у світоглядних домінантах письменників, тематиці та проблематиці їхніх творів»³. Відхід від змістового аспекту письма приводить до якісно іншої стратегії дослідження, в якій головне місце відводиться динамічній системі, що включає світогляд автора, його естетику, творчість у широкому розумінні, куди входять разом із художніми текстами також листи, щоденники, публіцистика. Фігура автора як суб'єкта письма залишається домінантою.

¹ Адольф Урбан, «Автодокументальная проза». *Звезда*. 10 (1970): 193–204.

² Лидия Гинзбург, *О психологической прозе*. (Ленинград: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1977), 10.

³ Анастасия Кошечко, «Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф. М. Достоевского (к постановке проблемы)». *Вестник ТГПУ*. 7 (2011): 192–199.

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

Кінець ХХ ст. знаменувався новими підходами до вивчення письма про *Себе*, різноманітність яких мала спільну точку перетину методологій. Як зазначає Ю. Зарецький, нові підходи поставили під сумнів дихотомію правди/вигадки, що попередньо вважалася очевидною¹. Поняття «правдивості», «історичної достовірності» поступилися місцем письму як дискурсивній практиці. Стало очевидним, що дослідження особистісного письма веде не до постаті автора, а до особливостей простору письма. В умовах цих якісних змін відкривалась можливість вивчення практики письма фікційного суб'єкта поряд (на рівних) з его-документами реальних людей. Проте активного сплеску дослідницького інтересу до цього питання не простежується. Дисертаційні роботи останніх років з проблематики, суміжної з письмом про *Себе*, засвідчують, що документальне начало зайняло місце відкинутих попередньо понять. Наприклад, російській дослідниці О. Местергазі видається доцільним в умовах різноголосся жанрів особистісного письма звести щоденник, мемуари, записки, автобіографію, біографію до документального начала в літературі².

Розрізнення автобіографічного героя та автора («У художній автобіографії присутній автобіографічний герой, який не завжди є відображенням автора...»³) не приводило раніше до аналізу письма фікційного суб'єкта як самодостатнього художнього феномена.

Усі ці дослідження хоча і відповідають актуальному запиту літературної антропології, все ж залишають поза увагою поетикальні особливості художнього тексту, що репрезентує письмо про *Себе*. Наприклад, у дисертації Л. Караєвої («Англійська літературна автобіографія: трансформація жанру у ХХ столітті»), в якій широко представлена історія дослідження автобіографії в західноєвропейському літературознавстві, попри визначення одним з головних завдань аналіз «поетологічних особливостей» обраних автобіографій, відсутня ґрунтовна інтерпретація фігур та метафор художнього простору⁴. Аналіз его-документів видатних діячів минулого (письменників, філософів, політиків, істориків) та невідомих широкому загалу «звичайних» людей виявляється не сумісним із заглибленням у метафорику простору письма. Натомість зосередження уваги на роботі письма фікційного суб'єкта долає цю видиму суперечність дослідження его-документів реальних людей, адже герой твору сам є однією з метафор художнього простору. Як зазначав Г. Блум: «Література — це не просто мова, це також воля до інакомовлення, спонука до метафоризації, котру Ніцше колись

¹ Юрій Зарецький, *Историки и автобиографии*.

² Елена Местергази, *Литература нон фикшин / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия*. (Москва: Совпадение, 2007).

³ Людмила Бронская, *Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья I пол. XX века*. (Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2001); Лариса Сердйчук, «Форми прояву автобіографічного в текстах». *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету*. 14 (2001): 154–158.

⁴ Лейля Караева, «Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке» (Дис. докт. филол. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. Москва, 2010).

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

означив як бажання іншості, бажання присутності деінде»¹. Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта не є тотожним автобіографічному письму реальної людини, хоча багато регістрів та семантичних полів перехрещуються. Герой, що пише історію свого життя, є тим іншим для реальної людини, завдяки якому можна помножити свій досвід пошуку внутрішньої гармонії, подивитися на потужність роботи письма збоку, наближаючись у такий спосіб до розкриття її онтології. Важливо підкреслити, що ключ до розуміння фігури цього іншого лежить в глибинній інтерпретації метафорики художнього простору, яким в обраних для аналізу текстах є письмо про *Себе*.

Поняття «письмо про *Себе*» зазнає уточнення у разі застосування його до літературознавчої системи координат, поготів — до художнього простору роману. Ядерними смислами у визначенні письма про *Себе* є акцент на суб'єктивній стороні письма як роботи та як твору (історії, що продукується цією роботою). Стосовно художнього простору роману, в якому фікційність є однією з онтологічних координат, письмо про *Себе* логічно розглядати в межах дієгезису. Отже, як робоче визначення в цьому дослідженні буде використовуватися таке: письмо про *Себе* фікційного суб'єкта — це художній феномен, природу якого визначає мовна тканина оповіді, створена роботою письма інтрадієгетичного наратора. Таке визначення дозволяє акцентувати фігуру героя-оповідача як фікційного homo scribens.

Поняття «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта» найкраще у порівнянні з іншими варіантами термінів, співвіднесених з ним, передає зосередження дослідницької уваги на процесуальності письма.

Сучасний авторитетний французький філософ Вінсент Декомб стверджує, що на початку ХХІ століття актуалізується потреба перегляду проблеми суб'єкта, що стала спільним знаменником для різноманіття філософської думки ХХ ст. Декомб принципово розгортає думку з тих точок філософських систем минулого, в яких коріниться ідея того, що «кожна людина стає актуальною, перетворюючись в суб'єкта або виявляючи в собі суб'єктивність, раніше незнану»². На думку філософа, важливо пам'ятати, що поняття суб'єкта трактується саме через термін «усвідомлення себе» (так пояснюється це поняття у словнику Літтре). Зупиняючись на понятті «суб'єкт» у формулі «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта», дослідження тим самим окреслює свій тематичний горизонт, на який має вивести проблема письма — шлях самопізнання.

Письмо про *Себе* (*écriture du Moi*) у французькому літературознавстві є назвою гібридного жанру³, що включає різні форми приватного письма.

¹ Гарольд Блум, *Західний канон: книги на тлі епох*. Пер. з англ. Р. Семківа та ін. (Київ: Факт, 2007), 18.

² Винсент Декомб, *Дополнение к субъекту: Исследование феномена действия от собственного лица*. Пер. с фр. М. Голованивской (Москва: Новое литературное обозрение, 2011), 7.

³ «La création d'un nouveau genre hybride des écritures du Moi» у праці Isabelle Hazan «Simone de Beauvoir, Mémoires» <http://www.winimage.com/beauvoir/default.htm>

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

Поруч з «écriture du Moi» використовуються також формула «écriture de soi»¹ і зовсім рідко «écriture du «je»». Перш, ніж зарахувати варіативність назв приватного, особистісного письма у французькій мові до словника неперекладностей, доцільною виявляється експлікація семантичного розрізнення наявних формул. Точкою перетину семантичних кіл цих дефініцій є письмо від першої особи («Я» — письмо). Лінгвістичний код вказує на розрізнення двох «Я» (*moi* та *je*), що при перекладі українською та російською втрачається. Ще Стендаль в «Житті Анрі Брюлара» наголошував те сум'яття, що виникає в накопиченні та плутанині усіх «Я» людини, яка береться писати про себе: «мене завжди лякала жахлива проблема — уникнути множини «Я»². У французькій мові *Je* як придієслівний займенник вказує на особу, яка здійснює дію. Зберегти цю конотацію в аналізі роботи письма фікційного суб'єкта виявляється неможливим, оскільки передбачає звуження динамічного «Я», що має місце у просторі письма, виключно до того, що стосується письма як дії, а також утвердження знання, що суб'єкт дії відомий. Усі відомості, які читач отримує про героя, містяться у роботі письма, але з метою дослідження функціонального значення цієї практики та естетичної роботи у процесі самоідентифікації варто розглядати образ героя в різних іпостасях та часових пластах (до письма, у процесі, гіпотетичні зміни тощо). Тож письмо не може зводитися лише до дії, а «Я», що формується та виражається ним, виходить за межі статусу придієслівного займенника.

П. Рікер, підсумовуючи власні дослідження поняття суб'єкта у праці «Сам як інший», приділив особливу увагу філософському потрактуванню лінгвістичного казусу французької мови, пов'язаного з доцільним використанням різних форм «Я». Рікерівська критика картезіанського та кантіанського *coûto* як основоположної інстанції істинного, яку він застосовував до суб'єкта мислячого (або трансцендентного), поступово поширилася на примат першої граматичної особи та психологічне «Я» в рефлексивній операції³. Цілком правомірно П. Рікер ставить питання про те, що «Я», яке вириває в розповіді як головний суб'єкт, насправді є перевдягненим «він».

Дефініція «письмо від Я» передбачає встановлення межі у нарративному аспекті художніх творів, що обираються об'єктом дослідження. Однією з вихідних позицій аналізу письма героя у французькому романі є ідея того, що нарративний візерунок письма про *Себе* не може автоматично зводитись до оповіді від першої особи однини, а вимагає пояснення на основі координат художнього тексту. Звичайно, згадка у романі про факт письма героя-оповідача (що може різнитися від простого «Я пишу»), що організовує художній простір твору, є маркером визначення його як письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Деталь-

¹ Наприклад: Jean-François Chiantaretto, *Écriture de soi et narcissisme* (Toulouse: Éditions égrès, 2002).

² Стендаль, «Жизнь Анри Брюлара», в Стендаль, *Собрание сочинений: в 12 т.* т. 12. (Москва: Правда, 1978), 8.

³ Поль Рікер. *Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість* (Київ: Дух і літера, 2002), 72–73.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА ЯК ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНЦЕПТ

ного дослідження вимагає відношення виписаної історії до суб'єкта письма, місце ролі *homo scribens* в галереї образів ідентичності героя як антропологічного дзеркала. Вибір поняття «письмо про Себе» як головного робочого інструмента формує горизонт дослідження конфігурацій особистісного письма, представленого історією французького роману. Письмо від «Я» зовсім не обов'язково мусить бути константою художнього простору. Дослідження у цій роботі виходить з думки, що «Я»-наратор, який виступає в ролі суб'єкта письма, є головним у творі, а тому, історія, що виходить з-під його пера, може в наративному плані організовуватись у різний спосіб, але вона неодмінно буде промовляти про «Я» героя, який пише.

У французькому літературознавстві можна помітити паралельне вживання формул *écriture du moi/écriture de soi*. Граматична дозволеність, на користь якої свідчить перехід з одного вислову на інший, не припустима в дослідженні, що має на меті пояснити функціональне значення письма в конструюванні ідентичності фікційного суб'єкта.

Осторонь дискурсивного поля, прогнозованого вихідними ідеями дослідження, що розгортається в цій роботі, залишається поняття *écriture de soi-meme*. Справа у тому, що образи суб'єктивності, які присутні в роботі письма, підкреслюють неможливість проектування на простір художнього твору категорії *meme*, навіть з урахуванням двозначності розуміння та змішування семантики різного потрактування ідентичності, про що детально пише Рікер в «Сам як інший» та в «Інтелектуальній автобіографії». Ідентичність як еквівалент латинського *idem* — тобто ідентичність-самототожність — не сумісна з виміром письма про Себе, яке комплексом вказівок на різних текстуальних рівнях вказує на динаміку «Я». *Homo scribens* як ідентичність, що з'являється в роботі письма і завдяки йому, не тотожна «Я» героя до початку цієї естетичної роботи. Це питання потребує детального опису у відповідному розділі дослідження (див. Розділ 3). Більше того, як засвідчують художні твори, що виступають об'єктом аналізу, роботу письма герой починає з метою змінити вектор свого існування, що ще раз підкреслює нелогічність використання «*soi-meme*» у дослідженні особистісного письма. Ідентичність як еквівалент латинському *ipse*, тобто ідентичність-самість, як показує П. Рікер, характеризує суб'єкта, спроможного визначити себе як автора слів і дій, він є не субстанціональним і не незрушним, а проте відповідальним за сказане ним і зроблене¹. У цьому розуміння «*meme*» більше відповідає характеристикам динамічного образу суб'єктивності героя у просторі письма, оскільки чи зізнається фікційний суб'єкт, чи ховається за масками — робота письма виступає слідом його попередніх діянь (у прямій чи метафоричній формі). Іншими словами, писати апріорі означає відповідати за *skoene*, що знаходить вираження у просторі письма в той чи інший спосіб. Інша справа, що категорія автора не може беззастережно використовуватися для пояснення статусу героя в роботі письма, особливо для дослідження

¹ Поль Рікер, *Інтелектуальна автобіографія*, 74.

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

відношення між суб'єктом та письмом. Питання «хто пише» є настільки складним, що не може бути зведене до банальної відповіді: оскільки герой продукує роботу письма, то він автор написаного. Слідом за Гюсдорфом, який виніс це питання в назву четвертої частини розділу про письмо у праці «Авто-біографія» (принципово, що дослідження автобіографії він розпочав саме аналізом частинки «графія»), у цій роботі йому буде приділено особливу увагу — матеріал французького роману, в якому представлена робота письма героя-оповідача, послужить тими координатами, в яких буде здійснено пошук відповіді на досить проблематичне питання «хто пише». Пояснення відмови від поняття «*soi-meme*» у цьому дослідженні також покликане вказати на не-конвергентність робочого поняття «письмо про Себе» та «автобіографії», в формулі якої еквівалентом частинки «*autos*» виступає «*soi-meme*».

Корисними для пояснення інтенцій, що імпліцитно наявні в понятті, виведеному в назву дослідження, «письмо про Себе», є експліковані у дусі лінгвістичної філософії відмінності між «Я» (*soi*) і «Я» (*moi*), представлені на початку праці «Сам як інший» П. Рікера. У французькій мові термін *сам* (*soi*) відразу був визначений як зворотний займенник. В українській мові йому відповідає займенник *себе*. Зворотність цього займенника, як відомо, полягає у тому, що дія, яку виконує суб'єкт, спрямована на нього. У фразі «письмо про Себе» лінгвістичний код несе повідомлення про те, що письмо, представлене в романі, спрямоване на пояснення «Я» героя, що пише. Зворотність, на думку П. Рікера, доцільно зблизити з терміном *себе* (*se*), віднесеним до дієслів неозначеної форми¹, чому в українській мові відповідає суфікс *-ся*: неологізм «писати-ся» (якби не псував милозвучність української мови) вдало міг би передати процес, що відбувається з «Я» героя-оповідача у тексті, художній простір якого визначений письмом.

Ще одна інтенція, що міститься у вислові «письмо про Себе», пов'язана з ідеєю про те, що герой, який виступає в амплуа *homo scribens*, є «Я», що сумнівається. Метафора П. Рікера, вжита для пояснення цього образу, досить влучно передає його статус: зняте з якоря «Я» стає безособовим. Формула «письмо про Себе» не містить вказівки на визначення суб'єкта письма — і це принципово. Як зазначає Рікер, «себе «*se*» позначає зворотність усіх особових займенників, і навіть безособових, таких як «кожний», «хто-небудь», «він»². Суб'єкт письма на відміну від героя не має статі, наприклад, ідентичність, створювана письмом, пов'язана з особливим образом тіла, що також вимагає детального дослідження. Безособовість формули «письмо про Себе» дозволяє застосувати експліковані в одному тексті параметри письма для пояснення іншого з метою наближення до реалізації мети цього дослідження, і гендерне питання при цьому не є каменем спотикання, а допомагає в уточненні істотних моментів.

¹ Поль Рікер, *Сам як інший*. Пер. з фр. В. Андрушко, О. Сирцова (Київ: Дух і літера, 2000), 7.

² Там само.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА ЯК ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНЦЕПТ

Формулу «écriture de soi» частіше використовують у психоаналітичних студіях. Психолог, психоаналітик та професор психопатології університету Париж-13, Жан-Франсуа Шіантаретто, очолив групу з досліджень «Особистісної літератури та психоаналізу», результатом роботи якої стала праця, присвячена письму про Себе і нарцисизму. Статті, вміщені у цій збірці, засвідчують парадокс письма, суть якого полягає у перетворенні інтимного «Я» на безособове, навіть невловиме. Ще одним успіхом групи дослідників під керівництвом Ж.-Ф. Шіантаретто стала праця «Автобіографія, щоденник і психоаналіз»¹, що побачила світ у 2005 році. У ній експліковано взаємообмін літератури, в якій представлено особистісне письмо, та психоаналізу. Психоаналітичний код також вносить уточнення у трактування конотативного аспекту концепту «Себе» в понятті «письмо про Себе фікційного суб'єкта». Із психоаналітичного погляду концепт «moi» тлумачиться як частинка особистості, що проявляється в контакті із зовнішнім світом, працює на творення сфери свідомого. «Soi» («self») є найбільш творчою частиною особистості, яка більше, ніж «moi», пов'язана з упевненістю у собі. Тобто, «moi» не належить апріорі до сфери свідомого, але скеровується на його творення. Проекція цього коду на матеріал французького роману, художній простір якого визначений роботою письма героя-оповідача, дозволяє конкретизувати вихідні положення цього дослідження. Письмо про Себе є мовленнєвим повідомленням, що реалізує автокомунікацію суб'єкта лише за умови спрямованості його назовні (до зовнішнього Іншого, невідомого гіпотетичного адресата тощо). Структуруючись як несвідоме, мова в письмі упорядковує хаос внутрішнього світу суб'єкта та проявляє його образ. «Soi» розвивається протягом усього життя, тісно пов'язане з культурою, суспільними цінностями. «Письмо про Себе» в розумінні «écriture de soi» завжди імпліцитно включає в себе певну форму «виходу назовні» («coming-out»)². У працях, присвячених дослідженням Лакана, «moi» завжди перекладається як «власне Я суб'єкта»³. Психоаналіз переконує, що «Я» (je), відображене в мові (письмі), нетотожне власному «Я» суб'єкта. Висновок Лакана з семінарів, присвячених теорії суб'єкта 1954–1955 рр., де головним робочим інструментом стала лінгвістика: его (власне «Я» — moi) є функцією уяви, а не суб'єктом⁴, — «Я» (moi) керує досвідом людини та усіма реєстрами відчуттів. Письмо як шлях до самопізнання пов'язане з переходом «Я» (moi) на місце того, де раніше перебувало несвідоме. Саме «moi» вступає в дію у процесі деконструкції суб'єкта⁵. Пси-

¹ Anne Roche, Anne Clancier et Jean-François Chiantaretto, *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris: Economica-Anthropos, 2005.

² Mathieu Simonet, Juliette Einhorn, «L'écriture de soi». *Le Magazine Littéraire*. № 530 (2013), Avril, 44–46. https://issuu.com/maglitteraire/docs/530_promo

³ Александр Дьяков, *Жак Лакан. Фигура философа* (Москва: Изд. дом «Территория будущего», 2010).

⁴ Жак Лакан, *Семинары, Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54)*. Пер. с фр. М. Титовой, А. Черноглазова. (Москва: ИТДГК «Гнозис», Логос, 1998).

⁵ Catherine Clement, Henry Duméry, «Moi. Le moi et la deconstruction du sujet». *An Encyclopedia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/moi/>

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

хоаналітичний код «письма про Себе» дозволяє вивести на поверхню ідею того, що робота письма (процес створення історії разом з написаною історією) виконує функцію деконструкції суб'єкта у розумінні — виявляє «Я» героя, яке він не усвідомлював. Саме тому не важливою є тематика письмового повідомлення, навіть більше — якраз тематична поліваріативність текстів, в яких представлено письмо про Себе героя, спонукає до аналізу поетикального ландшафту письма як перевідкриття «Я» фікційного суб'єкта.

П. Рікер називає «Я» (moi) егоїстичним, воно мусить відступити в тінь, щоб народилося «Я» (soi) як продукт читання¹. На його думку, існує еквівалентність між рефлексією та терміном «Я» (soi). «Я» (soi) рефлексивне не може бути виведене в назву дослідження письма фікційного суб'єкта, оскільки протягом розгортання роботи письма воно є мерехтливим, нестабільним. Рефлексія корелює з роботою читання, що входить у письмо в дуже цікавій — знову ж таки — метафоричній формі, спонукаючи дослідження принципу стрічки Мебіуса на позначення зв'язку між письмом як творчістю і читанням як пізнанням.

Порівняння наявних у французькому літературознавстві формул на позначення особистісного письма скерує повернення до поняття «écriture du moi» та спонукає уточнення тих синтагматичних відношень, що мають бути збережені при перекладі українською мовою. Стає очевидним, що дослівний переклад «écriture du moi» як «письмо від мене» не лише не відповідає нормам української мови, а й несе семантичний відтінок особового займенника, тобто означає того, хто пише, чого потрібно уникнути в аналізі феномена особистісного письма. «Я», що береться за роботу письма та скерує її на себе, не може постулюватися як відомий (означений) образ, адже письмо має значення саме як пошук себе. У цій інтенції досвід реальних людей та фікційних суб'єктів підкреслює свою спільність. «Я маю написати історію свого життя; можливо, коли вона буде написана, я нарешті дізнаюсь, яким я був, — веселий чи сумний, розумний чи дурний, хоробрий чи боягуз, і, головне, щасливий чи нещасний <...>»². Слова Анрі Брюлара, написані 1833 року, повторить на новий лад Антуан Рокантен в повісті, що датується 1935 роком. Пояснення відмінностей у семантичному полі двох виразів «écriture du moi» і «écriture de soi» розгортається на перетині літературознавства, лінгвістики та філософії. Розрізнення між ними лежить у площині суб'єкт/об'єктних відносин, у тому місці, де питання наміру роботи письма стає головним. Письмо апріорі не може бути позбавленим цільової спрямованості, інше питання — суб'єктом не завжди це усвідомлює.

Поняття «письмо про Себе» з лінгвістичного погляду має відповідати французькому «écriture de soi», але дослідження з літературознавства, що має справу

¹ Поль Рікер, *Інтелектуальна автобіографія*, 73.

² Стендаль, *Жизнь Анри Брюлара*, 8.

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

з художніми текстами, отримало в заяві Р. Барта¹ індульгенцію на використання знання різних галузей у дещо переломленому відповідно до матеріалу художнього простору вигляді. Тож поняття «письмо про *Себе*» в українській мові не є калькою конкретної формули французького літературознавства, його синтагматику потрібно розглядати з урахуванням лінгвістичного коду французької та української мов і на перетині семантичних полів різних варіантів термінів на позначення особистісного письма. Акцентована зворотність, що передається займенником «Себе», проектується від французького «soi». Егоїстичність займенника «moi», на якій наголошував П. Рікер, вказує, що у цей концепт вписано конотативне значення надмірної уваги до себе. Разом з тим, незалежність займенника «moi» у французькій мові допомагає підкреслити багатолічність «Я» у просторі письма.

Діалектика між «Я» (soi) та «Я» (moi) має свою специфіку в кожному окремому творі, художній простір якого визначений письмом героя. На початку дослідження як вихідна ідея сприймається думка Рікера про те, що «у медитаціях про совість завершується повернення „я” (soi) до себе самого» після «тривалої подорожі, з якої воно повертається вже „як інший”»². Не можна не піддатися зачарованості від фінальної фрази «Щоденника сільського священика», в якій зізнається П. Рікер і в «Сам як інший»³, і в «Інтелектуальній автобіографії»⁴. Оскільки в цьому дослідженні аналізовані художні тексти розглядаються у діалогічному вимірі, думка, що вінчає роман Бернаноса, скоординує пояснення відношень між Я» (soi) та «Я» (moi) в інших текстах.

На основі матеріалів французького літературознавчого сайту *fabula.org* можна стверджувати, що більш поширеною є формула «écriture du moi». Варто зауважити, що в назву головної праці з проблематики письма про *Себе* Жоржа Гюсдорфа виведено поняття *écriture du moi* («Les écritures du moi»). «Écriture du Moi», таку назву взяли собі науковці, викладачі Вищого інституту мов Тунісу, сформувавши у 1999 році дослідницьку групу з проблем суб'єктивного письма в літературі⁵, яка випускає статті та організовує колоквиуми. Відштовхуючись від апорії Рікера, варто також зауважити, що *moi* є «Я» емпіричним, на відміну від *je* як «Я» трансцендентального. Тож у дослідженні, що розгортає аналіз письма фікційного суб'єкта як виміру його самопізнання, доцільно використовувати «Я» у розумінні *moi*.

Ще один синтагматичний нюанс, пов'язаний з труднощами перекладу, стосується французького прийменника «de» (*de soi, du moi*), в українській мові «про», який на французьку мав би перекладатися як «sur» (формула «*écritures*

¹ «Література працює ніби в пустотах, що існують в тілі науки»; «Будучи істинно енциклопедичною, література <...> втягує усі знання в свого роду круговерть, вона не віддає перевагу жодному з них, жодне не фетишизує» (Ролан Барт, *Избранные работы. Семиотика: Поэтика* (Москва: Прогресс, 1989), 552).

² Поль Рікер, *Інтелектуальна автобіографія*, 75.

³ Поль Рікер, *Сам як інший*, 34.

⁴ Поль Рікер, *Інтелектуальна автобіографія*, 75.

⁵ Grupe «Écriture du Moi» de L'Institut Supérieur des Langues de Tunis (ISLT).

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

sur soi» згадується в позалітературних колах, частіше у формі запитання на французьких сайтах з питань освіти та психології). З огляду на непоширеність вислову «письмо від себе» у французьких літературознавчих студіях недоречним видається і включення його до лексики українського літературознавства, поготів тому, що прийменник «від» знову ж таки повертає до особи автора письма, проблематичність якої уже зазначалася. Прийменник «про» не стає рятівним виходом із ситуації, оскільки в українській мові передбачає звернення до теми повідомлення (дискурсу), що в синтагматиці поняття «письмо про Себе» також потребує уточнення. Концепт «Себе» (в розумінні відношень між je, moi, soi та динамікою «Я» суб'єкта) в художньому творі, що представляє письмо героя-оповідача, виступає не означником, а позначуваним. Іншими словами — формула «письмо про Себе» позбавлена референції, оскільки має своїм завданням одразу (омінаючи конкретику теми твору як означника) акцентувати увагу на глибинному, внутрішньому, якщо дотримуватися позиції, що наближення до сутнісного пов'язане із зануренням. Важливою інтенцією, що міститься у дефініції головного поняття цього дослідження, є таким чином єдність поверхні (ландшафту письма) та глибини (місця трансформації «Я» фікційного суб'єкта), що формує горизонт дослідження.

Експліковані семантичні нюанси при порівнянні різних формул (écriture du moi, écritures de soi, écriture de soi-meme, écriture du «je») вказують на конотативне значення поняття «письмо про Себе». Займенник у цій формулі зберігає пустоту терміна «Я», «який, на відміну від родових висловів, що зберігають той самий зміст у різних вживаннях, щоразу позначає іншу особу, при кожному новому вживанні»¹, на основі цього запозичення термін «Себе» в основному понятті нашого дослідження, вживається як несталий термін (за словами Рікера), позицією, стосовно якої фікційні суб'єкти цілого корпусу творів змінюють один одного та у комплексі покликані вказати на сутнісні особливості «Я» у просторі письма.

Вихідною думкою цього дослідження є ідея, сутність якої полягає в такому: письмо про Себе починається як écriture du moi (незважаючи на можливу впевненість суб'єкта у розумінні свого образу, сенсу пройденого життєвого шляху), розгортається з мерехтливими проявами écriture de soi, і має своїм проектом écriture de soi-meme, реалізація якого стає можливою завдяки низці параметрів (діалогічності, структурі, метафориці тощо), що будуть розкриті у процесі аналізу художніх творів французької літератури.

Опорне поняття цього дослідження включає в себе концепт суб'єкта, пояснений у працях В. Декомба на основі трактату про структурний синтаксис Л. Теньєра, з якого виходив і А.-Ж. Греймас у своїй теорії актантів. У Греймаса: «суб'єкт» є функцією оповіді, що об'єднує усі атрибути та дії головного героя на шляху до досягнення його цілі. Суб'єкт в моделі Греймаса визначається в кінці шляху відповідно до пошуків об'єкта. Формула «письмо про Себе фікцій-

¹ Рікер, *Сам як інший*, 63.

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

ного суб'єкта» не вказує безпосередньо на об'єкт, як це могла б робити формула «епістолярій/щоденник/записки/тощо фікційного суб'єкта». Функція об'єкта в понятті «письмо» поступається місцем процесуальності. «Письмо» використовується в цій роботі як іменник, що позначає процес, розгортання дії, має на увазі дієслово «писати», перехідність/неперехідність якого в площині письма про *Себе* фікційного суб'єкта утворює цікаве проблематичне поле. Письмо про *Себе* як естетична робота є доповненням суб'єкта, що дозволяє наблизитися до розуміння шляхів самоусвідомлення. Письмо виступає важливим елементом егології (я-доктрини), «предмет якої — пояснити, звідки я знаю, що я є я»¹.

Курсив у написанні «*Себе*» в основному понятті цього дослідження пояснюється також розмежуванням доктрини «я» та «я сам» (лексика В. Декомба, розділ «Когнітивна егологія»), еквівалентом якої і є зворотний займенник «себе». У першому вимірі «Я» вступає в дію філософія граматики першої особи або лінгвістична версія егологічної концепції. Декомб вважає, що її можна назвати філософією першої особи. Написання без курсиву зворотного займенника «себе» передає його походження від «я» з першої доктрини, в межах якої акцентується відмінність між висловлюванням (вираженням) у першій особі та тим же висловлюванням (вираженням) у третій. Це розрізнення не має вирішального значення для аналізу роману, що представляє письмо героя-оповідача. Інтерпретація художнього тексту має одним зі своїх важливих моментів нарративну специфіку, що в дискурсивному полі цієї роботи виростає за своїм значенням. Аналіз рівня нарації передбачає використання арсеналу теоретичних елементів (таких, як тип оповідача, точка зору, сфера свідомості та комбінації, які вони утворюють), що дозволяє пояснити функціональне значення оповіді від третьої особи в письмі героя-оповідача. Натомість егологія передбачає використання доктрини «я сам». Письмо виступає джерелом знання про себе та формою самоопанування суб'єкта, що пише. Філософський код займенника «*Себе*» (курсивом) в опорному понятті цього дослідження підкреслює вказане значення та розмежовує когнітивну егологію із філософією першої особи.

При цьому може здатися, що уточнення «про *Себе*» при наявності поняття «суб'єкт» є зайвим, адже філософія суб'єкта зосереджується в поясненні цього поняття якраз на системі оберненості («себе»), в полі, окресленому граматичною першою особою («его», «я»). Втім, уточнення «про *Себе*» покликане не стільки нести інформацію про зміст письма фікційного суб'єкта, скільки наголошувати дію від першої особи (своєї особи). Як зазначає В. Декомб: «Діяти від своєї особи означає здійснювати дію без можливості її розподілу між *безпосереднім агенсом* і *головним агенсом*, що ховається за ним та його спонукає»². Проекція цього положення на площину художнього простору роману аргументує стирання межі між первинним автором та вторинним — не в розумінні їхнього ототожнення, а у значенні звільнення одного від іншого. І якщо вести мову про «звільнення» первинного автора від свого героя-оповідача видається

¹ Декомб, *Дополнение к субъекту*, 130.

² Там само, 16.

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

зовсім не конструктивним (адже, як відомо, саме своєму герою автор завдячує власним статусом), то автономність інтрадієгетичного суб'єкта є тією темою, що чекала свого часу і якраз зараз у світлі нових тенденцій може бути актуалізована. Тож дослідження в цій роботі обирає агенсом письма героя французького роману, який сам постає суб'єктом здійснення операції, чи просто — діє ніби сам від себе, встановлює перехідну дію на першу особу.

Фраза «письмо про Себе» передбачає реферативну функцію «Я». Фікційний суб'єкт за допомогою письма (у письмі — в широкому значенні) вказує на своє «Я». Письмо як художній простір відсилає до «Я» героя-оповідача як суб'єкта предикації. Дослідження в цій роботі спрямоване на аналіз письма як «когнітивного захоплення суб'єктом самого себе»¹.

Термін «суб'єкт письма» запропонував Р. Барт, у вченні якого він позначав зміну автора як повноправного суб'єкта творчості скриптором. Образ героя, що є суб'єктом письма, у цій роботі буде представлений через фігуру *homo scribens* (під якою мається на увазі фікційний суб'єкт письма) — за аналогію до *homo legens* на позначення суб'єкта читання — його обґрунтування та комплексне пояснення подано у відповідному розділі дослідження (див. Розділ 3).

У процесі пояснення вихідних термінологічних нюансів роботи виникає також потреба в уточненні семантики категорії фікційності, оскільки поняття фікційний суб'єкт використовується в цьому дослідженні на позначення героя роману як суб'єкта письма, що на відміну від реальної людини існує в координатах дієгезису, а тому належить виміру фікції. При цьому, важливо підкреслити той факт, що у монографії зовсім не обстоюється уявлення про художність літератури, загроза чого, на думку Т. Гариліва існує при ототожненні художньої літератури з фікційною². Позаяк дослідження виходить з думки про те, що належність виміру фікції проектує загострення важливості метафорики письма, фікційність не вступає у відношення напруги з поетичністю. Останню ми розуміємо, як і Т. Гаврилів, як те, що виникає унаслідок способу постання художнього простору — «поетизації»³.

Автор «Форми і фігури» розрізняє фікційну та нефікційну автобіографії на основі категорії міметичності. Гаврилів відмовляє у статусі автобіографічної літератури текстам, в яких у намір автора, задум твору не входило віддзеркалення власного життя, фактів автобіографії. Нефікційна автобіографія в поетичній формі опрацює дійсне життя, події, помисли, і можливі елементи фікціоналізації, не покликані видозмінювати факти дійсності. Нефікційну автобіографію можна назвати вповні автобіографією, адже вона ґрунтується на фактах біографії автора⁴. У просторі відчинених дверей автобіографічної літератури за принципом лімінальності накладаються поетичне опрацювання фактичного матеріалу (найяскравішим прикладом є «Подорож на Схід» Нерваля) та вигадка.

¹ Декомб, *Дополнение к субъекту*, 132.

² Гаврилів, *Форма і фігура*, 26.

³ Там само, 28.

⁴ Там само, 48–49.

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

Вітчизняний науковець Т. Черкашина в дослідженні «Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять» констатує, що тексти про себе й своє життя представлені як у художній, так і в документальній літературі та їх проміжних варіаціях¹. Відповідно до розрізнення типів текстів про себе твори, що становлять об'єкт дослідження в дисертації, є фікційними, оскільки репрезентують уявне життя уявних персонажів. У французькому літературознавстві побутує запропонований у працях Ж. Женетта підхід, за яким існує опозиція «фактуальна оповідь» (*récit factuel*) — «фікційна оповідь» (*récit fictionnel*), за яким фікціональність творів, в яких представлене письмо (листи, щоденник, мемуари, автобіографія) вигаданого героя, не піддається сумніву.

Фікціональність тексту залежить, перш за все, не від статусу суб'єкта висловлювання, а радше від статусу акту висловлювання. Розрізнення між статусом висловлювання та статусом його суб'єкта вносить суттєве розмежування в письмо про *Себе*. В текстах, що складають об'єкт дослідження індивідуального письма реальних людей, існує відмінність між суб'єктом та мовленнєвим повідомленням: романна оповідь може тлумачитись як вигадане висловлювання (вигадані мемуари) реальної людини. При розгляді романного простору як практики письма про *Себе* героя художнього твору з'ясовується, що вигаданим є як акт висловлювання, так і його суб'єкт. Оскільки письмо про *Себе* фікційного суб'єкта заповнює весь простір роману, а не є простою складовою його частиною (як у випадку спорадичних листів чи записок персонажів на противагу епістолярному роману), сама розгорнутість письма, широта формату письмового слова як сліду надає реалістичності суб'єкту висловлювання, та перекоонує у правдивості оповідної ситуації. Ефекту реальності підпорядкований також пакт між героєм-оповідачем та віртуальним читачем, за умовами якого нівелюється дистанція між героєм як фікційним суб'єктом та зовнішнім реципієнтом як реальною особою.

М. Варикаша в дисертації «Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття)» виводить термінологічне розрізнення псевдо-фіктивних творів та псевдо-не-фіктивних, конкретизуючи перші як автобіографічні твори, написані в жанрах художньої літератури, пропонуючи називати їх поняттями з префіксом авто- (автороман, автоновела тощо), а художні твори, написані в жанрових формах псевдо-не-фіктивної літератури, — поняттями з префіксом псевдо- (псевдощоденник, псевдолист та ін.)². Відповідно до цієї диференціації псевдофікційними можуть бути названі більшість французьких романів епохи романтизму, що представля-

¹ Тетяна Черкашина, «Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 4 (263). Ч. II. (2013): 180–187.

² Марта Варикаша, «Гендерний дискурс у літературі Non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття)» (Автореферат дис. канд. філол. наук, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2009), 11; Марта Варикаша, *Гендерний дискурс у літературі Non-fiction* (Донецьк: Ландон-XXI, 2013).

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

ють письмо про *Себе* героя художнього твору. У французькому літературознавстві на позначення відношень первинного автора з художнім письмом використовується термін автофікціональність, що набув значної популярності в науково-критичному дискурсі перших десятиліть ХХІ ст. У межах теорії автофікціональності логічно розглядати романи «Сповідь сина століття» А. де Мюссе, «Адольф» Б. Констана, «Лелія», «Сповідь молодій дівчині» Жоржа Санда. Це питання може стати предметом окремої розвідки, але виходить за межі цієї роботи, що розглядає практику особистісного письма виключно в координатах метафор художнього твору (якими є герой як суб'єкт письма, його модель оповіді з усіма своїми складовими елементами, та інші дотичні до цієї практики суб'єкти як елементи дієгетичного світу роману).

Форми особистісного письма (лист, щоденник, автобіографія, що первісно є жанрами літератури non-fiction) широко використовуються в художній літературі. У спектрі їхніх функціональних значень одне з головних місць посідає ефект правдоподібності, що підпорядкований завданням літератури як антропологічної лабораторії. Твори, що становлять об'єкт аналізу в цій роботі, правомірно можна віднести до псевдо-не-фіктивної (pseudo-non-fiction) літератури, а листи та щоденники героїв називати псевдолистами, псевдощоденниками. Префікс псевдо- надає формам особистісного письма в українській мові характеру фальшивості, несправжності, що має на меті розмежувати дієгетичний світ романів, художній простір яких формує це письмо, та об'єктивну дійсність реального читача. Разом з тим, не можна не погодитись, що термін псевдо-не-фіктивне письмо (складові частини якого конкретизують семантичне значення письма) є ускладненим та заплутаним, оскільки перший префікс підкреслює вигаданий характер, а другий — наголошує, що формою оповіді є первісно не-фікційні моделі письма. Зрештою, цей термін передає думку про перетворення нефікційного у дієгетичне. Оскільки предметом дослідження є письмо про *Себе* як дієгезис французького роману, підкреслювати щоразу невідповідність практики героїв з об'єктивною реальністю виявляється зайвим. Саме тому в ході дослідження задля уникнення плутанини не використовуємо терміни з названими префіксами. Дослідження форм особистісного письма в історії французького роману має на меті розкрити смисли письма про *Себе* як естетичної роботи суб'єкта, з'ясувати, що перетворює письмо на вимір самопізнання індивіда. Для того, щоб проводити це дослідження, використовуючи силу та повноваження метафори, виявляється достатнім розмежувати суб'єктів письма на реального первинного автора, фігура якого потрібна для аналізу особливостей письма героя виключно як ключ до літературного процесу, певної історико-культурної парадигми (стадія побутування твору, яку П. Рікер назвав мімезис-І), та фікційного суб'єкта письма, що належить якісно іншій дійсності (дійсності твору — мімезис-ІІ), на якій і фокусується літературний аналіз в цій дисертації.

Фікційність «Я» у тексті залежить від пакту між твором та читачем. Жак Лекарм заявив, що читач завжди є вільним, часто навіть дратівливим, а тому

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

ніщо йому не заважає сприймати роман як автобіографію, а автобіографію як роман¹. Ми завжди можемо читати листи як епістолярний роман. Французька дослідниця Анні Кантен уточнює небезпечні наслідки в ототожненні автобіографії з романом: фундаментальні характеристики правди (біографіми) не-фікційного тексту абсорбуються фікцією². З аналізу інтимного письма, як правило, на думку А. Кантен, вислизає літературність, а тому задовольнити конвенцію, за якою листи, щоденники, автобіографії не-фікційних персонажів потрактовувалися б як художня література, важко. Автобіографічний режим, притаманний життю сучасної людини, не приводить до виграшної ситуації персонального письма. Трансгресія жанрів (автобіографії та роману, або ширше документальної прози та фікційної), що має місце в ході прочитання текстів, починається з читача. Від нього залежить прочитувати (інтерпретувати) художній простір в руслі наближення його до реальності, чи в координатах метафоричного дискурсу літератури. Анні Кантен цитує влучне зауваження Рішара Мартено, що передає сучасну літературну ситуацію текстів, написаних від «Я»: «Уява котиться в пекло, щоденник збирається повалити роман»³. Шлях до збереження іншопросторовості літератури здається простим: варто спрямувати дослідження углиб дієгезису, замість того, щоб притягувати елементи фікції до реальної дійсності. У другому варіанті, вказаному Лекармом, — сприйнятті автобіографії як роману — видимих ризиків не існує. Роман може прочитуватися як правда, що стає запорукою погляду на героя-оповідача як на самостійного суб'єкта, невіддільного всемогутній волі свого автора. Втім семантичне значення цієї конвенції розкодовується також з метафор художньої літератури: крізь епохи у французькому романі проходить ідея проблематизації правдивості фікції, обґрунтування ідеї фікційної правди та її функціонального значення. «Той, хто вважатиме правдою те, що я написав, буде в меншій омані, ніж той, хто вважатиме це за байку», — в романі «Жак-фаталіст» Д. Дідро питання розв'язання конфлікту між правдою/вигадкою покладається на плечі читача, чия свобода може завести його як до конструктивного пізнання, так і до занурення у фантазію. Цю ж думку повторить герой роману «Фальшивомонетники» А. Жіда в розгортанні метафори фальшивої монети. Ніщо читачу не заважає, навпаки — цілий комплекс елементів художнього простору роману (і поготів роману, в якому представлено письмо героя-оповідача) спонукає — сприймати фікцію як джерело розширення власного досвіду, що можливо виключно при «підписанні» пакту довіри до тексту. У передмові до «Історії кавалера де Гріє та Манон Леско» Прево читаємо тезу: «Кожна подія, що отримала тут своє вираження, є променем світла, повчання, яке замінює досвід; кожний епізод є зразком моральної поведінки;

¹ Jacques Lecarme, «L'autofiction: mauvais genre?» *An l'Autofiction & Cie*. Doubrovsky S., Lecarme J., Lejeune Ph. (Paris: Université Paris X, 1993), 248.

² Annie Cantin, «Les écritures intimes aux frontières du réel ou une littérature du vrai est-elle possible?» *Colloque en ligne: Frontières de la fiction*, 2000. <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/228.php>

³ Там само.

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

залишається лише застосувати все це до обставин свого власного життя»¹. Тож погляд на фікційного суб'єкта як на «правду» (а не лише продукт фантазії автора) дозволяє розгорнути дослідження антропологічних смислів роботи письма героя-оповідача.

Роль читача у диференціації природи тексту підкреслив Ф. Лежен, визначаючи автобіографічний дискурс. Читач завжди укладає певний договір, «підписується» під конвенцією між ним та автором у межах кожного тексту. Вид цього пакту визначає перцептивні межі та тип дискурсу: біографічний, романний, автобіографічний тощо.

Якщо реципієнт як учасник гри в літературу погоджується визнавати героя вигаданим суб'єктом, тим самим розриваючи між ним та автором кривні зв'язки, герой набуває автономності і може розглядатися, за умови, що він виконує функцію оповідача, як головний учасник дії на рівні нарації. Межі літератури охороняються метафорами. Тож дослідження поетикальності простору письма фікційного суб'єкта може тлумачитися як протидія звуженню літератури, вторгненню в неї реальності.

Не всі обрані для аналізу тексти в цій роботі однаковою мірою відповідають критеріям фікційності та поетичності. «Подорож на Схід» Ж. де Нерваля містить вишукані метафоричні пасажі, але фікційність цього тексту може підпадати під питання. Герой-оповідач роману Нерваля, як і у випадку з текстом А. де Мюссе «Сповідь сина століття», відрізняється від героїв інших творів лише за умови акцентування біографічного начала первинного автора. Інший маршрут буде мати інтерпретація, вихідною точкою якої сприйматиметься не автор (письменник), а герой: подвійне кодування проявляється у фігурі простору письма протагоністів у романах Нерваля, Мюссе, а також Е. Фромантена «Одне літо в Сахарі». Якщо читач першого видання твору Е. Фромантена, перебуваючи в координатах традиції просвітницьких подорожніх записок, сприймав його як невігдану історію про справжню мандрівку, то сучасний читач володіє у цьому плані значно більшою свободою. Як зазначає Ж. Женетт, кожен текст має здатність переживати свою первинну функцію — дидактична або полемічна може перерости в естетичну завдяки особистісній або колективній смаковій оцінці. «...Певна сторінка <...> може пережити власну наукову цінність чи документальний інтерес...»². У світлі постмодерністської гри в тексти і з текстом стали можливі фікціоналізація тих деталей, які раніше апіорі вважалися документальними (ім'я автора, топографія тощо). Підпис «Е. Ф.» під передмовою до твору «Одне літо в Сахарі» може за бажанням читача як відсилати до особи первинного автора, так і сприйматися як деталь фікційного простору за аналогією до ситуації з передмовою роману XVIII ст., коли автор вводив себе у твір обов'язково під маскою видавця, редактора тощо. Фікціоналізація автора у просвітницькому романі працювала на формування в читача довіри до

¹ Antoine François Prévost, *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (Paris: Gallimard, 2008), 11.

² Жерар Женетт, *Вымысел и слог*. В кн. *Фигуры*. т. 2, 358.

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

вигаданих героїв. Металепсис уможлиблював зрівняння у правах вигаданих та реальних суб'єктів за принципом: щоб читач вірив у реалістичність героїв, автор мусить представити себе у фікційному амплуа (Руссо в передмовах та ремарках до роману «Юлія, або Нова Елоїза» представляв себе як видавця, редактора, що перебуває на крок ближче до листів героїв, ніж читач; Прево в «Історія кавалера де Грійє та Манон Леско» — як зустрічного, якому герой розповів свою історію; Лакло — як збирача листів героїв тощо). Опис роботи письма у передмові до «Одного літа в Сахарі» несе важливі доповнення для пояснення багатьох питань, що розгортаються в цій роботі, знехтувати ними лише на підставі біографічного начала (оскільки в дискурсі оповідача вгадуються паралелі з життям реального Ежена Фромантена) було б помилкою. «Гра у правду» (про яку пише Лежен в «Автобіографічному пакті») автора та читача передбачає рівність учасників творчого акту. Фромантен використав комплекс елементів, що надають історії у творі «Одне літо в Сахарі» документальності (підпис, рік, місто). Водночас передмова, паратекстуальні деталі якої працюють на формування у читача віри у правдивість історії, містить низку контраргументів пріоритетності документального начала. Оповідач зазначає, що пише історію, перебуваючи далеко від місця описуваних подій і в географічному, і в часовому аспекті, що допомагає йому відтворити минулі події виключно пам'ять, і саме ці обставини (більше, ніж будь-які інші випробування) надали йому можливості зрозуміти, «в чому істина мистецтва, яке надихається природою, що нам дає сама природа і чим її наділяє наша чуттєвість». Шукає істину оповідач «не в точності та суворій копії», які він вважає «другорядним фактором в творі такого жанру». Особливість «такого жанру» полягає в напрузі між досягненням документальності та підкресленням того факту, що «мистецтво проникло в оповідь». За таких обставин читач володіє достатньою кількістю аргументів, щоб на власний розсуд обрати напрямок конвенції, багатовекторність якої закладена самим автором. Російська дослідниця Катерина Овчарова пише про головного героя щоденників Фромантена в «Одному літі в Сахарі», розділяючи його з автором, зазначає імітацію подорожі в щоденниках¹. У межах фікціонального пакту текст Фромантена може бути підданий теоретичному абстрагуванню, у тому числі бути задіяним в координатах літературознавчого дослідження письма про *Себе* у французькому романі. Це ж стосується і «Подорожі на Схід» Ж. де Нерваля. «Оповідачу завжди притаманне природне бажання обробити випадковий потік подій, надати йому наративний характер, підпорядкувавши його певній логіці — і в результаті цілком можливий вихід за межі документального жанру; оповідь за таких умов може перетворитися на літературний твір»².

Художність, поетичність текстів, що виступають об'єктом дослідження у цій роботі, не піддається сумніву, але потребує уточнюючих коментарів.

¹ Катерина Овчарова, «О метаморфозе жанра *voyage pittoresque* во французской путевой прозе». *Вестник Санкт-Петербургского университета*. 4 (2010): 42–50.

² Там само, 86–93.

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

Т. Гаврилів відносить до нехудожньої фікційної літератури наукову фантастику й соціальні утопії. Принагідно зауважимо, що в історії французького роману тексти наукової фантастики не посідають головних місць, не стають лауреатами престижних премій. Приклад роману «Планета мавп» (1963 р.) П'єра Буля засвідчує серйозне ставлення в французькій культурі до розрізнення між масовою та інтелектуальною літературою. Екранізація роману стала класикою світового кінематографа, але текст не посів гідного місця в історії французького роману. І хоча роман П. Буля містить рукопис фікційного суб'єкта Уліса Меру («Я довіряю цей рукопис Всесвіту не для того, щоб закликати на допомогу. Єдина моя надія, що моя розповідь, можливо, зуміє запобігти жахливій загрозі, що нависла над родом людським...»¹), якому відведено більшу частину романного простору, у цій роботі його не зараховано до корпусу текстів французького роману, в яких представлено письмо про Себе фікційного суб'єкта. Роль письма в романі «Планета мавп» може бути прокоментована у контексті романів Жуль Верна, які містять маркери письма героя. Втім, романи «20 000 лье під водою» та «Подорож до центру Землі», будучи одними з найвідоміших текстів наукової фантастики, у діалозі з іншими текстами-письмом фікційного суб'єкта здатні проявити метафорику глибини, і цим значно збагатити уявлення про фігури письма, натомість локус рукопису в романі «Планета мавп» окрім претензії на ефект реальності іншого повідомлення не несе. Тому висновок Т. Гавриліва, перевірений на площині французького роману, зберігається в цьому дослідженні як аргумент відбору художнього матеріалу. Відмічений в критиці роман М. Уельбека «Елементарні частинки», на думку самого, автора є фантастикою, як він неодноразово доводив журналістам, але при цьому не є письмом фікційного суб'єкта, що ще раз доводить думку: фантастика та письмо героя перетинаються лише заради завоювання довіри читача до тексту, а в іншому залишаються чужими один одному.

Художність невіддільна від структурних особливостей тексту, як переконливо довів Ю. Лотман у праці «Структура художнього тексту». Цілком логічно, що розмова про письмо, насамперед, передбачає звернення до структури художнього твору, тож художність в обраних для аналізу творах безпосередньо стосується письма. «Створюючи та сприймаючи твір мистецтва, людина передає, отримує та зберігає особливу художню інформацію, яка невіддільна від структурних особливостей художніх текстів так само, як думка невіддільна від матеріальної структури мозку»². Текстова повідомлення безпосередньо залежить від художніх особливостей твору. «Художній текст — складно побудований смисл. Усі його елементи смислові»³. Дослідження в цій роботі прагне повернути письму героя його значимість у формуванні смислу художнього тексту.

¹ Pierre Boulle, *La planete des singes* (Paris: Julliard, 1963), 7.

² Юрий Лотман, «Структура художественного текста», в Лотман Ю. М. *Об искусстве* (Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998), 20.

³ Лотман, «Структура художественного текста», 25

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

Письмо героя в художній літературі є складовою вторинної моделюючої системи¹, мімезису-ІІ, і цим відрізняється від письма реальної людини. Письмо фікційного суб'єкта як художній знак має подвійне кодування, в структурі якого письмо реальної людини лише первинний код, тоді як вторинний закладений в контексті, в художньому просторі дієгезису.

Ф. Лежен у праці «Автобіографія у Франції», зупиняючись на питанні відношення автобіографії (як документального начала) до роману (як фікційного начала), зауважує, що відмінність між ними дуже важко усебічно пояснити. Весь арсенал засобів, які використовує автобіографія для переконання читача у достовірності викладеного, може наслідувати (і плідно це робив, особливо, в часи кризи оповіді) роман. Занадто наполегливе бажання провести між ними сувору межу наштовхується, на думку Лежена, на масковані глибинні зв'язки між двома жанрами, на проблему щирості письма: «автобіографія насправді є окремим випадком роману, а не чимось зовнішнім до нього»². Автобіографія передбачає існування тотожності між автором, з одного боку, та оповідачем і героєм — з іншого. «Я» в автобіографії має відсилати до автора, але, на думку Лежена, у тексті відсутні такі елементи, які могли б виконувати функцію беззаперечного доведення цього факту³.

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта має декілька точок перетину з автобіографією, головна з яких полягає в полі прагматики, в площині мовленнєвих актів (і в цьому також відчувається переймання естафети в Ф. Лежена). Питання правди про себе у ситуації фікційного суб'єкта не є вихідним, не може сприйматися як точка перетину комплексу інших питань теми письма. Лежен також акцентував, що суть автобіографії не зводиться до того, що дехто говорить правду про себе; вирішальне начало жанру, на його думку, полягає в тому, що дехто реальний повідомляє про факт промовляння історії свого життя⁴. За аналогією: письмо про *Себе* фікційного суб'єкта — це текст, в якому дехто вигаданий вказує на себе як на суб'єкта письма, стверджує, що саме він пише історію, в якій сам може бути представлений різним способом. Ця вказівка має істотний вплив на сприйняття тексту, на розуміння текстового повідомлення, тому не може бути знехтуваною. Вказівка певного фікційного суб'єкта на себе як на homo scribens спонукає шукати в історії, що пишеться, шлях до його самопізнання. Дослідження, що розгортається в цій роботі, бере до уваги тексти французького роману від Просвітництва, оскільки раніше приклади письма героя не виконували аналогічну функцію.

Відношення між суб'єктом письма та історією, яку він продукує, є тим проблемним полем, що вимагає детального аналізу. Ф. Лежен вказує на відмінність між пактом автобіографічним та романним, розкриваючи аргументовано

¹ Лотман, «Структура художественного текста», 22.

² Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* (Paris: Armand Colin, 2010), 18.

³ Lejeune, *L'Autobiographie*, 19.

⁴ Филип Лежен, «От автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: история одного гуманитария» *Неприкосновенный запас*. 83 (3/2012).

Семантичне наповнення поняття «письмо про Себе фікційного суб'єкта»

природу першого. У ситуації письма про *Себе* фікційного суб'єкта відбувається своєрідне накладання двох пактів. Від автобіографічного контракту письмо героя-оповідача отримує ефект збудження реального читача (збуджує зацікавленість, довіру, пряме включення, спонукає думати про *Себе*). Ситуація з письмом фікційного суб'єкта позбавлена конфлікту, описаного в Ф. Лежена, суть якого полягає у відсутності логіки поєднання між реальністю людини, яка пише, і вигадкою у її щоденнику чи іншому виді письма. За переконанням Лежена, вигадане життя, описане в щоденнику, є брехнею перед іншими та повним безглуздям стосовно себе самого¹. У континуумі, що має назву дієзис, поняття правди та вигадки переосмислюються у порівнянні з життям реальної людини. Вигадана героєм-оповідачем історія може глибше розкрити внутрішній світ протагоніста, ніж чітко структурована історія його зовнішнього життя. Виписана історія легендарного героя (наприклад, в «Скелі Таніуса» Аміна Маалуфа) може стати правдою внутрішніх пошуків фікційного суб'єкта письма. Діалектика достовірності описаного та правдивості свідчення про *Себе* утворює ще одне проблемне поле, в якому особливості письма героя як рушійної сили роману здатні проявитися більш повно.

Ф. Лежен знайшов спосіб зберегти приватне письмо звичайних людей, створивши на базі бібліотеки в містечку Амберійо архів Асоціації на захист автобіографії, яку очолює (у 2013 році він вказував, що просторовий ресурс закінчується — асоціація зберігає понад 3000 одиниць приватного письма людей нашого часу). На прикладі французького суспільства Лежен наводить статистику особистісного письма: якщо автобіографії пишуть рідко, то щоденники ведуть приблизно три мільйони людей, а листи пише ледве не кожен. Дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта також може тлумачитись як своєрідний вихід із ситуації, коли людство масово прагне зберегти свої письмові свідчення. Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта здатне протидіяти страху Лежена, породженого фактом введення автобіографії в навчальний курс французької мови та літератури: розгортаючись з-під палки, письмо про себе може зійти нанівець. Письмо фікційного суб'єкта, що є прикладом антропологічної лабораторії, акумулює пошуки людей (як певного часу, так і універсального характеру) і здатне надати того Іншого, якого немає з певних причин у реальному житті кожної людини, але який необхідний в самопізнанні суб'єкта. Це не означає, що аналіз письма героїв французького роману знімає потребу у приватному письмі реальної людини, водночас комплексне дослідження текстів декількох епох дозволяє вивести на поверхню функціональне значення письма про *Себе* у проєкті конструювання ідентичності суб'єкта, що здатне пояснити відношення людини до свого письма, а відтак і, гіпотетично, вирішити певні питання, пов'язані з бажанням збереження чи введенням у навчальну програму школярів теми «письмо про *Себе*». Інтерпретація письма героя художнього твору розширює життєвий досвід людини.

¹ Лежен, «От автобиографии к рассказу о себе».

1.2. Концепт особистісного письма у французькому літературознавстві: історичний аспект

Дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта спирається на досягнення історії вивчення письма у французькому літературознавстві. Вперше поняття «оповідь про себе» набуло наукового обґрунтування у французькому літературознавстві у праці Ф. Брюнет'єра «Питання критики» (1897 р.). Теоретик літератури запропонував об'єднати різні форми оповіді про себе (спогади, щоденники, мемуари, автобіографії, епістолярій) під терміном особистісної літератури (*littérature personnelle*)¹.

Психоаналітичне потрактування смислів письма бере свій початок від «вічного» блокнота З. Фрейда. Метафоричне навантаження «вічного» блокнота включає в себе платонівську ідею про письмо як заміник пам'яті, але вже у конструктивному руслі. Записування виконує функцію ліків від забування, а тому простір письма є — мовою Фрейда — матеріальною частиною апарату пригадування. На незриму пам'ять, яку людина носить в собі, не можна покластися — ситуацію рятує видимий матеріальний записник, який підлягає можливому багаторазовому прочитанню, тобто відтворенню у незмінному вигляді.

Ж. Деріда пояснює, що пам'ять у Фрейда — не просто одна із психічних якостей, а сутність усього психічного. В частині «Фрейд і сцена письма» праці «Письмо та відмінність» Деріда звертає увагу на те, що власну структуру психічного апарату психоаналіз пропонує представити як машину письма. «Усе починається з відтворення»², але текст «не може мислитися у формі присутності, первісної чи зміненої». Тобто писати — означає мати справу зі сховами смислу, «який ніколи не був присутнім», адже те, що сприймається, піддається прочитанню виключно в минулому. Тож письмо є тим теперішнім, що перебуває з і знаків пам'яті.

Метафора письмового сліду посідає чільне місце у тлумаченні Ж. Деріди образу містичного блокнота, психічного апарату. Семантичні поля цієї метафори легко піддаються проектуванню на письмо як діяльність людини. Так, ідея

¹ Ferdinand Brunetière, «La Littérature personnelle». An *Questions de critique* (Paris: Calmann Lévy, éditeur, 1897), 211–253.

² Деріда, *Письмо та відмінність*, 429.

Концепт особистісного письма у французькому літературознавстві

про те, що письмо доповнює сприйняття раніше за усвідомлення перцепції, розкриває конструктивне навантаження виписування пережитого і спростовує розуміння цього процесу як банального вкладання минулих подій життя в графічну форму. Ідея того, що «письмо немислиме без витіснення»¹ підтверджується історіями героїв французького роману, художній простір яких представлений особистісним письмом фікційного суб'єкта.

Положення статті Фрейда «Гальмування, симптом і страх»² допомагають пояснити ставлення суб'єкта до письма як діяльності. В ситуації письма про *Себе*, як презентує її французький роман, відсутні усі види гальмування за Фрейдом. Хоч би який досвід мав герой, жоден не виявляє страху у своєму ставленні до письма як процесу творення історії, що, за Фрейдом, свідчить про відсутність у них придушеного задоволення. Натомість можна вести мову про надлишкове захоплення письмом, що, за Фрейдом, має місце у випадках печалі. Той факт, що жоден із героїв французького роману, які були задіяні в письмі про *Себе*, не гальмує цей процес, тим паче «не відкидає перо» повністю, свідчить, що роль суб'єкта письма вселяє в індивіда віру у свої сили. Тобто є доказом того, що герой плекає своє «Я» і хай імпліцитно, але вірить в успіх своєї справи. Навіть у ситуаціях героїв, які вкладають у письмову історію усвідомлені гріхи, помилки, ганебні, навіть злочинні вчинки, розгортання письма без гальмування вказує на конструктивні смисли письма, що неодмінно виявляється «рідним», «близьким» суб'єкту, і ніколи — покаранням чи саморуйнуванням.

Приступаючи до роботи письма, суб'єкт задіює механізми, протилежні до заперечення. Натомість письмо як естетичну діяльність також можна потрактувати як вид сублимації. У сьомій книзі своїх семінарів Ж. Лакан розширює тлумачення сублимації у дискурсивному полі зв'язку психоаналізу та етики. Історія французького роману усім корпусом текстів-письма утворює думку про те, що початок роботи письма свідчить про відчуття героєм порожнечі та прагнення заповнити її, але розгортання письма виявляє прогалини у сфері психічних потреб. Письмо допомагає герою зрозуміти тимчасове самоошукання (особливо яскраво це експлікує Октав з роману Мюссе «Сповідь сина століття»), коли він відмовляється від своїх принципів поведінки, від усього того, що вважав усталеним. Саме в ролі суб'єкта письма герой стає «майстром своєї системи підтримки»³, адже письмо про *Себе* є тими створеними позначками, що вказують на подолання первісної порожнечі (яка спонукала писати).

Ж. Деріда у працях «Письмо та відмінність» і «Грамотології», розгортаючи тлумачення поняття «архі-письмо», стверджує ідею того, що відмінність писемного та усного мовлення полягає у площині «внутрішнього інтимного зв'язку

¹ Деріда, *Письмо та відмінність*, 456.

² Зигмунд Фрейд, «Торможение, симптом, тревога», Общественная организация «Одесское психоаналитическое общество». <http://opo.od.ua/library/223-zigmund-frejd-tormozhenie-simptom-trevoga>.

³ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: The Ethics of Psychoanalysis*. Vol. Book VII. Ed. by J. Alain-Miller, Transl. by D. Porter. (New-York; London: W. W. Norton, 1997), 119.

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

думки та мовлення». Саме тому не можна нехтувати письмом як модусом оповіді, адже письмо не є простим записуванням¹. Як засвідчує французький роман, художній простір якого визначений письмом героя, до цієї естетичної діяльності суб'єкт звертається не лише тому, що не має поруч того Іншого, якому можна було б усно все сказати — письмо потрібне самому суб'єкту, щоб зрозуміти власне те, що може бути висловленим, щоб виразити себе.

Підтвердження цієї думки знаходимо також у Лакана («Я» в теорії Фрейда та в техніці психоаналізу 1954–1955)², який на основі аналізу «Викраденого листа» Е. По показав, що план висловлювання розходиться з планом акту висловлювання. Тобто мовлення героя не відповідає повністю його наміру. «Для кожного з персонажів письмо є нічим іншим, як його несвідомим»³. Процесуальність письма створює художній ландшафт, символічний порядок якого, виявляє несвідоме в суб'єкті письма. Тож ідеї Лакана уточнюють проблемні питання дослідження діалогічності письма про *Себе* героя роману: кому належить письмове повідомлення — адресату чи адресанту; в чому полягає дар письма та з якою явної та прихованою метою написане відправляють іншому. Риторичне питання Лакана: «А чи не думали ви, що письмо і є тим словом, що справді тає?!»⁴, — скеровує дослідницьку увагу на пошук таких смислів роботи письма, що безпосередньо пов'язані з семантичними полями образів та мотивів, включених до поетики повітря (за Г. Башляром). Динаміка польоту властива як процесу виписування, так і письмовому повідомленню, натомість, як наголошує Лакан, слова залишаються, навіть тоді, коли вже ніхто не згадує, що утверджує функцію письма утворювати сліди.

Висновки Лакана, здійснені в ході інтерпретації оповідання Е. По, правдомірні і щодо письма про *Себе*. Лакан показав, що лист в оповіданні Е. По виконує функцію рухомого означника, що структурує інтерсуб'єктивні відносини, результатом яких є несвідоме зміщення персонажів. Ця функція закріплюється за письмом про *Себе* як видом діяльності суб'єкта з тією відмінністю, що структурування відбуватиметься як у площині інтерсуб'єктивних відносин (героя, що веде письмову оповідь, із зовнішніми іншими), так і у координатах «Я»–«Я» (діалог «Я»-наратора з собою як реципієнтом та героєм).

Роль суб'єкта письма можна зіставити з роллю детектива Дюпена (як її визначив Ж. Лакан); інтерпретатору діяльності суб'єкта письма та художнього простору, створеного нею, своєю чергою, буде відведена роль психоаналітика. Опозиція прихованого (від розуміння героя-оповідача) — відкритого (інтерпретатором у ході дослідження художнього простору, створеного письмом першого) структурує смисли письма про *Себе* фікційного суб'єкта в тексті-письмі.

¹ Дерида, «Фрейд і сцена письма», в *Письмо та відмінність*, 403–468.

² Жак Лакан. *Семинари, Книга II: «Я» в теорії Фрейда і в техніці психоаналіза* (1954/55). Пер с фр. А. Черноглазова (Москва: Гнозис; Логос, 1999).

³ Лакан, «„Я“ в теорії Фрейда», 281.

⁴ Там само, 282.

Концепт особистісного письма у французькому літературознавстві

Лакан надає основу для дослідження письма не лише як символічного порядку, а й допомагає висвітлити ідею того, що письмо перетинає інстанції суб'єкта, пов'язуючи реальне в житті героя, символічне та уявне.

Положення праці «Джойс як симптом»¹ Ж. Лакана ведуть до висновку про здатність письма вносити розподіл у рефлексивність погляду суб'єкта на себе, бути першим кроком у напрямку до Іншого. Головним чином письмо зв'язує суб'єкта з істотністю мови.

Письмо про *Себе* як психотерапевтична практика використовується досить часто. Актуальним напрямом гуманітаристики початку ХХІ ст. стала нарративна психологія, однією з ключових ідей якої є думка про те, що історія індивіда про пережите головним чином створює суб'єкта, а не описує події як вони були². Аналізуючи праці Лакана, Жеральд Морале розгортає дискурс межі письма та реальності³. Конструктивність письма, зверненого до власного «Я» суб'єкта, поміж іншим полягає у можливості досягнення ефекту без втручання чи сторонньої допомоги психотерапевта. Лінда Джой Майерс (основоположник та президент асоціації письменників-мемуаристів) випустила дві книжки, що користуються популярністю в сучасному світі, наголошуючи роль письма про себе як шляху до цілісності індивіда⁴. Професор психології університету Техасу Джеймс Пеннебейкер назвав цю книжку важливою для людей, які намагаються впоратися із потрясіннями свого життя. Друга книга Л. Дж. Майерс продовжує розмову про продуктивність самовиписування на шляху гармонізації «Я» індивіда, поготів — подолання травми, акцентує єдність письма та пам'яті⁵.

70-ті роки ХХ ст. у французькому літературознавстві марковані посиленою увагою до теми письма. В руслі різних досліджень науковці, чий імена увійшли до списку найбільш відомих французьких вчених у галузі літературознавства та філософії, зверталися до тих чи інших аспектів письма про *Себе*, або письма як метонімії літератури.

Попри репутацію Мішеля Фуко як апологета ідеї смерті суб'єкта, всупереч якій відбувалося становлення студій письма про *Себе*, низка його праць містить важливі висновки для розгортання досліджень, присвячених особистісному письму.

Розглядаючи від середини 1970-х «культуру себе» в картині античної філософії у праці «Історія сексуальності-III: Піклування про себе» (що була опублікована у 1986 році уже після смерті автора; в українському перекладі — «Пле-

¹ Jacques Lacan, «Joyce, le symptôme I». <http://aejcpp.free.fr/lacan/1975-06-16.htm>

² «Life's Stories» In *The Atlantic Daily*. 2015. August 10. <https://www.theatlantic.com/health/archive/2015/08/life-stories-narrative-psychology-redemption-mental-health/400796/>

³ Gérald Moralès, *L'Écriture du réel. Pour une philosophie du sujet* (Paris: Les Éditions du Cerf, coll. «La nuit surveillée», 2010).

⁴ Linda Joy Myers, *Becoming whole: Writing Your Healing Story*. Silvercat Publications. February 1 (2003). <https://reviewsis-y.cf/pdf/kindle-ebooks-download-becoming-whole-writing-your-healing-story-by-linda-joy-myers-pdf-1893067017.html>

⁵ Linda Joy Myers, *The Power of Memoir: How to Write Your Healing Story*. (San Francisco: Jossey-Bass, 2010).

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

кання себе»¹), Фуко експлікує природу принципу «піклування про себе», що йому підкорене мистецтво існування в різноманітних своїх проявах², до яких належить і письмо. Заклик «піклуватися про себе», як зазначає філософ, ввійшов до багатьох доктрин. Принцип «піклування про себе» «конституював соціальну практику, надавши основу для міжособистісних зв'язків, обмінів та комунікацій <...>, породив певний спосіб пізнання та обробки знання»³. Безпосередньо до теми письма Фуко підійшов в есе «Самописання» («Self Writing», «Écriture de soi»), яке увійшло до першого тому зібрання коротких есе та інтерв'ю «Етика: суб'єктивність та істина»⁴. «Самописання» Фуко називає частиною серії досліджень з «мистецтва творення себе», іншими словами — з естетики існування та опанування себе в греко-римській культурі протягом перших двох століть імперії.

Він виділяє особливу форму письма від «Я» у древніх греків — *hupomnemata*⁵ — яку можна звести до записів, типу щоденника, що не мають ознак інтимності чи сповідального характеру (як у пізніших творах християнської літератури). П. Адо, звертаючись до роздумів М. Фуко на цю тему, називає *hupomnemata* літературним жанром, «духовними записними книжками», де записуються думки іншого, які можуть слугувати для власних настанов того, хто пише⁶. Жанр *hupomnemata* не має на меті виявити приховане, висловити невимовне, навпаки — прагне схопити уже сказане, зібрати відправлені повідомлення, щоб до них можна було повернутися, перечитати⁷. Фуко пояснює, що *hupomnemata* не є арт-об'єктом, що може існувати самостійно та окремо від свого автора, адже настанова була на те, щоб такі нотатки стали частиною ества людини, що їх створює. Саме створення *hupomnemata* Фуко пов'язує з самотворенням суб'єкта, і називає таке письмо інструментом концепту «піклування про себе». Відомо, що М. Фуко виношував ідею праці про роль письма та читання в конституюванні «Я», в основу якого мав лягти семінар «Технології себе». Одна з ключових думок семінару: «Письмо — стенограма випробування совісті»⁸. Для аналізу місця роботи письма у процесі конструювання ідентичності важливою є ідея Фуко про те, що *hupomnemata* створюють суб'єкта письма так само, як і останній створює цю форму записів.

Досвід письма древніх греків та римлян хоча і ліг в основу розуміння письма про *Себе* як прояву піклування про *Себе* і, відповідно, конструювання ідентичності суб'єкта, зазнав історичних трансформацій, що призвели до змін осо-

¹ Мішель Фуко, *Історія сексуальності*, т. 3, «Плекання себе». Пер. з фр. І. Донченко. (Харків: ОКО, 2000).

² Фуко, «Плекання себе», 52.

³ Там само, 53.

⁴ Michel Foucault, «Self Writing», *Ethics: Subjectivity and Truth*. (New-York: The New Press, 1997): 207–221.

⁵ Michel Foucault, «L'écriture de soi». *Corps écrit*. 5(1983): 3–23.

⁶ Pierre Hadot, *Exercices spirituels et la philosophie antique*. (Paris: Etudes Augustiniennes, 1987), 104.

⁷ Foucault, «Self Writing», 210–211.

⁸ Мишель Фуко, «Технологии себя». *Логос* 2/65 (2008): 108.

Концепт особистісного письма у французькому літературознавстві

бистісного письма в наш час. Втім, попередня думка зовсім не спростовує присутність певних елементів цього виду письма у французькому романі різних періодів. Наприклад, у романі-щоденнику сучасного французького письменника Крістіана Бобена «Автопортрет біля радіатора» мінімалістичне письмо фікційного суб'єкта має на меті зафіксувати швидкоплинне, що наближає інтенційність письма в цьому творі до *hupomnemata*, але не зливається при цьому з усіма характеристиками цього жанру (наприклад, щоденникові записи героя з огляду на уклад його життя самотнього чоловіка не можуть відбивати попередньо сказане в діалозі з іншою людиною). Світоглядну дистанцію між суб'єктом нашого часу та людиною, яка практикувала *hupomnemata*, підкреслює метафорика щоденникового запису, в якому знаходить вираження ідея піклування про себе. «Піклування про себе самих — ось що обтяжує живих. Можливо, це і є той мішок з піском, який померлі одразу скидають зі своєї повітряної кулі і, здійнявшись угору, зникають з поля зору»¹. Письму про *Себе* як модусу плекання *Себе* надаються конотації тягаря, що утворює життя як земне тяжіння (за аналогією до потрактування важкості в романі М. Кундери «Невимовна легкість буття»).

Фуко використовує метафору хору для пояснення комунікативної ситуації в *hupomnemata*. Через цей тип письма людина засвоює те, що вона вивчила, і в такий спосіб розгортається процес творення нової індивідуальності. Запис почутого, пережитого не постає простою сумішшю фактів — письмо інтегрує матеріал, який постачає життя. У такому письмі голос окремого індивіда прихований, натомість звучить хор. *Hupomnemata* є об'єднанням гетерогенних фрагментів, різних суб'єктивностей² в реалізації персонального письма. Усе почуте та вивчене, що в житті було роз'єднаним, існувало окремо, в письмі перетворюється на один голос. Фуко стверджує, що «писання перетворює речі, які людина бачила чи чула, в тканину і кров письма. У цьому полягає принцип раціоналізації себе для суб'єкта письма»³.

Матіас Свонгер у дослідженні «Фуко і *hupomnemata*: самописання як мистецтво життя» розкриває відмінності між *hupomnemata* і сучасними формами письма про *Себе*. На його думку, спосіб організації оповіді в сучасному самописанні відіграє набагато важливішу роль, ніж у *hupomnemata* древніх греків. Для людей, які цінували та усвідомлювали принцип плекання себе, письмо виконувало функцію необхідної практики, яку можна було використати будь-де і будь-коли за нагальної потреби. Письмо ставало механізмом фокусування ментальних зусиль — без записів розум легко відволікався. Саме в такому контексті створює Паскаль Кіньяр стилізацію під *hupomnemata* заможної римлянки «Записки на табличках Апроненії Авіції» (1984). *Hupomnemata* дозволяє

¹ Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur* (Paris: Gallimard, 1997), 47.

² Matthias Swonger, «Foucault and the Hupomnemata: Self Writing as an Art of Life». *Digital Commons Network*. May (2006). <http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/18>

³ Foucault, «Self Writing», 213.

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

суб'єкту зберегти інформацію, яка пізніше може бути розширена або переглянута, при цьому зовсім не обов'язково зберігати в активній пам'яті певний запис, адже до нього завжди можна повернутися. Фуко наводить приклад *hypomnemata* Плутарха, який створював її для «душевного спокою»¹. Коли у Плутарха спитали поради з питання відображеного в одному з записів, йому не потрібно було шукати відповіді — він просто відіслав запитувачу *hypomnemata*. Таке письмо не має точок перетину з автобіографією, як демонструє Матіас Свонгер, адже має своїм завданням не розповідь про історію життя, а вивчення шляху, яким життя рухається. Письмо в розумінні стародавніх греків покликано було не стільки надати звіт про життя людини (*bios*), скільки продемонструвати зв'язок між раціональним дискурсом, логосом і способом життя.

В есе «Самописання» Фуко зупиняється також на іншому типі письма древніх греків — листуванні — стверджуючи, що незважаючи на відмінність в первісній інтенціональності (для себе чи для інших), листи і *hypomnemata* мали одну ціль². Акт письма сам по собі є інструментом плекання себе, але зберігається необхідність розширення цієї практики, яку завдяки діалогу з іншим реалізує листування. *Hypomnemata*, як видно з прикладу Плутарха, також можуть бути відправлені іншій людині, але обмін досвідом на відміну від листування не є її необхідною умовою. Листування створює умови для обговорення прогресу чи труднощів плекання себе. Фуко стверджує, що листування потрібно «розуміти не як дешифрування себе перед собою, а як відкриття себе у процесі надання цієї ж можливості іншому»³. Важливо підкреслити, що в обох видах письма піклування про себе, відкриття себе, може мати форму записування зовсім буденних справ, навіть незначних дрібниць. Фуко наголошує, що листом суб'єкт дає «подарунок» тому, кому воно адресоване: демонструючи своє плекання себе, автор листа включає іншого в цей процес і у такий спосіб спонукає його до повторення цієї практики. Фуко цитує слова Сенеки про те, що «треба тренувати себе усе своє життя і завжди необхідно допомагати іншим у праці душі над собою»⁴.

Аналіз *hypomnemata* підводить до питання єдності часів у письмі, єдності «Я» та «Іншого». *Hypomnemata* мають на увазі не будь-що попередньо висловлене, а таке, сказане раніше, в якому людина розпізнає те, що розум говорить в теперішньому. Записи, які древні називали *hypomnemata*, не мали на меті привласнити чужу думку, зробити її за допомогою письма своєю — в них вбачали формулу актуалізації, оживлення того, що вже присутнє всередині розуму того, хто пише. Ця вправа допомагала повернутися до минулого, відділити душу від піклування про майбутнє, налаштувати її для медитації про минуле. На думку Фуко, у такий спосіб утверджується відмова від спрямованості розуму в майбу-

¹ Foucault, «Self Writing», 212.

² Там само, 214.

³ Там само, 217.

⁴ Там само, 214.

Концепт особистісного письма у французькому літературознавстві

тнє, схильність надавати позитивну цінність володінню минулим (яким можна користуватися та насолоджуватися) в епікурейській та стоїцичній моралі.

Роздуми над письмом як інструментом плекання себе підводять Фуко до запитання: «Чому лампа чи будинок може бути мистецьким об'єктом, а життя ні?»¹. Концепція свого життя як твору мистецтва одночасно і чудова, і захоплива. Досвід стародавніх греків засвідчує, що письмо допомагає реалізувати цей задум. Фуко показав, що людське уявлення про мистецькі об'єкти змінюється, і хоча приклад *hypomnemata* не може повторитися у наш час у своїй первозданності, людина при бажанні здатна скерувати своє життя дорогою мистецького проекту, і письмо відіграє у цьому важливу роль.

Разом з М. Фуко іншим визначним дослідником письма в греко-римській філософії став французький філолог, філософ, історик та перекладач античної філософії П'єр Адо. Письмо про себе він розглядав як один з видів духовних вправ у праці «Духовні вправи та антична філософія»², перше видання якої з'явилося 1981 року, а друге, виправлене та доповнене, — 1987-го. Досліджуючи методи медитативної практики, П. Адо акцентує лікувальну здатність слова. «За допомогою діалогу зі собою або з іншим, а також за допомогою письма той, хто прагне йти вперед, намагається бути „мислячою субстанцією”, і таким чином досягти повного перетворення свого уявлення про світ, свого внутрішнього клімату, а також своєї внутрішньої поведінки»³. Духовні вправи античності були засвоєні «християнською філософією».

П. Адо наводить цікаву деталь із «Життя Антонія» Афанасія. «Антоній рекомендував своїм учням відмічати дії та рухи своєї душі»⁴. Письмо про себе слугувало випробуванню совісті людини, що практикує духовні вправи. Записування допомагало індивіду зробити дослідження свого внутрішнього світу чіткішим. За словами біографа, Антоній радив щодня робити письмові записи так, ніби розповідає стороннім про себе. Письмо, таким чином, виконувало роль «чужого ока»⁵. За Антонієм, сам факт письма створює враження перебування суб'єкта на публіці. Інший приклад, наведений у праці П. Адо, підтверджує лікувальну цінність письма: Доротей Газький зазначав, що він відчував полегшення та користь після того, як написав своєму наставнику. У праці Адо постійно повторюється думка про те, що письмо є формою медитації.

П. Адо не погоджується з висновком свого колеги М. Фуко про інтеріоризацію «Я» людини, яка практикує «духовні записи»⁶. Він наполягає на тому, що духовне самопізнання індивіда вибудовується не у процесах письма та переци-

¹ Michel Foucault, «On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress». In *Ethics: Subjectivity and Truth*. V. 1. Translated by Robert Hurley and others (New-York: The New Press, 1997), 261.

² Nadot, *Exercices spirituels et la philosophie antique* (Paris: Etudes Augustiniennes, 1987).

³ Там само, 73.

⁴ Там само, 26.

⁵ Там само.

⁶ Foucault, «Technologies of the Self».

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

тування, як вважав Фуко: «мова йде не про створення для себе духовної ідентичності у процесі письма, а про звільнення від своєї індивідуальності з метою піднятися до універсальності»¹. Тому для П. Адо формула «самописання» виявляється неточною, оскільки людина не пише себе, письмо не складає «самість», як і інші духовні вправи, воно змінює «Я», універсалізує його. Перебуваючи наодинці із собою, завдяки письму суб'єкт набуває можливості дійти до універсальності розуму в часі та просторі. На відміну від М. Фуко, П. Адо спрямовує досвід медитативних практик древніх у вертикаль часу, щоб утвердити користь прикладів письма минулого для філософії як проекту життя людини будь-якого періоду.

Розроблення концепції «письма» проходить крізь усі періоди творчості Ролана Барта — від 50-х років до 70-х ХХ ст., від захоплення ідеями марксизму та Сартра до постструктуралізму. Безпосередньо особистісне письмо, письмо про *Себе* не входило до поля головних тем Р. Барта. Втім, оминувши увагою його спосіб мислення про категорію письма виявляється неможливим, оскільки метафорика аналітичного дискурсу дозволяє якщо не прямо розширити семантичне наповнення поняття «письмо», експліковане працями Р. Барта, то принаймні спроекувати його положення на вимір письма про *Себе* фікційного суб'єкта.

Перш за все, варто зауважити, що попри розгортання в часі концепції «письма», доповнення, акцентування нових сутнісних елементів у нових працях, дослідження цієї категорії у Барта зводиться до розуміння «письма» як метонімії художньої літератури. Поняття «письмо», виведене працями Барта, зокрема «Нульовий ступінь письма» (1953 р.), «Смерть автора» (1968 р.), «S/Z» (1970 р.), визначило зміну підходу до тексту.

Розгортання ідеї письма як третьої форми літератури в «Нульовому ступені письма» виводить на поверхню аналізу категорії техніки, манери, тону та ритму письма, що доповнюється в «Смерті автора» думкою про плинність письма, не підвладного раціональним операціям його суб'єкта. «...Письмо постійно породжує смисл, але він одразу ж випаровується, відбувається систематичне звільнення смислу»². Дискурс письма в «Смерті автора» дозволяє визначити ціннісні структурні елементи, проблемні поля дослідження особистісного письма: відношення суб'єкта письма до простору і роботи письма та тілесність письма («Письмо — та царина невизначеності, неоднорідності й ухилення, де губляться сліди нашої суб'єктивності, чорно-білий лабіринт, де зникає будь-яка само-тожність, і, насамперед, тілесна тожність суб'єкта письма»³).

Пояснення художнього тексту як письма, що є, за словами Барта, «від самого початку знеособленою діяльністю»⁴, обґрунтовує можливість аналізу художнього простору, тим більше у варіанті тих творів, де письмо виступає моду-

¹ Hadot, *Exercices spirituels*, 105.

² Ролан Барт, «Смерть автора», в *Избранные работы*, 390.

³ Там само, 384.

⁴ Там само, 385.

Концепт особистісного письма у французькому літературознавстві

сом оповіді, у світлі суб'єктивності героя. Письму автор не потрібен («оскільки текст може функціонувати поза його присутністю»¹), як відомо, автор стає собою саме завдяки письму, натомість фікційний суб'єкт залишається складовим елементом письмового тексту, тобто супроводжує його постійно.

Конкретизація та узагальнення ідей, розгорнутих у попередніх дослідженнях, відбувається у праці «S/Z», де обґрунтовано поняття «текст-письмо». Класик французького структуралізму в дослідженні ролі, функції та межі читацької інтерпретації називає текст-письмо цінністю культури сьогодення (час, що відділяє нас від періоду створення праці, не вніс змін в цю думку), оскільки в ньому вповні реалізується смисл літературної роботи (літератури як роботи): перетворення читача зі споживача на творця тексту. Так, характерна особливість тексту-письма полягає в тому, що аналітичність твору виступає складовою самого твору, оскільки «текст-письмо — це вічне теперішнє, це суб'єкт у процесі письма»². Принципово, що під суб'єктом у бартівському розумінні суті літературної інтерпретації потрібно розуміти як героя художнього твору, так і читача. З огляду на виписані ознаки маємо підстави застосувати термін «текст-письмо» на позначення художніх творів, в яких письмо вторинного автора (героя-оповідача) виконує роль наративної форми.

Введення в теоретичний дискурс поняття «письмо» на позначення художнього тексту тягне за собою проблему омонімічності. Письмо як література і письмо як модус оповіді в художньому тексті мають багато спільних ознак, але їх потрібно розмежовувати. Комплекс характеристик тексту-письма не лише повністю відповідає характеристикам творів, де письмо фікційного суб'єкта є художнім простором, більше того, можемо стверджувати, що саме в таких творах особливості тексту-письма викристалізуються у всій повноті та ясності. Єдність характеристик дозволяє уникнути лексичної заміни, натомість внести розрізнення: текст-письмо в широкому розумінні (контекст досліджень Р. Барта) і текст-письмо у вузькому смислі — на позначення творів, де робота письма фікційного суб'єкта визначає параметри художнього простору.

Метафоричність розмови про письмо в науковому дискурсі набуває поширення в наступних працях Р. Барта.

У книзі «Ролан Барт про Ролана Барта» перехід до теми письма одразу наштовхується на метафори. Барт як романний персонаж повідомляє, що греки порівнювали дерева з алфавітом, виділяючи як найгарніше дерево-букву пальму. «В її розмаїто-чіткому листі присутній важливий ефект письма — спадаючий рух»¹. Введення метафори дерева в дискурс письма підкреслює важливість таких ознак письма, як природність, вітальність, розвиток, оновлення, загалом — конструктивність та функціональну значимість, а грецька назва паль-

¹ Марія Зубрицька, *Ното legens: читання як соціокультурний феномен* (Львів: Літопис, 2004), 150.

² Ролан Барт, *S/Z*. Под ред. Г. Косикова (Москва: Эдиториал УРСС, 2001), 32.

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

ми — фенікс — веде до розгортання цілого асоціативного ланцюжка, єдність складових якого здатна вказати на глибину письма та наблизити до його розуміння (висвітлення цього питання скеровує шлях дослідження до аналізу «Феніксології письма про *Себе*»). Спадаючий рух, який втілюють листки пальми, пов'язують з легендою, відповідно до якої пальма росте під тягарем, що лежить на її верхівці. Ця метафора дозволяє експлікувати важливий мотив роботи письма: життєві труднощі, екзистенційні проблеми ведуть людину до письма, знаходять у ньому своє вираження, завдяки чому письмо розгортається та несе оновлення.

У «Задоволенні від тексту» (1973 р.) Барт називає письмо доказом того, що текст «бажає» читача: «Письмо — це <...> наука мовних насолод, камасутра мови (до того ж існує лише один єдиний трактат, що навчає цій науці, — власне саме письмо)»². Метафорика досліджень письма у працях Р. Барта провокує питання: чи не є фігуральне мовлення єдино можливим шляхом розгортання дискурсу письма? А також підкреслює доцільність звернення до матеріалу художніх творів у розумінні — джерела метафор як метамови дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта.

Методологічний підхід дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта має однією з точок відліку полеміку, що розгорнулася у французькому літературознавстві 70-х років ХХ ст. з приводу простору письма як анонімного поля, в якому відбувається знеособлення первинного автора. Як зауважує М. Зубрицька: «У літературно-теоретичному дискурсі найгострішими проблемами, які пов'язані з феноменом письма та які впродовж ХХ сторіччя були й сьогодні залишаються найдискусійнішими та відкритими, можна вважати проблему деперсоналізації автора в письмовому тексті, проблему монологічності / поліфонічності письмового тексту і, відповідно, проблему множинності різнопрочитань тексту та його інтерпретацій»³. Потрактування художнього твору як письма, в якому стирається ідентичність його автора, у працях Р. Барта, Ж. Дериди, П. Рікера відкриває перспективу аналізу практики письма фікційного суб'єкта.

Поняття «письмо» посіло чільне місце у філософії Ж. Дериди. І хоча в полі зацікавлення філософа письмо про *Себе* (тим більше фікційного суб'єкта) відсутнє, комплекс ідей та зауважень, що знайшли вираження в різних працях Дериди, виявляються корисними для нашого дослідження. Книга Дериди «Про граматику» (1967 р.) дала потужний поштовх для введення письма в коло центральних питань гуманітаристики. М. Епштейн підкреслює існування вагомих підстав для того, щоб вести мову про «диктатуру» письма над усією територією сучасних гуманітарних знань⁴. Письмо в граматиці наділя-

¹ Ролан Барт, *Ролан Барт о Ролане Барте*. Пер. с фр. С. Зенкина (Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012), 47.

² Ролан Барт, «Удовольствие от текста», в *Избранные работы*, 464.

³ Зубрицька, *Ното legens*, 148.

⁴ Михаил Эпштейн, «Homo Scriptor: Введение в антропологию, персоналогию и футурологию письма» // <http://www.gramma.ru/RUS/?id=1.54>

Концепт особистісного письма у французькому літературознавстві

ється абсолютним пріоритетом перед усним словом. Розгортання напруги між усним та письмовим мовленням у філософії Ж. Дериди сприяє аналізу відношення суб'єкта до роботи та простору письма, дослідженню місця письма в пошуках *Себе*.

Диктатура письма, за словами Епштейна, спонукає критично поставитися до граматики в її постструктуралістському вигляді та шукати альтернативу їй в іншій дисципліні — скрипторіці. Відмінність між цими двома підходами до письма полягає в ролі суб'єкта. Грецький корінь, від якого утворене слово «граматологія», означає щось написане; латинський «scriptor» — того, хто пише. Таким чином, скрипторика є наукою про суб'єкта письма, про те, що відбувається між людиною та папером. Граматологія та скрипторика є двома боками однієї медалі — науки про письмо. Граматологія дозволяє аналізувати текст як письмо поза залежністю від влади автора, що стає поштовхом для зростання повноважень фікційного суб'єкта. Скрипторика, що стала відповіддю на філософію Дериди, аргументує дослідження зв'язку/відношення між героєм та письмом (як роботою, слідом, продуктом тощо).

Ще одним важливим кроком розбудови науки про письмо стали розробки концепції жіночого письма (*écriture féminine*) у феміністичній критиці 70-х років ХХ ст. Як і Барт з Деридою, представники феміністичного літературознавства оперували поняттям «письмо» передусім на позначення нового підходу до аналізу літератури. Водночас, дискурс Л. Ірігарей, Е. Сіксу, Ю. Крістєвої містить конструктивні ідеї, що можуть вважатися вихідними точками проєкції на площину письма про *Себе*.

Дослідження Е. Сіксу долучаються до розмови про письмо як вимір самоствердження. Жінка, обираючи роль суб'єкта письма, вкладає себе у текст, здійснює самостійний рух¹. Письмо фікційного суб'єкта, незалежно від гендерної диференціації, пов'язане з цією ідеєю. «Регіт медузи» (1972 р.) та «Щойно народжена» («*La jeune née*») (1972 р.) виводять на поверхню комплекс питань, що визначають горизонт дослідження письма як художнього простору. Тілесність, задоволення, чуттєвість, розпорошеність та плінність, питання початку та (не)завершеності, які в дискурсі Е. Сіксу неодмінно пов'язані з метафоричним мовленням, виступають тими ключами, що розмикають письмо фікційного суб'єкта для нової інтерпретації.

Ю. Крістєва виводить ознаки жіночого письма (зауважуючи, що семантика цього поняття виходить на межі дефініції «письмо жінки»), які виступають одночасно коментарем тексту-письма у вузькому розумінні. Тексти, в яких представлено письмо фікційного суб'єкта, репрезентують відхід від чіткої структури; розгортання оповіді в модусі письма не властива логічність, адже має місце стихійність, спонтанність, неможливість продумування наперед, слідування обраній стратегії. Оскільки робота письма починається в житті героя в

¹ Елен Сіксу, «Хохот Медузи», *Введение в гендерные исследования*. Под ред. С. В. Же-ребкиной. Ч. II. (Харьков: ХЦГИ, 2001; Санкт-Петербург: Алетейя, 2001): 799–821.

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

період невизначеності, екзистенційної кризи, письмо розгортається як пошук влучних слів для вираження того стану, в якому перебуває суб'єкт. Слова, синтаксис, стилістика — усі елементи письма разом скеровуються бажанням героя пояснити собі таємниці свого «Я» та висвітлити картину свого зовнішнього життя. Метонімічність як ознаку жіночого письма, про яку пише Ю. Крістева, не можна вважати свідомим поривом усіх homo scribens, разом з тим знаки, що утворюють письмо як художній простір (не залежно від його масштабу), виявляються нижчими за рівень вираженого. І хоча письмо героя-оповідача не використовується як інструмент зневаги до композиції чи відкидання існуючої практики, характеристики жіночого письма виявляються константами текстів, в яких художній простір визначено роботою письма фікційного суб'єкта. Ці ідеї мають характер попередніх зауважень і скеровують інтерпретацію художніх творів, що обрані об'єктом аналізу.

1.3. Особистісне письмо в інтерпретації філософсько-антропологічної школи

Актуальність проблематики, яку виводить на поверхню дослідження теми письма про Себе, підкреслює низка наукових праць. Популяризації думок французького літературознавства на пострадянському просторі сприяють, зокрема, представники російської філософсько-антропологічної школи, серед яких в числі перших варто назвати К. Петровську, О. Аронсона, і, звичайно, В. Подорогу. Їхні дослідження проходять ніби під знаком Аристотеля, адже в них, як і в античного філософа, відсутнє розрізнення «антропології» та «думки про себе самого». Представники аналітичної антропології розглядають письмо як засіб, за допомогою якого індивід (письменник, філософ, режисер тощо) знаходить самого себе, як феномен, що вказує на суб'єкта.

У сучасній російській філософії можна простежити чітку орієнтацію на дослідження питань (авто)біографії, в якому переплітаються різні методи та стилі, і де літературі відводиться одне з чільних місць. Культуролог В. Софронов-Антоні пропонує свою дослідницьку гіпотезу: «Поява і навіть певний «розквіт» тематики автобіографії — це повернення витісненої зовнішньої (соціально-політичної) реальності»¹. Визначаючи спільний знаменник російських наукових праць з питань оповіді (письма) про *Себе*, дослідник наголошує компромісну форму уваги до зовнішнього, адже автобіографія поєднує внутрішню історію та зовнішній хід подій. «Аналіз „автобіографії” відповідає підсвідомому відчуттю програшу інтелектуалами-постмодерністами десятиліття 90-х». На думку В. Софронова-Антоні, сплеск автобіографічних студій відповідає витісненому бажанню переосмислити минуле.

Де кілька років тривав цикл міжнародних наукових конференцій з проблеми «Его-документу та літератури», який ініціював Інститут русистики Варшавського університету. Центр вивчення культури філософського факультету Санкт-Петербурзького державного університету протягом 2013–2012 років проводив цикл наукових семінарів для викладачів та студентів на загальну тему: «Читання та письмо як філософська проблема» під керівництвом профе-

¹ Владислав Софронов-Антоні, «Пошли пузыри. Очерк истории русского философского постмодернизма». *Логос*. 2 (2003). <http://magazines.russ.ru/logos/2003/2/sofronov-pr.html>

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

сора, доктора філософських наук А. Бродського. Коло питань, що виносились на обговорення на семінарі «Письмо», стверджує суголосність тем, продиктованих французьким романом, де формою оповіді є письмо про *Себе* фікційного суб'єкта, запитам сучасної антропологічної думки. У фокусі уваги учасників цього семінару перебували питання видів письма, стосунків письма та травми, статус, становище суб'єкта письма, подібність та відмінність між писемною та усною мовою, зв'язок / відношення письма і тіла (чи мислить тіло письмом).

Антропологічний поворот у науці початку ХХІ ст. підкреслив розмитість меж поміж окремими гуманітарними галузями. Цілком природним та значною мірою конструктивним у літературознавчому дослідженні виявляється використання висновків з наукових праць не лише філософського, а й історіографічного характеру. Юрій Зарецький (навчально-науковий центр візуальної антропології та еґоїсторії) є автором низки праць, що безпосередньо чи опосередковано перехрещуються з темою дослідження письма про *Себе*. Працю «Історики та автобіографії» він виконав у рамках індивідуального дослідницького проекту «Історія від першої особи: вивчення особистісних свідчень в сучасній зарубіжній історіографії»¹.

У статті «Свідчення про себе „маленьких людей” він представляє нові дослідження голландських вчених та підкреслює особливість нового інтересу до особистих текстів, яка полягає у зміщенні акценту зі свідчень «великих людей» та «вершини» мемуарно-автобіографічного жанру на масове продукування еґодокументів, «створених „маленькими” людьми, які довгий час були нікому не відомими — за винятком, хіба що, вузьких спеціалістів та робітників архівів»².

Традиційно збільшення прикладів письма про *Себе* пов'язують з глобальними процесами в європейській культурі: посиленням інтроспекції та прагненням до самопізнання. Втім, аргументом на користь цієї думки виступав аналіз обмеженого кола текстів великих письменників (насамперед, Руссо та Гете), тоді як, на думку Ю. Зарецького, «вивчення еґодокументів en masse може намалювати зовсім іншу картину»³. Фактографічний щоденник та «безособові» мемуари, позбавлені авторської інтроспекції, не можуть вважатися простором утвердження «Я» суб'єкта, що пише.

Проекцією «маленької» людини — у тому значенні, в якому використовується цей вислів у працях Ю. Зарецького — є герой роману, що репрезентує письмо фікційного суб'єкта. Корпус французьких романів, аналіз яких розгортається в цій роботі, представляє роботу письма звичайної людини. В історії французької літератури ХVІІІ ст. — початку ХХІ ст. відсутні романи, художній простір яких визначає письмо героя, який в світі свого тексту займав би місце визначної особистості.

¹ Юрій Зарецький, «Учебно-научный центр визуальной антропологии и эґоистории». Лютий 12, 2018. <http://visantrop.rsuh.ru/article.html?id=1167090>

² Юрій Зарецький, «Свидетельства о себе „маленьких” людей: новые исследования голландских историков». <http://visantrop.rsuh.ru/article.html?id=1167089>

³ Там само.

Особистісне письмо в інтерпретації філософсько-антропологічної школи

Збірник наукових статей «Автор і біографія, письмо та читання» (2013) вміщує статтю Ю. Зарецького про нові підходи до вивчення свідчення про себе в європейських дослідженнях останніх років. У низці своїх праць російський історик артикулює одну з головних особливостей сучасних досліджень «свідчення про себе», яка полягає у потребі оновлення термінологічного апарату. Раніше вживані слова-маркери на позначення жанрів особистісного письма: автобіографія, мемуари, щоденники та ін., — перестають задовольняти потребу в інтерпретації. Особливо виразно це помітно в поширенні понять «письмо про Себе», «егописьмо», «особистісне письмо» (що фігурують в одному семантичному контексті) при наявності терміна «автобіографія».

Колектив авторів збірника «Авто-біо-графія» (за редакцією В. Подороги) використав для назви свого дослідження дефісне розмежування, яке запропонував Гюсдорф у ході окремого вивчення кожного зі складових понять цього терміна. Російські вчені також вважають недостатнім жанровий поділ між «біографією» та «автобіографією», вони вбачають фундаментальну опозицію між «авто» (Я) та «біо» (Життя), що протиставлені одне одному, адже «авто» несе семантику того «Я», що означає «відношення до себе» (moi — фр.), тоді як «біо» — життя в усіх його проявах. Єдність цих частин в терміні «автобіографія» виправдовується тим, що «авто» виділяється виключно як можливість розуміння, а переживання віддається в семантичне поле «біо». Гармонізація цих частин коренем «граф» також видається сумнівною, адже виходить, що «авто» і «граф» дублюють певний спектр свого семантичного поля, оскільки розуміння вимагає оповіді, а точніше — письма. Тож формулу «автобіографія» представники російської аналітичної антропології називають коромислом: «нестійкість її термінів очевидна»¹.

У франкомовній історії літератури використовується поняття *egodocument*. Ю. Зарецький констатує, що у Франції семантичне наповнення поняття «егодокумент» виростає з узагальнення жанрів національної літератури XVII–XIX ст.: листів, щоденників (*journaux intimes*), подорожніх записок (*relations de voyage*), *livres de raison*, мемуарів (*mémoires*), і його використання зазвичай обходиться без спеціалізованого теоретизування².

Ю. Зарецький також відмічає активну критику терміна «егодокумент» попри його очевидну популярність — не лише в Нідерландах (де він виник як неологізм з-під пера професора Амстердамського університету Жака Прессера у середині 1950-х років), а й в міжнародній співдружності науковців — та певну

¹ Виктор Подорога, «Предисловие», в *Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии*. № 1. Под. ред. В. Подороги. Серия «Ессе homo» (Москва: Логос, 2001), 8. 7–10.

² Зарецкий, «Свидетельства о себе «маленьких» людей»; Raymonde Monnier, «*Pierre-Yves Beaurepaire, Dominique Taurisson* (dir.), *Les Ego-documents à l'heure de l'électronique. Nouvelles approches des espaces et réseaux relationnels*», *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 343, janvier-mars (2006), mis en ligne le 17 novembre 2008. URL: <http://journals.openedition.org/ahrf/10362>

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

інструментальну ефективність, перевірену роками. Перша причина критики криється в його фрейдистських конотаціях: як відомо, в психоаналізі поняття «єго» пов'язується зі внутрішнім світом людини, а особистісні документи пізнього Середньовіччя та раннього Нового часу у більшості не містять глибинної саморефлексії авторів. Друга причина критики пов'язана з непроясненою кореляцією поняття «єгодokument» з літературними жанрами, які традиційно вважалися особистими: питання, чи вважати єгодokument «парасолькою» виключно таких жанрів, як автобіографія, щоденник, мемуари (наприклад, автобіографія та щоденник як жанри письма про *Себе* в Нідерландах XVI–XVIII ст. тільки починали утворюватися), чи включати в його семантику ще й інші гібридні та маргінальні приклади, залишається відкритим¹.

Ю. Зарецький виділяє важливий голландський проект «Контроль часу та формування Я: освіта, інтроспекція та практика письма в Нідерландах 1750–1914 рр.», назва якого та тематичні вектори (зокрема, ведення щоденника та особливості сприйняття часу суб'єктом письма) вказують на аргументоване відношення процесуальності письма про *Себе* та становлення суб'єкта. Автор цього проекту, Аріанн Баггерман (Arienne Baggerman), вбачає причину збільшення єгодokumentів у спробі європейців оволодіти темпоральністю та прагненні контролювати подієвість.

Ці мотиви чітко прослідковується і у французькому романі, що репрезентує письмо про *Себе* героя-оповідача, але без прив'язування до свідомості людини конкретного проміжку часу.

Дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта не може оминати праці Валерія Подороги, тексти якого завжди порушують питання про суб'єктивність. Свій метод російський філософ визначає як аналітичну антропологію, що відповідає «орієнтації дослідження проблеми оповіді про *Себе*, проблемі автобіографії, в загальному та зокрема — того, що обертається навколо питання можливостей певної авто-біо-графії»².

Колектив авторів першого збірника «Авто-біо-графія» в серії «Зошити з аналітичної антропології» (за редакцією В. Подороги) ставив своїм завданням аналіз низки понять, що належать автобіографічному дискурсу, та перевірку жанру, але не в літературознавчому контексті, а як концептуальну єдність, «як дискурс або порядок вираження, що продовжує впливати на вироблення нашого ставлення до становлення екзистенційного досвіду в часі (індивідуальної історії життя)»³. При виконанні цього завдання не можна не зважати на думку В. Подороги, аргументовану у праці «Вираження та смисл», про скасування самої можливості біографування суб'єктивності. Апелюючи до щоденникових записів К'єркегора, Подорога поєднує письмо та екзистенційне пові-

¹ Зарецький, «Свидетельства о себе «маленьких» людей».

² Эмануель Ландольт, «Антропология предельной открытости: Валерий Подорога». Пер. с фр. Д. Голобородько. *Новое литературное обозрение*. 2 (2012): 93.

³ Подорога, «Предисловие», 7.

Особистісне письмо в інтерпретації філософсько-антропологічної школи

домлення: «саме письмо здатне створити рух мови, що відкриє смисл екзистенційного повідомлення»¹.

Письмо про *Себе* є екзистенційним повідомленням, яке неможливо вкласти в комунікативну арку «Я» — «Ти». Як пояснює Подорога, екзистенційне повідомлення «повинно передаватися так, щоб гарантом комунікаційного каналу виступала третя особа», хтось, хто ставить під сумнів «Я» і «Ти», «вказуючи на подію, з якої вони можуть або не можуть проявитися»². Цьому положенню вповні відповідає ситуація з художнім твором (зупинимось для чіткості на романі), в якому представлено письмо про *Себе* героя-оповідача. Навіть у тих випадках, коли образ дієгетичного адресата повідомлення фікційного суб'єкта відсутній і, відповідно, кристалізується ситуація автокомунікації, неодмінно має місце фігура читача (у будь-якому своєму модусі), що сприймає текст як роботу письма героя і вступає в гру, передбачену процесом читання, з наративним амплуа героя — «Я» і «Ти» (адресатом та адресантом).

Ім'я того, хто пише про себе, і у такий спосіб повідомляє екзистенційну інформацію, не може мати жодної референції в біографії або формі суб'єктивності³. Подорога, як і інші аналітики письма, віддає належне його незбагненній силі, яку ніщо і ніхто не здатний контролювати. Вчений підкреслює, що лише письмо має вражаючу наполегливість накопичувати усе безособове, завдяки чому отримує можливість просуватися до внутрішнього переживання суб'єкта письма, аж до його повного захоплення. Це питання в координатах художнього тексту потребує деталізації та поглиблення, чому неабияк сприятимуть зауваження В. Подороги, здобуті завдяки методології аналітичної антропології.

Попри відсутність використання поняття «письмо про *Себе*» перша праця В. Подороги «Вираження та смисл: ландшафтні світи філософії» містить низку питань, які безпосередньо пов'язані з темою письма. Важливо підкреслити, що розгортаються ці питання в полі метафоричного вираження. Так, праця відкривається китайською притчею про єдиний Мазок пензля як вихідну позицію процесу пізнання, творчості. Єдиний Мазок пензля «охоплює все, аж до віддаленого, найбільш недоступного», не існує нічого, що первісно не перебувало б від початку і до закінчення в цьому єдиному Мазку пензля, «контроль над яким належить людині»⁴. Наведену китайську притчу В. Подорога зводить до головної метафори своєї праці — ландшафту, але не можна оминати увагою і семантичні поля, пов'язані з темою письма. Образ єдиного Мазка пензля сам відсилає до письма, процесу створення сліду. Мазок у притчі неодмінно пишеться з великої літери, тобто несе в собі над-важливий смисл, який не можна висловити наявними словами, який допустимо звільнити виключно силою метафори.

¹ Валерий Подорога, *Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Серен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка* (Москва: Ad Marginem, 1995), 122.

² Там само, 108.

³ Там само, 103.

⁴ Там само, 7.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА ЯК ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНЦЕПТ

Мазок одночасно є усім і нічим, наслідком і пролегоменом, він є породженням руху, який найвлучніше передає процес письма, і зародком твору, який сам є втіленням письма. У цьому метафоричному полі, таким чином, письму надається супер-сила, яку людина має віднайти та усвідомити.

Про письмо Подорога найбільше розмірковує в розділі, присвяченому С. К'єркегору. Саме з роздумів навколо стилю філософського мовлення К'єркегора впливають такі конструктивні ідеї для дослідження теми письма про *Себе*, як здатність письма продукувати реальність, бути для суб'єкта в екзистенційній кризі чи не єдиним зв'язком з реальністю завдяки пробігам пера, що прокладають життєвий шлях кризь аркуш паперу¹. У розділі, присвяченому М. Гайдеггеру, Подорога порушує питання сутнісної відмінності між усним та письмовим повідомленням, суб'єктом, що говорить, і суб'єктом письма. Попередні зауваження на цю тему узагальнюються в розділі про Кафку: «Письмо перетинає ті стани мови, які вона відкидає через їхню немовну сутність...»².

Попередні зауваження на тему письма спонукали провести диференціацію між письмом як естетичною роботою героя-оповідача та письмовою історією (продуктом цієї роботи), що повинні бути доповнені письмом як показом, коли У фокусі уваги перебуває не суб'єкт письма, а об'єкт. Таким чином матеріал аналітичної антропології В. Подороги спонукає виділити в розмові на тему письма про *Себе* принаймні три семантичні вектори письма: як художній простір (1), організований роботою письма (2), на яку має вплив об'єкт письма (3). Усі ці смисли формують параметри письма про *Себе*, що потребують розширення та наповнення при входженні на територію художньої літератури.

Розширює поле входження в аналіз письма — і як роботи, і як твору — порівняння письма з танцем. Найвідоміші такі порівняння наявні у Ф. Ніцше, до метафор якого охоче звертаються М. Ямпольський («Демон і лабіринт») та В. Подорога. Різноманітні рухи екзистенційного досвіду розгортаються та закріплюють своє існування у просторі письма, що і дозволяє Подорозі метафорично назвати його танцем³. Як і танець, письмо передбачає рух, творення, вираження того внутрішнього, що залишається за межами усвідомлення.

У праці «Мімесис: матеріали з аналітичної антропології літератури» Подорога продовжує розглядати нові питання, безпосередньо пов'язані з темою письма про *Себе*. Розділ «Економія письма» входить до аналізу розгортання творчого проекту М. Гоголя. Тут Подорога ставить головне питання дослідження: «<...> що означає писати?»⁴. Відповідь скеровує увагу на проблематику пам'яті, адже процес письма ґрунтується на використанні резервів пам'яті. Питання співмірності пам'яті зі швидкістю запису та місце гри уяви в цьому процесі, які поставив В. Подорога, потребують наповнення матеріалом художніх текс-

¹ Подорога, *Выражение и смысл*, 121.

² Там само, 413.

³ Подорога, *Выражение и смысл*, 108.

⁴ Валерий Подорога, *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы*. В 2 т. Т. 1. (Москва: Культурная Революция; Логос; Logos altera, 2006), 82.

Особистісне письмо в інтерпретації філософсько-антропологічної школи

тів французької літератури, де представлено письмо про *Себе* героя, адже покликане внести істотні уточнення в семантику роботи письма. При цьому важливо наголосити, що російський вчений розглядає письмо не як просту форму, що несе інформацію в собі. Подорога акцентує функцію письмового слова, яка полягає в трансформації смислу та контексту оперативного пласта пам'яті. Письмове слово зберігає не минуле значення (розказуваних подій як вони мали місце в житті героя до роботи письма), а те, яке набуває розказуване завдяки письму. Письмо підтримує короткотривалу, оперативну пам'ять. Окрім того, дискурс Подороги містить також ідею початку письма як події. Мотив письма розгортається в дослідженні творчості Гоголя як основа наповнення часу змістом. На підставі зауважень В. Подороги можна стверджувати, що процес письма не співмірний зі шляхом пошуку втраченого часу (текст М. Пруста неодноразово тлумачився як дорога до письма, пролегомени майбутньої книжки). Писати означає вже мати, що сказати, але це зовсім не корелює зі знанням, як виразити бажане. Письмо є свідченням хай навіть неусвідомленого розуміння наповненості життя подіями, що потребують пояснення, а подекуди й розкодування.

Вивчаючи «робочі зошити» Ф. Достоєвського та його рукописи, Подорога присвячує один з розділів питанню видів записів. Пошук Достоєвського стратегії письма, бажання підкорити силу письма своїй владі перебувають у фокусі уваги дослідника, висновки якого розширюють аргументаційну базу пояснення зв'язку суб'єкта (героя/автора) з тим, що він написав та роботою письма взагалі.

Аналіз суміжності різних видів записів (скоропису, малюнків, каліграфії та стенографії), що використовуються одночасно, включає питання відмінності письмової мови від усної. Пов'язані з цією темою зауваження В. Подороги виявляються особливо корисними для з'ясування критеріїв розрізнення письма як форми оповіді та звичайної (в розумінні — позбавленої маркерів письма) нарації. Насамперед, на текст-письмо вказують елементи, що належать до паратекстуального апарату (підзаголовок: роман у листах, роман-щоденник тощо; свідчення з передмови чи післямови). Втім, зовнішні вказівки, якими є паратекстуальні елементи на підставі того, що вони належать до іншого хронотопу у порівнянні з ландшафтом письма фікційних суб'єктів, не можуть вважатися достатніми аргументами для визначення природи художнього твору як тексту-письма. Головна частина художнього простору романів, формою оповіді яких є письмо про *Себе* героя, може як містити ті самі паратекстуальні елементи (формальні маркери епістолярію, наприклад), так і бути позбавленою їх. При цьому приклади французького роману, в яких представлена робота письма фікційного суб'єкта, спонукають до думки про неможливість абсолютної довіри до паратекстуальних вказівок, які, поміж іншим, також включені в гру з горизонтом очікування. Різноманітність простору письма в романах, визначених паратекстуальними елементами як певний вид персонального письма (наприклад, епістолярного роману XVIII ст. та «Ніжності» А. Барбюса), підкреслює потребу у пошуку внутрішніх характеристик тексту-письма. Питання: які елементи дозволяють вважати один модус оповіді письмом, а іншому відмовити в цьому, — повертає дослідження до опозиції письма та усного мовлення.

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

Каліграфічне письмо відрізняється повільним та старанним діянням. Опозицією до цього виду письма виступає скоропис, що характеризується переривчастістю, випадковістю. «Каліграфічна форма повинна була упорядкувати міметичне шаленство, неорганізованість мовних пульсацій, усіх цих роздумів вголос»¹. У. Еко у праці «Шість прогулянок літературними лісами» назвав літературу балакучою. Аналіз видів записів, що здійснив Подорога, підводить до висновку про особливий статус романів, формою оповіді яких є особистісне письмо героя, в цьому аспекті. Письмо як наративний модус покликане поглинути «надлишкову афектацію думки»². За аналогію до рефлексій письменників щодо спроби тотального роману (як, наприклад, Ж. Перек) та висновку про її приреченість на поразку, письмо героя не може вмістити усі завитки хаотичного потоку його думок. Література не знає прикладів потоку свідомості в романі-письмі про *Себе*. Як зазначав М. Бютор, «у звичайному монолозі проблема письма просто поставлена в дужки, затушована»³. Письмо у будь-якому випадку претендує на упорядкування хаосу внутрішнього світу суб'єкта, що береться за виписування *Себе*.

Комплекс романів французької літератури, що репрезентують роботу письма героя, не можна назвати однорідним не лише з причини представлення різних жанрів письма (щоденника, листа, автобіографії тощо), а й на основі розрізнення видів записів. Дослідження В. Подороги цього питання у творчості Ф. Достоєвського надає необхідний матеріал для розгортання дослідження.

Подорога виводить розрізнення між видами записів на основі економії знаків, енергії вираження та швидкості фіксації. Конструктивним для дослідження процесуальності письма виявляється також аналіз чернетки. Подорога підкреслює важливість кожного образу, який присутній на чернетці, тим самим надаючи цьому *типу* письма ваги, суміжної з суверенністю, не-підпорядкованістю головному чистовику. Переписування він називає мімуванням нерухомих об'єктів (чужого шрифту), психоміметичною трансляцією образів, перетворених в мертву графіку літер. Питання, як писати, розглядається як форма письма.

Аналіз скоропису як виду записування дозволяє Подорозі протиставити стадію письма та просте записування, в якому стає очевидною перевага голосу над письмом. Стадія письма включає в себе безпосередній контакт з письмом, більшою чи меншою мірою метафоричне провалля між мовленням та рукою. Скоропис є тим видом записів, при якому інтенсивність та швидкість мовлення скасовує необхідність чіткості, як каже Подорога, «оптичної достовірності образів»⁴. Скоропис є швидким мовленням, думками вголос, що заперечують владу повільних ритмів письма. Мовленнєвий потік перебирає на себе більшу вагу у порівнянні з письмом. Мовленнєва діяльність у дослідженні Подороги

¹ Подорога, *Мимесис*, 354

² Там само.

³ Мишель Бютор, «Употребление личных местоимений в романе». В *Роман как исследование*. Пер. с фр. Н. Бунтман (Москва: Издательство МГУ, 2000), 74.

⁴ Подорога, *Мимесис*, 358.

Особистісне письмо в інтерпретації філософсько-антропологічної школи

тракується як анти-письмо. Скоропис з мовленням перебувають у сурядному зв'язку, коли йде мова про їхню міметичну активність. У письмі суб'єкт наслідує самого себе, що дозволяє йому буквально з першого погляду ідентифікувати написане як свою роботу. Отже, у письмі об'єкт наслідування уже заданий як такий. При скорописі та мовленнєвій діяльності об'єкт наслідування обирається¹. У висновках російського філософа превалює мотив регламентації, упорядкування внутрішньої діяльності суб'єкта, що має місце в роботі письма.

Не можна не погодитися з висновком В. Подороги про причину скоропису як виду записів, що криється в бажанні втримати «тканину психоміметичних відношень»², що супроводжує майже кожен дію персонажа та зазнає постійного ускладнення.

Думка В. Подороги про можливість урівнювання персонажа з літерою, «каліграфічним образом, в якому збігається єдність жесту, вираження та закінченості»³ вносить уточнення в характеристики такого образу суб'єктивності героя як homo scribens та спонукає до подальшого детального дослідження цього питання.

Одне з питань, які розглядає Подорога, пов'язане з тілесним аспектом письма: «А що підтримує письмо, як не наше тіло?». На противагу герою на рівні історії, учаснику подій, що складають сюжетну канву твору, героя на рівні оповіді, як і вплив його на розказувану історію, не можна побачити. Ми не маємо змоги бачити суб'єктів, наділених свідомістю, волею, «вільних від свавілля авторської ідеології, тобто суб'єктів без тіла»⁵. На стадії письма мова зміщується у невидиме, а на поверхню виходять сили, що організують читання. Подорога зазначає: інтерпретатор, читач «не може відчувати нічого, крім діючого «тут і там» потоку тілесних сил», а тому залишається нечутливим (хай навіть на час, відведений для аналізу) до діалогічної гри та ідейних конфліктів «свідомості»⁶.

З досвіду інтерпретації Гоголя у працях Подороги впливає також висновок про вітальність письма, яке апріорі протистоїть страху та ширше — смерті. Розмова про письмо (у розділах як про Гоголя, так і про Достоевського) містить постійні метафори потоку, ритмів розгортання, що несуть із собою динаміку, рух вперед. Робота письма є опозицією до відчуження погляду, що здатний зупинити невизначений рух життя, а тому тлумачиться як смерть суб'єкта⁷. Ця ідея має своїм підкріпленням також висновок Ізабель Бертан у дослідженні «Письмо про Себе Огюста Лакосада»⁸. Французька професорка для ствердження думки про невіддільність форми письма та життєвого проекту наводить неологізм Жака Годбу (письменника, журналіста, есеїста, драматурга і поета), який додав до слова «письмо» в ролі префіксу першу літеру слова «життя»/ «ві-

¹ Подорога, *Мимесис*, 369.

² Там само, 358.

³ Там само, 355.

⁵ Там само, 362–363.

⁶ Там само, 363.

⁷ Там само, 122.

⁸ Isabelle Bertin, «Auguste Lacaussade, l'écriture du moi». *Cresoi* № 4. <https://www.cresoi.fr/Le-poete-Auguste-LACAUSSE>

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

тальність» — слово «vésigte» не можливо перекласти українською, втім поєднання в одному слові «життя» та «письма» виразно передає конструктивну творчу енергію роботи письма.

Стратегія дослідження письма, яку запропонував В. Подорога, спрямована на виявлення «лінії висловлювання», що уможливило прочитання процесу письма, тобто дає змогу, «окрім текстового змісту та форми вираження, зчитувати динаміку змін, певну матерію, в якій розміщується досвід»¹. Виявлення «лінії висловлювання» дозволяє простежити народження рефлексії, відношення суб'єкта до себе, що є головним аргументом пояснення спрямування оповіді про себе іншому.

Спрямованість біографічного аналізу, задану у працях науковців аналітичної антропології, полягає у виокремленні у творі риси певної ідеальної події, яка була настільки травмогенна та неосяжна, що суб'єкту письма не вдається повністю розкрити/пережити її, тобто присвоїти як епізод свого реального життя².

Колектив авторів збірника «Авто-біо-графія» наблизився до розв'язання проблеми розходження серій «авто», «біо», «графія». Усвідомлення процесу письма обернено пропорційне повноті представлення авторського образу.

Дослідження російської філософсько-антропологічної школи дозволяють також внести уточнення в методологічний підхід до аналізу теми письма про *Себе* фікційного суб'єкта. В методі аналітичної антропології значне місце належить феноменології. Вчені, яких відносять до «гуртка Подороги»³, не ставлять за мету доведення певного положення, а виступають за експеримент як метод, суголосний природі автобіографії. Експериментальному відстеженню меж автобіографічного досвіду допомагає використання фігури метафори. Метафори дозволяють Подорозі, за його зізнанням, віднайти троп, еквівалентний психічному стану — переживанню⁴. Оскільки письмо про *Себе* постійно має справу з внутрішнім «Я», то метафори в аналітичному дискурсі виявляються тим ефективним інструментом, що розширює межі виразності.

Не присвячуючи конкретну працю виключно особливостям письма в найширшому його семантичному вираженні, В. Подорога, К. Петровська, О. Аронсон, А. Парамонов, І. Чубаров окреслюють горизонт, на який виводить особистісне письмо, засвідчують, що письмо є умовою і одночасно теоретичною рамкою для розмови про дуже широке коло питань, пов'язаних з антропологічними смислами, які хоч і проявляють себе в інших режимах, все одно виявляються співвіднесеними з ним (це і невідчутний вимір повсякденності, банальність буднів, способи проживання тощо).

¹ Олег Аронсон, «Рисунок записи», *Авто-біо-графія*, 431.

² Игорь Чубаров, «Операция признания (Anerkennen) в биографии». *Авто-біо-графія*, 388.

³ Артем Магун, *Авто-біо-графія*. Вып. 1. *Новая Русская Книга*. Критическое обозрение. 3/4 (2001) <http://magazines.russ.ru/nrk/2001/3/magun.html>

⁴ *Авто-біо-графія*, 192.

Таким чином, розгляд варіантів наукових підходів до проблематики особистісного письма підводить до думки, що тлумачення ролі письма в житті людини зазнало протягом історії розвитку різних трансформацій та вийшло на початку ХХІ ст. на новий етап, підґрунтя якого підготували не лише філософські вчення ХХ ст., а й поступ роману. Деріда зауважував: «Підкорюючи та засуджуючи письмо, Платон багато написав, представляючи свої твори, що виходять зі смерті Сократа, як гру та звинувачуючи письмо в письмовому вигляді, подаючи на нього скаргу (*grraphè*), що продовжує звучати до нашого часу»¹. Особистісне письмо увійшло в поле французького літературознавства, починаючи від 70-х років минулого століття і з того часу зацікавленість цією проблематикою лише зростає. Як зазначає Лорен Ангар², питання особливостей відносин та взаємодії письма та його суб'єкта стали одним з головних об'єктів наукового інтересу. Однією з наріжних проблем дослідження особистісного письма у французькому літературознавстві кінця ХХ ст. стало використання займенника першої особи однини на позначення особи, чий стосунок з письмом вимагали пояснення. Завдяки деконструктивістам «Я» (Мои) довгий час вважалося «ненависним» словом. Попри цю проблему сучасний дослідник актуальної теми буквально у боргу перед вченими тих років, які першими проявили цікавість до особистісного письма саме у такому своєрідному аспекті. На сьогодні питання особистісного письма (до жанрів якого Л. Ангар зараховує поруч з автобіографією, мемуарами та щоденником також і сповідь з автофікцією) вже не здається марним чи застарілим. Навпаки, публікації останніх років виявляють риси відродження дослідницької активності на цьому шляху, відкривають нові перспективи, які зумовило поєднання двох головних тенденцій, що панували у французькому літературознавстві з приводу особистісного письма. З одного боку, розгорталися студії навколо ідей Ф. Лежена, який акцентував часову динаміку жанрів особистісного письма: свого роду «передісторією» жанру вважаються усі тексти, написані до «Сповіді» Руссо; з іншого — письмо розглядали у світлі історії суспільного життя, оминаючи увагою суворі часові межі та питання народження жанру, слідом за Ж. Гюсдорфом. Ці різні підходи до одних текстів потребували місця зустрічі, щоб разом виявити семантику дефініції «письмо про Себе» (*écriture du Moi*).

Узгодження та поєднання конструктивних ідей про письмо як естетичну роботу, здійснені психоаналітиками, філософами, культурологами, соціологами та антропологами літератури (Ж. Лакан, Ж. Деріда, М. Фуко, Р. Барт, Ж. Гюс-

¹ Жак Деррида, *Диссеминація*. Пер. с фр. Д. Кралечкина (Екатеринбург: У-Фактория, 2007), 199–200.

² Laurent Angard, «Les écritures du moi: vers une nouvelle définition? (entre soumission et liberté)». http://www.fabula.org/actualites/les-ecritures-du-moi-vers-une-nouvelle-definition-entre-soumission-et-liberte_29096.php

Письмо про *СЕБЕ* фікційного суб'єкта як теоретичний концепт

дорф, В. Подорога, Ю. Зарецький та ін.) спонукає пристати до думки Л. Ангара про те, що дослідники особистісного письма (починаючи від екзегетів автобіографії в античні часи і до наших днів) не можуть дозволити собі замкнутися в окремій теорії, навпаки — їм доводиться поєднувати різні напрями аналітичних підходів, і головне у цій роботі не забути про живі тексти.

Розгляд історичного аспекту дослідження особистісного письма в французькому літературознавстві підводить до розуміння письма про *Себе* на початку ХХІ ст. як місця свідчення, передачі цінностей життя, саморефлексії та мультиродової рефлексії, інтроспекції, демонстрації зв'язку між автором та читачем, проявлення інтертекстуальності (як заявленої, так і не передбаченої автором), гри в автобіографію, напруги між фікцією та референцією. Місцем зустрічі двох головних підходів до аналізу особистісного письма можна вважати простір аналітичного дискурсу навколо письма фікційного суб'єкта, оскільки аналіз художнього твору не лише не вимагає стати на бік однієї визначеної теорії (у відповідності з правилом «Демона теорії» А. Компаньйона), а навпаки — передбачає синтез теоретичних положень.

Повернення сьогодні до теми письма про *Себе* позбавлене ефекту *déjà vu*, як може здатися на перший погляд у світлі резонансу праць теоретиків літературознавства та філософів другої половини ХХ ст., активного дослідження проблематики его-документів у європейських країнах, США, Росії. Втім, беручи до уваги той факт, що в існуючих дослідженнях у фокусі уваги перебуває письмо реальної людини з колом питань, які проектує цей об'єкт аналізу (автофікціональність, автобіографічність, відображення історичної ситуації, а в літературно-художньому аспекті максимум — жанрова своєрідність), дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта в цій роботі представляє ситуацію, яка радше нагадує ніцшеанське «вічне повернення подібного».

Проявлення семантичного наповнення поняття «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта» включає в себе узагальнення смислових наповнень різних варіантів назв приватного письма, завдяки чому дозволяє змістити акцент на мотив роботи письма в художньому творі, процесуальність письма та її модальність.

Отже, вибір як предмета дослідження письма про *Себе* героя французького роману є поверненням до проблематики особистісного письма на іншому, у порівнянні з існуючими працями на цю тему, рівні. Тема письма про *Себе* фікційного суб'єкта провокативна для сучасного мислення. Водночас потрібно усвідомлювати, що протистояння між героєм як гіпотетичним суб'єктом письма і реальною людиною не існує. Фікційний суб'єкт письма відкриває нові тематичні горизонти дослідження практики письма про *Себе*. Перш за все, ця тема втягується в новий тематичний репертуар, адже герой як інтрадієгетичний суб'єкт підпадає від владу поетикальних прийомів та фігур, а отже, постає потреба у створенні нових концептуальних рядів.

Розділ 2

Історико-культурний вектор
письма про *Себе*
фікційного суб'єкта
французького роману

2.1. Просвітницький код письма про *Себе* фікційного суб'єкта

Дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта в історичному аспекті має на меті висвітлити генезу особистісного письма героя французького роману, в якій проявляються смисли роботи письма та місце окремих творів в історії письма про *Себе*. Це інтерпретаційне завдання має безпосередній зв'язок із двома тематичними векторами дослідження, що розгортається в роботі: концепт письма про *Себе* фікційного суб'єкта та діалектичні стосунки класики з так званою малою літературою.

Як зазначає О. Кагановська, концепти постають у вигляді конденсованого знання про об'єкт. Простеження історичного поступу романів, формою розповіді яких виступає письмо героя, має на меті вивести на поверхню конденсоване знання про особистісне письмо. Саме у цих творах письмо як невизначеність, як гра чистих розрізень (Деріда) набуває мовленнєвого виміру. Робота, спрямована на формування «Я» героя французького роману, акумулює «певні культурно-зумовлені уявлення персонажів художнього твору про навколишній світ»¹ та письмо. Таким чином, текст-письмо репрезентує мовленнєву та розумову сторону письма. Як відомо, категорія концепту одночасно є історичною та інтенціональною². Тобто розгляд концепту письма про *Себе* фікційного суб'єкта передбачає звернення до культурно-історичної парадигми, відбиток якої несе естетична робота героя, що береться за перо.

Дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману також вносить уточнення в розуміння місця текстів, художній простір яких визначений письмом героя, в історії літератури як у синхронії, так і в діахронії.

Літературну ситуацію французьких романів, у яких представлена робота письма фікційного суб'єкта, не можна назвати чіткою та цілком зрозумілою, адже дві її сторони утворюють «класика літератури» та «мала література». З одного боку, усі тексти від Просвітництва до нашого часу, художній простір яких є письмом про *Себе* героя-оповідача, входять до класики не лише французької, а й світової літератури. З іншого — до них цілком можна застосувати

¹ Олена Кагановська, *Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя)*. (Київ: Вид. центр КНЛУ, 2002), 7.

² Барт, «Форма та концепт», *Избранные работы*, 84.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

термін Ж. Дельоза та Ф. Гваттари — «мала література»¹. Діалектичний характер літературної ситуації французьких романів, що є письмом про *Себе* фікційного суб'єкта, потребує детальніших коментарів.

Поняття «класика» для окреслення місця в історії літератури творів, що становлять об'єкт аналізу в монографії, використовується в сенсі, який йому надав у своїх дослідженнях російських вчених Борис Дубін. Концептуальну рамку тлумачення «класики» він пояснює як «такий стан, коли література, тобто носії її ідей та цінностей, декларують та підтримують соціальну дистанцію і культурну незалежність від будь-яких джерел влади та авторитетів»². Також ці тексти доцільно розглядати в концепції Борхеса, який вивів проблему традиції за межі актуального часу та національної літератури.

Стиль французької літератури, передусім і головним чином, проявляється в текстах, що є письмом про *Себе* героя-оповідача французького роману, у візерунку фігур, у метафориці, але питання, які вони порушують, виходять за межі національної літератури. Художній ландшафт багатьох романів, де проявлена робота письма фікційного суб'єкта, містить у той чи інший спосіб розгорнуте питання діалогу культур (першими варто згадати «Перські листи» Монтеск'є, а з нашого часу — «Ніч каліграфів» Ясмін Гати, романи Аміна Малуфа). Інші твори, в яких питання розмивання меж окремих літератур не стоїть так відкрито, як у названих текстах, найширше розгортають тему почуттів (яку можна назвати константою тематичного репертуару письма про *Себе* фікційного суб'єкта), що не пов'язана з імаготипом. Тож аналізовані романи цілком відповідають визначенню Борхеса: «Класичною є та книга, яку певний народ чи група народів протягом довгого часу вирішують читати так, ніби на її сторінках усе є продуманим, неминучим, глибоким, як космос, і допускає безкінечні тлумачення»³. Письмо про *Себе* героя-оповідача не допускає беззастережного використання категорії продуманості (жодному суб'єкту не вдалося усебічно контролювати своє письмо), натомість глибина метафоричного простору є його головною ознакою. Б. Дубін апелює до концепції традиції Борхеса, водночас розводячи поняття «класичний автор» і «масова словесність». Російський вчений констатує, що «індексом соціальних змін протягом щонайменше двох століть завжди була література, сучасна за проблематикою і масова за характером звернення до читача»⁴. Питання, які порушує художній простір письма про *Себе* героя французького роману від XVIII до початку XXI століть, можуть розгортатися в декораціях різних епох, несуть відбиток культурної

¹ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris: Ed. de Minuit, 1996): 29–33.

² Борис Дубін, *Класика, вокруг и после (о границах и формах культурного авторитета)*. *Политическая концептология*. 4 (2010), 28. politconcept.sfedu.ru/2010.4/05.pdf

³ Хорхе Луис Борхес, «По поводу классиков», в *Новые расследования («Otras inquisiciones»)*. Пер. с исп. Е. Лысенко (Москва: АСТ, 2015).

⁴ Борис Дубін, «Литературна класика в идеологиях культуры и в массовом чтении». *Русский журнал*. 9 (1999). 9 декаб. old.russ.ru/19991209_bdubin.html

Просвітницький код письма про *Себе* фікційного суб'єкта

парадигми; будучи прив'язаними до історичного часу, вони водночас стосуються вічних питань внутрішнього світу та самопізнання людини.

Як відомо, роман стає панівним жанром у XVIII ст. На думку Жана Стара, роман став суверенним літературним жанром наприкінці епохи Просвітництва¹. Гюстав Лансон вважає, що розвиток роману у цей час не просто виділяє роман з-поміж інших жанрів, а й виводить його на авансцену мистецького руху. Історики літератури одностайно сходяться у думці про те, що роман XVIII ст. у порівнянні зі своїми попередниками минулих часів характеризується свободою та різноманітністю. Поступово долаючи обмеження та упередження, відмовляючись від усталених правил, роман перетворюється на гнучку форму вираження найширшого кола питань, що хвилюють людину². Водночас протягом XVII–XVIII ст. роман зазнавав нападів, ставав об'єктом досить зтяжних анафем з боку представників релігії, філософії, і навіть письменників. Ця парадоксальна ситуація навколо роману (зневага до нього, з одного боку, та шалений темп розвитку, з іншого) дозволила увиразнити онтологічну рису роману: засудження, напади роблять цей жанр лише сильнішим, сприяють його поступу³. Цю ідею Ніколь Масон переформулювала так: «Розвиток фікційної прози, яку помилково засуджували тогочасні критики і яка мала шалену популярність у читачів, спонукав письменників приділити особливу увагу епістолярній формі викладу. Зручність у виданні та розповсюдженні забезпечували успіх роману серед громадськості»⁴.

Почесний професор Сорбонни (Париж IV), провідний спеціаліст із французької літератури XVIII ст. Лоран Версіні, простежуючи розвиток епістолярного жанру від Давньої Греції, відстоює походження епістолярного роману з побутового листування. У своїй монографії він зазначає, що після завоювання автономії жанр епістолярного роману рухався у напрямку свого розквіту (1760–1780)⁵. До цього періоду належать твори: Д. Дідро «Черниця» (1760 р.), Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза» (1761 р.), Ш. де Лакло «Небезпечні зв'язки» (1782 р.)

Творам французького Просвітництва, що стали класикою епістолярного жанру XVIII ст., передувала довга історія становлення роману, в якій, звичайно, мали місце й елементи письма про *Себе* героя художнього твору. Серед текстів, що створили ґрунт для появи письма фікційного суб'єкта в романі

¹ Jean Sgard, *Le roman français à l'âge classique. 1600–1800* (Paris, Librairie générale française, 2000), 26.

² Поділяють цю думку: М. Бахтин «Епос и роман»; Gustave Lanson «Histoire de la littérature française»; Nicole Masson «Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle».

³ Arbi Dhifaoui, *Le Roman épistolaire et son péritexte*. (Tunis: Centre de publication universitaire, 2008). <http://pf-mh.uvt.rnu.tn/75/1/litterature-epistolaire.pdf>

⁴ Nicole Masson, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle* (Paris: Honoré Champion Editeur, 2003).

⁵ Лоран Версіні — автор низки ґрунтовних монографій про французький роман XVIII ст., зокрема про «Небезпечні зв'язки» Лакло, про творчість Дідро та Монтеск'є. Laurent Versini. *Le roman épistolaire* (Paris: P.U.F., 1979).

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Просвітництва, варто виділити традицію апокрифічних мемуарів XVII ст. та твір Габрієля-Жозефа де Лаверня, віконта де Гійєрага «Португальські листи» (1669 р.). У французькому літературознавстві «апокрифічні мемуари» позначають тексти, у яких спогади фікційних суб'єктів стилізуються під документальну розповідь. Н. Пахсар'ян називає Куртіля де Сандру творцем оригінальної жанрової модифікації — апокрифічних, або псевдомемуарів, що імітують мемуари реальних людей, залишаючи ґрунт для сумнівів читача, лише граючись у справжність¹. Апокрифічні мемуари представляють псевдоспогади, недостовірні, позаяк їхній носій є вигаданою історичною постаттю. Апокрифічні мемуари є антонімом до реальних спогадів² і потужним засобом літературної містифікації. Для французької літератури XVII ст. характерна зацікавленість творами, розповідь в яких ведеться від особи, пов'язаної з історичним минулим. У назву таких творів винесений жанр мемуарів. Найвідомішим представником літератури цього роду став Гатсьєн де Куртіль де Сандра, автор «Мемуарів, що містять різноманітні спогади й знаменні події періоду правління Людовика Великого, держави, якою була Франція після смерті Людовика XIII» (1684), «Мемуари д'Артаньяна, що вміщують значну кількість приватних та таємних свідчень про події, що відбулись під час правління Людовика Великого» (1700 р.)³, «Мемуари маркіза Монбрана» (1701 р.), «Мемуари маркізи Френе» (1701 р.) та багатьох інших⁴. Значна частка фікції в творах Куртіля де Сандри, що пов'язана з творчою переробкою інформації з записок реальних людей, із заповненням лакун у біографіях конкретних осіб вигадкою автора, дозволяє говорити про відхід від документального начала, але і неможливість порвати з ним. Героїв-оповідачів романів Куртіля де Сандри не можна вважати фікційними суб'єктами, позаяк настанова на достовірність їхнього існування слугувала вагомим аргументом у романному пакті. Російська дослідниця В. Алташина підкреслює, що твори Куртіля і Гамільтона («Мемуари про життя графа де Грамона, що містять, зокрема, любовну історію англійського двору під час царювання Карла II» (1713 р.)), які перебували на порозі роману, можна поставити в один ряд зі справжніми «Мемуарами кардинала де Реца, що містять усе те, що відбулось у Франції в перші роки правління Людовика XIV»

¹ Наталья Пахсарьян, *Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов* (Дніпропетровськ: Пороги, 1996), 49.

² Leila Dounia Mimouni. *Mémoires réels et mémoires apocryphes. Approche théorique et analyse de cas: Raymond Aron, André Malraux et Amin Maalouf, Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 29–30, 2005, mis en ligne le 20 août 2012, consulté le 24 janvier 2018. <http://journals.openedition.org/insaniyat/4531> ; DOI: 10.4000/insaniyat.4531

³ Пер. рос.: де Куртіль Гатсьєн де Сандра, Мемуари месье Шарля де Баатца сеньора д'Артаньяна, капитан-лейтенанта первой роты мушкетеров короля, содержащие множество вещей личных и секретных, произошедших при правлении Людовика Великого. Пер. с фр. А. Засорин. Москва: Антанта Лтд, 1995.

⁴ Jean Lombard. *Courttilz de Sandras*. Dictionnaire des journalistes (1600–1789). <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/202-courttilz-de-sandras>

Просвітницький код письма про Себе фікційного суб'єкта

(1712 р.)¹. Винесене в назву творів відсилання до теми письма (за допомогою вказівки на жанр мемуарів) також підкорена ідеї правдивості розказуваної історії, і жодною мірою не пов'язана із бажанням суб'єкта письма розібратися у своєму минулому, в собі. Індивідуальне начало поступається місцем опису соціально-політичної атмосфери в період правління кардиналів Рішельє та Мазаріні. Варто зазначити, що в дослідженнях, присвячених функціонуванню мемуарного жанру у французькій літературі XVII століття, тема письма взагалі не наголошується: «Ми відмічаємо наявність дев'яти стандартних для мемуарів характеристик (1-ша особа; минулий час; хронологічний порядок; оповідь про пережиті події; яскраві спогади; герой є реальною особою; наявність справжніх історичних дат, топонімів та імен; пряма і непряма мова; портрети) і сім варіативних характеристик, відмічених у справжніх мемуарах (сцени; відступи; проспекція та ретроспекція; художність стилю; уявні конфігурації; юність героя; вставні історії). Отже, серед стандартних характеристик цих творів не має жодної, яка була б відсутньою в справжніх мемуарах»². Для розуміння практики письма фікційного суб'єкта просвітницького роману апокрифічні мемуари допомагають пролити світло на новий тип персонажа (від супротивного — виступаючи бінарною опозицією до героя роману XVIII ст., існування якого не виходить за межі дієгезису) та на власне фікційність як онтологічну рису роману.

Епістолярний жанр, на відміну від мемуарного, виявився більш гнучким для гри фікції з документальністю. Мода на листи сприяла публікації вигаданого епістолярію, якому судилося зробити вагомий внесок у становлення жанру новочасного роману. Печатка справжності на листах португальської черниці стала запорукою успіху роману «Португальські листи» (1669) Гійєрага, що, на перший погляд, стоїть досить близько до просвітницького епістолярного роману. Представивши себе перекладачем листів, Гійєраг на три століття залишився в історії літератури в цьому образі, що мало безпосередній вплив на тлумачення історії в епістолярії як такої, що мала місце в реальній дійсності. Лише на початку XX ст. Ф. Грін³ та текстолог Ф. Деллофр⁴ відновили справедливість та поновили у правах автора, що став жертвою металепису у своєму творі. Ця подія автоматично призвела до перенесення героїні листів у дієгетичний вимір тексту, і до розуміння історії, виписаної у творі, як фікційної. Також, що не

¹ Вероника Алташина, *Приключения названий, или Роман-мемуары в царствование Людовика XIV*. <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/altashina-priklucheniya-nazvaniy.htm>

² Вероника Алташина, «Роман-мемуары во французской литературе XVIII века». Дис. докт. філол. наук, РГПУ, 2007.

³ Fitzhugh Green, «Who was the author of the *Lettres Portugaises*?» *The Modern Language Review*. V. XXI. 21 (1926): 159–167. <https://www.jstor.org/stable/pdf/3714708.pdf>

⁴ «*Lettres Portugaises, Valentins et autres oeuvres de Guilleragues*». Introduction, notes, glossaire et tables, d'après de nouveaux documents par F. Deloffre et J. Rougeot. Paris, Garnier Frères, 1962.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

менш важливо, текст «Португальські листи» набув своєї національної ідентичності як спадщина французької літератури (а не португальської)¹.

Роман «Португальські листи» має беззаперечні ознаки письма, доказом чого слугують не лише формальні характеристики епістолярного жанру (монологічне листування виявиться плідним полем для розгортання дискурсу почуттів та дослідження глибини його семантики), а й відмова від розповіді на користь емоційної рефлексії, що заявляє свої права від першого листа черниці. До свого адресата героїня, що постає в амплуа фікційного суб'єкта письма, звертається, щоб вгамувати біль розлуки. Маріанна цілковито підкорюється своїм почуттям і бажає за будь-яких умов бути з коханим. У цій ситуації, до якої постійно додається жалість до себе, не може йтися про «Я» героїні як концепт («Я не знаю, ані хто я, ані що я роблю, ані чого я бажаю»²). Робота письма для португальської черниці не пов'язана з дослідженням *Себе*, водночас письмо поза волею своєї авторки починає скеровувати героїню на цей шлях. Н. Забабурова називає «Португальські листи» зародженням жанру психологічного роману у французькій літературі³, хоча й не акцентує роль роботи письма в ньому.

«Португальські листи» містять комплекс аргументів, що віддаляють цей роман від письма героя-просвітника. Простір письма Маріанни позбавлений переплетення чуттєвого та раціонального начал, не ґрунтується на моральному розумі («я відчуваю, що докори моєї совісті не справжні, що я бажала б усім серцем зазнати заради вас найбільших небезпек, що я відчуваю похмуру радість, наражаючи на небезпеку своє життя та свою честь»⁴), що пояснюється філософсько-естетичною картиною доби, до якої належить текст.

Все ж цьому маленькому тексту, що складається усього з п'яти листів, не можна відмовити у функціональній ролі письма, від якої пролягає пряма дорога до просвітницької онтології письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Попри відсутність визначеної стратегії письма⁵, усвідомлення суті своєї естетичної роботи⁶ героїня рухається від листа до листа шляхом пізнання. Письмо «знає» більше за авторку листів: у той час, як вона не вміє підібрати назви для свого

¹ Marc Escola, «L'auteur comme fiction: Guilleragues».

http://www.fabula.org/atelier.php?L%27auteur_comme_fiction_%3A_Guilleragues

² *Lettres Portugaises, Valentins et autres oeuvres de Guilleragues*. Introduction, notes par F. Deloffre et J. Rougeot (Paris: Garnier Frères, 1962), 24.

³ Забабурова, *Французский психологический роман*, 3.

⁴ Je sens bien que mes remords ne sont pas véritables, que je voudrais du meilleur de mon cœur, avoir couru pour l'amour de vous de plus grands dangers, & que j'ai un plaisir funeEe d'avoir hasardé ma vie & mon honneur. *Lettres portugaises*, 25. <http://www.alain.les-hurtig.org/pdf/lettres.pdf>

⁵ «Я не знаю, чому пишу вам, я добре бачу, що ви будете відчувати до мене лише співчуття, і я не хочу вашого співчуття». Je ne sais pourquoi je vous écris, je vois bien que vous aurez seulement pitié de moi, & je ne veux point de votre pitié» (Лист 3.)

⁶ «Мені здається, що я здійснило найбільшу в світі несправедливість щодо почуттів мого серця, намагаючись пояснити їх вам у своїх листах». *Lettres portugaises*, 15.

Просвітницький код письма про Себе фікційного суб'єкта

стану¹, метаморфоз почуттів, стиль та фігури письма висловлюють все те, що залишається неідентифікованим без вкладання в епістолярій.

Спершу в письмі героїня шукає виправдовування вчинків — своїх та коханого («любов, яку я відчуваю до вас, так надійно вам служить, що я можу погодитися визнати вас винним лише заради того, щоб самій насолодитись радістю знайти вам виправдання») і у такий спосіб іде на самообман. Лист створює ілюзію присутності коханого («я не хочу уявляти, що ви забули мене»²). Маріанна наближається до фетишизації листа, коли, усвідомлюючи, що той потрапить до рук коханого, не може відіслати написане і висловлює бажання зайняти його місце — самій стати листом. Наприкінці четвертого листа виразною стає зміна в героїні, спроектована роботою письма. Розгортання дискурсу кохання на письмі дозволило побачити зворотний бік складових його елементів. Множення сили почуття кохання стало доказом болю; створене епістолярним зверненням відчуття присутності коханого («мені здається, що я говорю з вами, і що ви ніби стаєте ближчим до мене»³), стало доказом його черствості (про що свідчать відсутність відповідей на листи або згадка про дуже короткі листи, сповнені повторів). Прочитуючи цю інформацію, героїня вже не поспішає відіслати наступного листа, і на поверхню виходить висновок, який зовсім не нагадує самозречення Маріанни у перших листах: «я пишу більше для себе, ніж для вас: я не шукаю нічого, окрім полегшення»⁴. Останній лист закінчується констатацією звільнення героїні від чар, чим Маріанна завдячує роботі письма, а зовсім не адресату. Фінальна фраза: «хіба я зобов'язана звітувати перед вами про усі свої зміни почуттів»⁵ — не позбавлена іронії. Справа не лише у тому, що про точність та звіт у її листах не йшлося: героїня свідомо зупиняє епістолярний діалог, адже досвід письма-читання відкрив їй силу письма закарбовувати порухи внутрішнього світу та проявляти невидимі смисли стосунків. Маріанна, що закінчує п'ятий лист, не дорівнює тій, що починала перший — письмо спонукало пробудження нового типу рефлексії, відмінного від емоційної.

Природність листування дозволяє уникнути потреби надавати сторонньому реципієнту (яким у цьому випадку виступає читач роману) інформацію про події, що передували роботі письма. «Поміркую, моє кохання, якою надмірною

¹ «Невже ця розлука, яке моє страждання не вміє — яким не було воно кмітливим — назвати достатньо гірким ім'ям, позбавить мене назавжди погляду цих очей, в яких я зустрічала стільки любові і які викликали в мені хвилювання, що наповнювало мене радістю, замінювало мені все на світі, і одним словом, володіли мною цілком?» (Лист перший). «Quoi? cette absence, à laquelle ma douleur, toute ingénieuse qu'elle est, ne peut donner un nom assez funeste, me privera donc pour toujours de regarder ces yeux, dans lesquels je voyais tant d'amour & qui me faisaient connaître des mouvements, qui me comblaient de joie, qui me tenaient lieu de toutes choses, & qui enfin me suffisaient?» *Lettres portugaises*, 9.

² *Lettres portugaises*, 10.

³ Там само, 39.

⁴ Там само, 39–40.

⁵ Там само, 52.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

була твоя непередбачливість»¹, — речення, що відкриває епістолярій, може бути зрозумілим лише двом учасникам листування, що мали спільне минуле. Зовнішній реципієнт заглиблювався у простір цього тексту як у приватну таємницю. Відсутність конкретизації ситуацій різних часових пластів (минулого, в якому мала місце недалекоглядність чоловіка, та теперішнього, що має спонукати критично осмислити поведінку в минулому), позбавлена значення не-домовок, водночас запускає у дію механізм гри з горизонтом очікування читача. Постійні вигуки («Ах, нещасний!», «На жаль!») та риторичні запитання, кількість яких перевищує прості розповідні речення, свідчать, що героїня використовує простір та роботу письма для розгортання діалогу з коханим (зіставлення суджень, що мали місце в минулому, з теперішньою ситуацією; перегляд смислу подій), який переростає у погляд збоку на історію стосунків та формування їхнього критичного осмислення. За цими параметрами листи черниці Гійєрага можуть прочитуватися як претекст дискурсу письма низки героїв роману французького Просвітництва (Сен-Пре та Юлії з роману Ж.-Ж. Руссо, черниці Д. Дідро і навіть певною мірою Дансені з роману Ш. де Лакло).

Представлення в епістолярному романі XVIII ст. адресанта письма як незалежної фігури стало наслідком формування концепту особистості в культурі зламу XVII–XVIII ст. Ч. Тейлор, розкриваючи історію тлумачення людської індивідуальності, підкреслює засадниче для культури цього періоду «нове почуття часу», що змінило уявлення про суб'єкт: «це — розутілена окрема самість, чия ідентичність конституюється в пам'яті»². Істотно новочасним Ч. Тейлор називає стиль оповіді про життя (оповіді, «утвореної з конкретних подій та обставин життя»³) з настановою на пізнання самості, що знайшов вираження в модерній автобіографії, починаючи від Руссо та Гете, і який визначив форму оповіді в романі XVIII ст. Водночас не можна нехтувати тим фактом, що в лоні літератури просвітницьке потрактування письма було підготовлене практикою мемуарів та епістолярним романом попереднього століття.

Домінування в романі XVIII ст. роботи письма фікційних суб'єктів, якої не знала література попередніх епох, дозволяє прочитувати тексти XVIII ст. як джерела традиції письма про *Себе* героя французького роману.

Форма розповіді та історія життя героя, репрезентована через письмо, утворює еліптичну конструкцію тексту. «Запитально-відповідна сутність текстових концептів, що окреслює їх в межах логіки розумового діалогу, дозволяє подавати художній текст як „еліпсис” знання у домислюванні концепту»⁴. У романах, що демонструють письмо про *Себе* фікційного суб'єкта, екзистен-

¹ *Lettres portugaises*, 9.

² Чарльз Тейлор, *Джерела себе*. Пер. з англ. А. Васильченка, А. Водяного. (Київ: Дух і літера, 2005), 381.

³ Там само.

⁴ Владимир Библер, *Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога)* (Москва: Политиздат, 1975), 218–220.

Просвітницький код письма про Себе фікційного суб'єкта

ційні питання героя вирішуються через письмо, а відповіді на питання «чому я пишу?», «для кого я пишу?» дає власне історія персонажа — homo scribens.

Потреба в письмі героїв французького роману XVIII ст. пояснюється в кожному окремому творі особливим чином; у комплексі причини письма протагоністів вказують на просвітницьке потрактування смислів письма як естетичної роботи.

Творчість Прево, хоча і припадає на роки, що передують розквіту епістолярного жанру у французькому романі XVIII ст. (як його окреслив Лоран Версіні), все ж надає важливі деталі для кристалізації просвітницької парадигми письма про Себе фікційного суб'єкта. Незважаючи на назву об'єднаної серії романів «Спогади і пригоди знатної людини» («Mémoires et aventures d'un homme de qualité» 1728–1731), у творах Прево, як і в романі мадам де Тансен «Мемуари графа де Комманжа» («Mémoires du comte de Comminge», 1735), відсутнє представлення роботи письма фікційного героя. Найвідоміший твір зі «Спогадів та пригод знатного чоловіка», «Історія кавалера де Грійє та Манон Леско» містить усну розповідь де Грійє історії його кохання, яку видала «знатна особа». Історія графа де Комменжа також відкривається словами: «Я вирішив розповісти»¹.

Продовження цієї традиції у XIX ст. наявне в романі Дюма-батька «Джузеппе Бальзамо (Записки лікаря)». Оскільки в цих творах відсутні будь-які вказівки на письмо як роботу героя-оповідача, як художній ландшафт, так само, як і метафори письма, для дослідження історичного аспекту письма про Себе фікційного суб'єкта не доцільно зупинятися на них більш детально. Натомість твір Прево «Історія сучасної грекині» (1740 р.) має безпосередній зв'язок з темою цього дослідження. Герой, що виступає в амплуа homo scribens, також використовує в першому ж своєму реченні слово «розповідь», проте, на відміну від наведених прикладів, його історія відкривається роздумами про організацію оповіді, що одразу приводить до згадки про письмо. «Я любив красуню грекиню, історію якої збираюся написати»². У спогадах та записках герої-оповідачі просто викладають історію, уникаючи коментарів та власних рефлексій — герой «Історії сучасної грекині» розгортає мереживо риторичних питань, порушуючи питання правдивості своєї історії та розповіді, ролі адресанта, і, зрештою, загадки почуттів. Роздуми на ці теми приводять героя до проміжного висновку: «Словом, чи можна очікувати правдивості від пера, яким водить любов?». Першим елементом, що відрізняє цей твір Прево від «Спогадів знатного чоловіка», стає усвідомлення героєм-оповідачем двох рівнів своєї роботи: історії та

¹ Мадам де Тансен, «Записки графа де Комменжа». *Новая Юность*. 5 (1999). http://magazines.russ.ru/nov_yun/1999/5/madam.html

² Тут і далі цей твір Прево цитується за виданням, електронна версія якого розміщена на ресурсі: Antoine François Prévost, *Histoire d'une Grecque moderne* https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_d'une_Grecque_moderne/Première_partie (Deuxième_partie)

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

оповіді¹. Варто зауважити, що саме акцент на манері та способі організації оповіді запускає механізм письма про *Себе* в цьому романі.

Потреба в письмі для цього героя криється в нерозумінні того, чим була історія кохання до грекині. Власне, у цьому творі, як і в «Манон Леско», Прево ставить проблему правдивості події, поєднуючи в конфліктну ситуацію погляд та слово. Відмінність полягає у тому, що в ситуації з де Грійє цей конфлікт працює на користь пристрасті, у той час, як герой «Історії сучасної грекині» прагне розібратися в ньому. Французький дослідник Жан Сгар називає романи Прево «абсолютними лабіринтами»². Оповідач кожного з тридцяти романів Прево передає історію, сповнену пристрасті, зрад, переслідування, що неодмінно супроводжуються складною наративною конструкцією. Ускладнений наратив героїв-оповідачів Прево кидає виклик ресурсам пам'яті. Де Грійє переповідає історію, що тривала роками, не замислюючись над порядком подій, ніби час не віддаляє його від пережитого. На противагу йому герой «Історії сучасної грекині» довіряє свою історію письму, тим самим, за словами платонівського Сократа з діалогу «Федр», просувається у спогадах за допомогою зовнішніх знаків, а не зсередини, сам собою³, як кавалер де Грійє. Герой «Історії сучасної грекині» звертається до роботи письма як нитки Аріадни в лабіринті спогадів, смисл подій в яких затуманюють пристрасть, обман та ілюзія. Розділяючи думку Н. Забаурової про те, що письмо героя представляє динамічну картину внутрішнього життя, водночас не можна погодитися з висновком, що «роман є різновидом аналітичного щоденника»⁴. Зі смертю грекині Теофеї герой Прево вирішує «відтворити у письмовому вигляді все, що пов'язувало» його з нею. Цей намір виводить на поверхню несправжність попереднього висновку про байдужість до Теофеї, яким закінчується виклад історії, і сумнівом, в якому починається оповідь. «Я довго кохав, зізнаюсь і в цьому, а можливо, і зараз ще не повністю звільнився від фатальної отрути, як мені вдалось переконати в цьому самого себе?». Тобто герой, який переймався неможливістю узгодити почуте та побачене, сам для зручності став суб'єктом цієї гри в ілюзорну правду. І хоча ремарки роботи письма лише обрамляють твір Прево, їх виявляється достатньо для виокремлення висновку просвітницького характеру: до письма героя приводить бажання пізнання. Фінальні слова оповіді героя: «...хай читач судить про те, чи була вона гідною мого кохання та моєї поваги», — безпосередньо вказують на потребу суб'єкта в самопізнанні. Герой записує історію для передачі її читачеві, якого потребує для об'єктивності судження про пережите і про себе самого. «Я — коханець, якого знехтували,

¹ Alan J. Singerman, «Narrative and Communication in Prévost's *Grecque moderne*: A «Semiolinguistic» Approach to the Question of Ambiguity. *Nottingham French Studies*. № 29/2 (1990): 31–44.

² Jean Sgard, *Labyrinthes de la mémoire. Douze études sur l'Abbé Prévost* (Paris, Éditions Hermann, 2010).

³ Платон. «Федр». В *Діалоги*. Пер. з давньогр. В. Шкоди, Г. Куц. (Харків: Фоліо, 2008): 237–307.

⁴ Забаурова, *Французький психологічний роман*, 108.

Просвітницький код письма про Себе фікційного суб'єкта

навіть обманули, якщо вірити ознакам, судити за якими я надаю можливість читачеві». Варто зауважити, що цей гіпотетичний читач у тексті героя Прево неодмінно просвітник, на якого можна покластися в створенні автокомунікації з метою пізнання прихованого. Про свого читача герой-оповідач турбується: від початку твору ставить себе на його місце, формує горизонт очікування та сприйняття його історії, зрештою, накидає йому бажану модель ставлення до себе. «Але якщо людина освічена, вона одразу зрозуміє, що сповідаюся ... дуже щиро...». Робота з вкладання історії почуттів у письмо в романі Прево наголошує на потребі глибшого дослідження комунікативної рамки в письмі про Себе фікційного суб'єкта та спонукає зосередити увагу на зв'язках письма та почуття в інших творах.

Як відомо, першим епістолярним романом французького Просвітництва є «Перські листи» (1721 р.) Ш. Л. Монтеск'є. У контексті нашого дослідження твір Монтеск'є цікавий саме сутнісними вказівками на тему письма про Себе та його функціонального значення. Гетерогенний *homo scribens* в романі «Перські листи» передбачає цілий комплекс мотивацій роботи письма. Попри це, звернення до письма різних героїв має спільний знаменник: в усіх випадках лист, головним чином, скасовує відстань та створює ефект присутності адресанта біля адресата в певній ситуації. Узбек за допомогою листа намагається навести лад в гаремі: «Я пишу своїм дружинам, щоб вони сліпо тобі корилися». Переповідаючи свій лист до дружин євнуху Соліму, він із впевненістю визначає подальші дії жінок, на які скерує їх лист: «Розкаявшись у стількох злочинах, вони схилились перед твоїм поглядом». Листи несуть інформацію, якою герої могли поділитися віч-на-віч, якби були поруч. Втім, це зовсім не означає, що письмо в романі Монтеск'є примітивно замінює усну розмову. Листи Узбека до друзів більше нагадують бесіду, але цілий комплекс листів здебільшого слуг та жінок Узбека дозволяє зробити висновок на користь активної природи письма в цьому творі. Для прикладу, в останніх листах Соліма до Узбека більше місця відведено рефлексіям адресанта з приводу подій, про які він мусить повідомити господарю: «Пишу тобі про них, здригаючись» (лист CLIX), «Я вже почуваю таємну радість» (лист CLX)¹. У фінальних листах Соліма та Роксани інформація про події в сералі поступається місцем зображенню внутрішнього стану адресанта, який герої розуміють саме завдяки роботі письма. Вони озвучують (вкладаючи в письмо) свої почуття, що не змогли б набути артикуляції в усній розмові з господарем сералю. Окрім того, часте використання риторичних запитань, звернених адресантами до себе, а не до Узбека (лист III від Зашлі, «Чи варто говорити про це?»; «Чи можливо це, щоб завдавши тобі муки, я ще й змусила тебе захоплюватися моєю мужністю?») засвідчують, що письмо не лише вносить у портрет героя необхідні штрихи для його розуміння читачем, а й розкриває для суб'єкта письма нові грані його «Я».

¹ Тут і далі роман «Перські листи» цитується за виданням, електронна версія якого розміщена на ресурсі: [Montesquieu, *Lettres persanes*. \[https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_persanes\]\(https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_persanes\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_persanes)

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Діалог за допомогою листів між Узбеком та його друзями також додає важливі деталі до просвітницького коду письма. Як і герої Руссо, мандрівники в романі Монтеस्क'є проходять довгу дорогу розмірковування, щоб дійти до подолання сумнівів. Розгортанню роботи думки сприяє виписування історії свого життя. Рушійною силою розгортання думки героя неодмінно виступає емпіричний досвід, у якому провідну функцію виконує побачене на власні очі. У просторі письма реалізується внутрішня робота героя над осмисленням свого зовнішнього життя, що часто набуває метафоричного вираження (зокрема, притчі героя). Письмо фікційного суб'єкта роману XVIII ст. стає накладанням внутрішнього та зовнішнього погляду на життя. Декілька листів другу Узбек присвячує розповіді про історію, що покликана аргументувати мораль як засіб досягнення щастя. Після викладення її фабули в першому листі він переходить до висновків: «Ти бачив, милий мій Мірза, як троглодити загинули через свою злість та стали жертвами власних несправедливих вчинків» (лист XII). У літературі Просвітництва письмове слово трактується як промінь світла, тож природно, що розказану історію можна «побачити» внутрішнім зором.

«Листи перуанки» (1747 р.) Франсуази де Графіньї мали грандіозний успіх у XVIII ст., доказом слугують 40 видань та переклад на 6 європейських мов. Роман зазнав збайдужіння у XIX ст. (був виданий лише двічі), а в XX ст. майже забуло про нього (одне видання). Критика кінця XX ст. знову зацікавилась цим романом — передусім, завдяки питанням жіночої суб'єктивності, проте й дискурс письма в ньому заслуговує на увагу. Письмо представлене в цьому романі листами перуанки Зилії, яку викрали в день її весілля і перевезли до Франції. Знайшовши дивовижним чином з огляду на обставини, в яких вона перебуває, людину, яка може виконувати роль листоноші, Зилія починає роботу письма, адресуючи свої листи коханому Азі. У версії мадам де Графіньї усі листи належать виключно перуанці, в пізніших «доопрацюваннях» з'являються також звернені до Зилії листи, але в жодному варіанті Аза не стає суб'єктом письма. У цьому тексті перо вкладене в руку жінки, щоб аргументувати звернення до теми освіти для дівчат у Франції та Перу, що стає вагомим пунктом розгортання ідеї про суспільство, побудоване на засадах природності, свободи та рівності. Навіть за таких умов — підкорення епістолярію суспільно-політичному дискурсу — робота письма героїні-оповідачки не залишається поза впливом на свого *homo scribens*. Показовим у цьому плані є 34 лист, що починається словами: «Я не знаю», а закінчується: «Я думаю і я відчуваю». Письмо стає дорогою від нерозуміння до усвідомлення своєї позиції для героїні — і в такому смислі надає підстав для включення роману мадам де Графіньї до корпусу текстів-письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману.

Епістолярій дає змогу повністю розквітнути жіночій суб'єктивності¹. Роман «Листи перуанки» в сучасній критиці зазвичай згадується разом з текстом мадам Ріккобоні «Листи міс Фанні Батлер» (написаний 1735 р., виданий

¹ Erin Lamm, «La force féminine dans *Lettres d'une Péruvienne et Gigi*». *L'Erudit franco-Espagnol*. Vol. 4 (2013), 45. http://www.lef-e.org/previous_issues/fourth_issue_fall_2013

Просвітницький код письма про Себе фікційного суб'єкта

1756 р.)¹, а головним претекстом визначають «Португальські листи». Письмо героїні цих двох творів стало точкою відліку «епістолярної жіночності» — за пропозицією Катрін Енн Йенсен, авторки дослідження «Письмо любові: листи, жінки і роман у Франції, 1605–1776»². Покинута жінка за допомогою ресурсів письма бореться за право самоствердження. Французька дослідниця К. Пйю-Жійо віддаючи належне образу жінки-протагоністки в романах XVIII ст., утверджує ідею про те, що «чуттєвість і раціональність є двома взаємодоповнючими аспектами особистості — чоловіка або жінка»³. Тому виділяти жіночий тип письма на основі чуттєвості не доцільно — аналіз художнього простору тексту-письма підтверджує цю думку. Сама героїня мадам де Графіньї зазначає в одному з листів: «Я жінка і розповідаю історію свого життя; зважте на ці обставини, і ви переконаєтесь, що, по суті, я майже не користуюсь перевагами, які вони дають мені»⁴, — і цим залишає в тексті аргумент дослідження роботи письма фікційного суб'єкта без прив'язки до питання гендеру. Останній лист Зилії показує, як тематика сентиментального імпульсу повністю замінена соціально-культурними питаннями, що виходять далеко за межі розмови про особисте, поготів інтимне.

Твір Дідро «Черниця» (1760 р.) продовжує збуджувати науковий інтерес, в тематичному колі якого, на відміну від вище згаданих текстів, все виразнішим виявляється дискурс письма про Себе (доповіді на колоквиумах останніх років в Університеті Лозани «Дідро і час» 2014 року⁵, в Університеті Тунісу «Сцена творчості у Дідро» 2015 року⁶).

Для прояснення просвітницького коду письма важливо зауважити, що письмо героїні Дідро стає реалізацією її проекту пізнання. У серії вчинків, спрямованих на боротьбу за власну свободу та дотримання морального закону, робота письма героїні є не просто наступним кроком, а посідає значеннєво нове та інакше місце в історії черниці. Перш за все, варто підкреслити, що листа до незнайомого їй маркіза дівчина вирішує написати, перебуваючи у безвихідному становищі, коли усі спроби самостійних дій вичерпані. Проявляючи просвітницьку віру та стійкість духу, вона не примиряється з обставинами, не опускає руки, а знаходить сили пройти ще раз у письмовій формі увесь шлях тортур та

¹ Laure Depretto, «Mme Riccoboni ou la fabrique des best-sellers au XVIII^e siècle», *Acta fabula*, vol. 10, n° 2, Ouvrages collectifs, Février 2009.
<http://www.fabula.org/acta/document4852.php>.

² Katherine Ann Jensen, *Writing Love: Letters, Women, and the Novel in France, 1605–1776*. (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1995)

³ Colette Piau-Gillot, «L'écriture féminine? A propos de Marie-Jeanne Riccoboni». *Dix-huitième Siècle*. 1 (1984) v. 16: 369–386.

⁴ Тут і далі роман «Листи перуанки» цитується за виданням: Françoise de Graffigny, *Lettres d'une Péruvienne*. (Paris: Classiques Garnier, 2014), 47.

⁵ «Diderot et le temps». Université de Lausanne / Fondation du Musée de l'Hermitage
http://www.fabula.org/actualites/diderot-et-le-temps_59980.php

⁶ «La scène de la création chez Diderot», Colloque international, Tunis, les 05 et 06 mars 2015 http://www.fabula.org/actualites/programme-du-colloque-international-la-scene-de-la-creation-chez-diderot_66197.php

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

ганьби, яких їй довелося зазнати в житті. Організація оповіді про події, що стали травматичним досвідом, вимагає від неї активної позиції як суб'єкта письма. У порівнянні з образами, які довелося пережити героїні, образ homo scribens вперше приносить відчуття свободи, утвердження себе, що виражено у трансформаціях наративного часу, в метаморфозах стилю викладу. Сюзанна, не змінивши імені під час постригу, вимушена змінити його після втечі з монастиря. Принципово, що нове ім'я героїні, під яким вона береться за роботу письма, не є для неї маскою, адже обирає вона своє друге ім'я, яким раніше жодного разу її не називали. Ця ситуація з іменем утверджує думку про те, що черницею у вузькому розумінні (зведеному тогочасним суспільством до смислів ув'язнення, існування зайвої людини), героїня Дідро була усе своє життя: завжди замкнена в обмеженому просторі кімнати в будинку батьків, келії, карцері. Роботу письма вона починає також у схожому хронотопі — підвальне приміщення пральні так само є вузьким та чужим, але, на відміну від попередніх місць перебування дівчини, вона тут за власною волею. Вільна, але безправна, вона прокладає дорогу письма, стираючи рани зі свого тіла, вибачаючи своїм винуватцям, не дорікаючи нікому. Яким чином організація письмового простору перетворює її з черниці як просто ув'язненої та зайвої на образ всепрощення, дозволить показати аналіз жанрової моделі, тілесності письма та комунікаційної ситуації (чому буде присвячено увагу в наступних розділах). Усі ці аспекти дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта вперше в історії письма героя французького роману проблематизує саме твір «Черниця».

Роман Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза» правомірно можна вважати головним текстом в літературі французького Просвітництва у контексті письма про *Себе* фікційного суб'єкта за кількістю питань, які він дозволяє порушити. Обсяг критичної літератури, присвяченої аналізу проблематики та поетики письма в цьому романі, зростає з кожним роком. У порівнянні з іншими творами XVIII ст., названими вище, в яких науково-критична думка або оминає увагою семантичні поля особистісного письма (Прево), або відводить їм не надто великий простір (Монтеск'є та Дідро), роман «Юлія, або Нова Елоїза» посідає перше місце за рівнем наукового обговорення проблеми, яка цікавить нас. Відповідно, і в цьому дослідженні роману Ж.-Ж. Руссо приділяється значна увага.

«Руссо — автор, який постійно ставить перед нами питання: нам не залишається нічого іншого, окрім як постійно перечитувати його, пропонуючи нові потрактування та відкидаючи старі, відмовляючись від формул та образів, які б робили його таким звичним та народжували пріємну впевненість в тому, що ми зрозуміли його раз і назавжди»¹ — думка Ж. Старобінського також повною мірою дотична і до виміру письма в романі «Юлія, або Нова Елоїза».

У гетерогенному комплексі характеристик тексту-письма Руссо представлені головні риси простору письма героя французької літератури. Від твору Руссо традиція письма героя трансформувалася та зазнавала змін залежно від

¹ Жан Старобинский, *Поэзия и знание: история литературы и культуры* (Москва: Языки славянской культуры, 2002), 278.

Просвітницький код письма про Себе фікційного суб'єкта

впливу естетики та філософії тієї чи іншої культурної епохи, проте всі ці зміни відбувалися навколо характеристик тексту-письма «Юлії, або Нової Елоїзи».

Першою важливою характеристикою дискурсу листування героїв Руссо є його активна природа. Подія письма виходить за межі фази простого занотовування — письмове слово не повертає назад до події життя, не є простим шлейфом вчинків героя. Письмо виявляється дзеркалом, що, повертаючи зображення, уточнює його розуміння.

Непрозорість речей штовхає героїв Руссо до з'ясування їх суті: бажання просвітницького героя висвітлити все силою свого розуму втілюється у просторі письма у дискурсі навколо речей. Первісна непрозорість речей в тривимірному зовнішньому світі героя сприймається як вихідна точка створення чотири-вимірного простору письма. Саме природа письма дозволяє подолати одвічну перешкоду пізнання суті речей у зовнішньому світі — лінійний час. Письмовий дискурс дозволяє *homo scribens* підкорити собі невинний потік історичного календарного часу, поєднувати часові пласти (минуле, теперішнє, уявне), і цим включити час як четверту координату письма в пізнавальний процес. Бажанням героя все освітити, що проектує пересення акценту з факту події чи речі зовнішнього життя на письмовий дискурс, наштовхується на перешкоду. Вимір письма створює непрозорість речей іншого порядку, оскільки зашифровує факти та події зовнішнього життя в дискурс письмового слова. Діалектика письма полягає у тому, що з метою освітлення (розуміння) життя та себе *homo scribens* (починаючи від Сен-Пре та Юлії) занурюється у простір письма як у непрозорість речей. Проте непрозорість, названу спершу перешкодою, ніяк не можна ототожнювати з поразкою. Шифрування письмовим словом означає конструктивну розбудову світу суб'єкта, перехід автора повідомлення на новий рівень самоусвідомлення.

Письмо підносить *homo scribens*, чотири-вимірний простір письма створює для героя *точку*, з якої відкривається горизонт, — на противагу первісної закритості світу. Відкриття горизонту пояснюється статусом слова в епістолярному дискурсі героїв Руссо. Як зазначає Старобінський, «кожен стилістичний аналіз, розбір «зсередини» покликаний показати, що слово в тексті Руссо значить більше свого точного позначуваного, що йому притаманна незрозуміла, тепла сила, що виплескує за його межі і піднімає його на нову висоту»¹. Слово в письмі героїв Руссо не прикріплене до матеріальних об'єктів, позбавлене речового заземлення, виявляється вільним і ширяє у повітрі. Таке слово підносить читача над об'єктивною реальністю: не маючи змоги проявити прочитане на внутрішній плівці зору (уявне кіно як модус перегляду читаного), читацька уява залишається не обтяженою об'єктами зовнішнього світу. Вся увага зосереджується на специфіці розгортання письмового дискурсу. Листи героїв Руссо позбавлені об'єктивного значення, але набувають смислу через динаміку розгортання письма.

¹ Старобинский, *Поэзия и знание*, 279.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Початок епістолярного виміру: «Сумнівів немає», — свідчить про те, що письмо стає результатом тривалих роздумів. «Я повинен тікати від вас»¹, — приклад яскравого втілення у просторі листа настанови, планів на майбутнє. Отже, стадія письма — це ситуація «між» — після роздумів, але перед реалізацією рішень. І щойно суб'єкт потрапляє у цю ситуацію, як одразу письмо отримує владу над ним. Уже друге речення листа Сен-Пре засвідчує «вологе слово» (щойно народжене, не осмислене попередньо): «Даремно я зволікав, точніше, даремно я зустрів вас! Що ж мені робити? Як бути?». Письмо виявляється стихією слова-думки-переживання, над якою не має влади зовнішній вимір життя героя. Сцену письма підготовлюють не самі події життя героя, а його внутрішня естетична робота над осмисленням картини реальності. Траєкторію руху внутрішньої роботи героя, у результаті якої він перетворюється на суб'єкта письма, можна означити в такий спосіб. Стадія «до-письма» починається у точці розуміння героєм його відчуженості від ходу розгортання реальності. Герой не має змоги активно впливати на хід історії, перетворювати життя — двері в зовнішню дійсність закриваються, індивід потрапляє в лабіринт себе. Закритість арени зовнішньої дійсності від героя у координатах дискурсу літератури Просвітництва, на відміну від романтизму, не означає відхід героя від зовнішнього та цілковите занурення в опозиційний об'єктивній реальності хронотоп. У розумінні просвітницького героя двері в зовнішню дійсність є дзеркальними. Навіть за зачиненими дверима герой причетний до зовнішньої історії: його внутрішня естетична робота полягає в осмисленні свого місця у зовнішньому світі, в усвідомленні природи свого «Я» в цілісності (в зовнішньому (на які вчинки спроможний) та внутрішньому (як відчувається) варіантах). Ця естетична робота є для героя екзистенційним завданням. Простір письма для героїв Руссо стає конструктивним продовженням внутрішнього лабіринту, в якому герої шукають відповіді на питання зовнішнього життя. Перенесення внутрішніх блукань у простір письма трактується як візуалізація внутрішнього лабіринту *Себе*. Завдяки письмовому слову внутрішнє блукання суб'єкта набуває природи зовнішнього. Письмо просвітницького персонажа прикріплює індивіда до його зовнішнього життя, а, отже, поєднує у фігуру кола об'єктивну реальність та внутрішню реальність індивіда.

Відповідальність просвітницького героя за слово перевищує його відповідальність за вчинки у зовнішньому житті, тим самим підкреслюючи вагомість простору письма. Проте відповідальність за слово героїв Руссо не означає їхнього повного контролю над розгортанням письма. Навіть більше, контроль залишається можливим виключно над конкретним словом, тоді як написана

¹ Тут і далі роман Руссо цитується за виданням, електронна версія якого розміщена за посиланням: *Jean-Jacques Rousseau, Julie ou la nouvelle Eloïse. An Collection des œuvres* 17 vol. Vol. 2/3. <https://www.rousseauonline.ch/Text/julie-ou-la-nouvelle-eloise-tome-premier-lettres-de-deux-amans-habitans-d-une-petite-ville-au-pied-des-alpes>. Роботі з текстом значною мірою сприяв переклад роману: Жан-Жак Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*. Пер. с фр. Н. Немчиновой, А. Худадовой (Москва: Худ. лит., 1968).

Просвітницький код письма про Себе фікційного суб'єкта

думка звільняється з-під влади її автора, стає чужою йому. Саме ця характеристика письмового дискурсу дозволяє герою Просвітництва спілкуватися з самим собою як з Іншим у тексті свого листа. Комунікаційна ситуація, створена письмом, в романі «Юлія, або Нова Елоїза» надає новий у порівнянні з творами Прево, Монтеск'є та Дідро варіант, що вимагає детального аналізу, до якого обов'язково мають бути долучені інші епістолярні романи.

«Юлію, або Нову Елоїзу» Л. Версіні¹ називає симфонічним тотальним епістолярним романом, «Небезпечні зв'язки» — вінцем або кроком до ліквідації цього виду роману. З цією думкою не можна не погодитися, адже у зіставленні з твором «Небезпечні зв'язки, або Листи, зібрані в одному приватному гуртку та опубліковані для повчання інших» («Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres», 1782 р.) з попередніми епістолярними романами доводиться констатувати, що текст Лакло виразив широкий спектр функціонального значення та семантики епістолярію, залишивши наступним романам місію продовження традиції або стилізації.

Саме на романі Шодерло де Лакло Цветан Тодоров ґрунтує свою відому працю «Література і значення». Обравши об'єктом дослідження «Небезпечні зв'язки», Тодоров мав намір, перш за все, здійснити структурний аналіз роману, і протягом роботи над цим текстом прийшов до двох важливих проблем: організації оповіді та багатшаровості твору. Аналіз роману Лакло став прикладом застосування структурного методу Тодорова, заснованого на єдності лінгвістики та антропоетики. Деякі положення Тодорова, влучно зауважені в епістолярії роману «Небезпечні зв'язки», виявляються конструктивними і для дослідження виміру письма про Себе фікційного суб'єкта загалом та допомагають визначити місце цього твору в історії письма героя французького роману. Автор «Літератури і значення» у другій частині своєї праці ставить питання функціональної ролі листа в романі Лакло: «Чому роман має бути написаний в листах? Яка їхня функція?»². Відповідь виводить на поверхню смислове навантаження формули «небезпечні зв'язки»: саме листи дозволяють передати різні погляди на подію того самого адресанта. Наприклад, листи 104–106 висвітлюють різні грані характеру мадам де Мертей — зміст одного суперечить іншому. Оскільки усі ці листи написала одна людина, її образ у свідомості читача набуває кристалізації. У цьому плані особистісне письмо більшою мірою, ніж інші засоби (наприклад, накладання точок зору різних персонажів на мадам де Мертей), сприяє формуванню читацького враження.

У корпусі епістолярію роману Лакло особливо цікаві листи, у функціональному значенні яких на перший план виходить вплив на почуття учасників епістолярного діалогу. У порівнянні зі значущістю цієї ролі поступаються місцем усі інші функціональні смисли епістолярію. Навіть первинного ознайомлення з твором досить, щоб констатувати, що така функція як діалог з адресатом за його фізичної відсутності у реальній дійсності в романі Лакло взагалі не

¹ Versini, *Le roman épistolaire*.

² Tzvetan Todorov, *Littérature et signification* (Paris: Larousse, 1967), 51.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

наголошується. Звичайно, в романі є листи, зміст яких міг би бути висловлений реципієнту вербально, якби була така можливість. У цьому сенсі можна було б допустити думку про оформлення в листи інформації, що не втратила б свого смислового навантаження за умов вербалізації, як данину часу, канону епістолярного роману XVIII ст. або бажанню дотриматися довершеності форми. Проте асиміляція семантичних полів цього типу листів (які можна для зручності назвати псевдо-листами у розумінні «несправжній лист», точніше псевдо-письмо, адже формальні характеристики листа збережено, проте письмо у цих випадках виступає трансформацією вербального повідомлення) з листами, що спрямовані на керування емоційною сферою реципієнта, вносить суттєві корективи в первинне припущення. Небезпеку поєднання гри почуттями та виміру письма усвідомлює маркиза де Мертей: у 33-му листі вона прямо застерігає віконта: «Але справжній ваш промах у тому, що ви затіяли листування»¹. Щоправда, маркиза вбачає небезпеку саме у головній рисі онтології листа: письмо про почуття здатне розчулити, але скористатися з цієї нагоди учасники епістолярного діалогу, на думку де Мертей, не зможуть з причини фізичного дистанціювання один від одного. Те, у чому героїня Лакло помічає хиби в плані досягнення виключно прагматичного інтересу, виявляє приховану небезпеку.

Написані слова, які мадам де Мертей та віконт так старанно добирають, виконують своє призначення і безпомилково діють на почуття та поведінку інших персонажів роману. Водночас головна пара «небезпечних героїв» не змогла ухилитися від подвійного спрямування мовленнєвого повідомлення. Справляючи безпосередній вплив на своїх реципієнтів, вони одночасно формували зміни у власних почуттях. Справа в тому, що вплив на почуття через лист включає в себе необхідний компонент будь-якого епістолярію — фізичну відсутність реципієнта поруч з адресантом. Неможливість викласти певну інформацію в інший спосіб, окрім письма, стимулює зосередження учасників діалогу на власній сфері свідомості. Вальмонт та мадам де Мертей стають заручниками власних листів, призначених керувати почуттями інших.

Маркіза влучно помічає демаскуючу силу письма: «найважче в любовних справах — писати те, чого не відчуваєш» (лист 33). Саме стрункий порядок слів, на думку де Мертей, виказує фальшивість виписаних почуттів. Взірцем правдивого виразу почуття через лист у романі Лакло названо саме «Юлію, або Нову Елоїзу» Руссо. Використовуючи як еталон листи Юлії і Сен-Пре, з легкістю можна перевірити на щирість героїв Лакло. Стилі листів закоханого Дансені та тверезо мислячого стратега Вальмонта різняться за параметром, який влучно зауважила маркиза де Мертей. На відміну від листів віконта, листи Дансені до Сесіль не містять переказу подій; риторичні запитання (якими переповнені листи Дансені) є не награною експресією, а виразом відчаю. Він звертається до Сесіль, але запитання перетворюються на благання про порятунок і діалог

¹ Тут і далі роман Лакло цитується за виданням: Шодерло де Лакло, *Небезпечні зв'язки*. В Лакло Ш. де, *Небезпечні зв'язки*. Абат Прево, *Манон Леско* (Харків: Фоліо, 2014), 74.

Просвітницький код письма про Себе фікційного суб'єкта

з собою (показовим є лист 80). Маркіза наголошує в листі до Дансені (лист 121) на тому, що вираз справжнього почуття плюндрують риторичні штампи: «Друже мій, пишіть мені лише для того, щоб виразити свої справжні думки та почуття, і не посылайте мені набір фраз, які можу знайти сказаними краще чи гірше в будь-якому модному романі»¹. Підсумовуючи ремарки маркізи, яку за кількістю влучних зауважень щодо стилю листа можна назвати знавцем епістолярного дискурсу, виводимо характеристики чуттєвого листа: лист виражає свого адресанта (закоханого) автоматичним письмом, в арсеналі засобів якого герої Лакло акцентують композицію, точніше її розхитаність, та природність слів, що поєднуються поза межами будь-яких правил. Писати чи ні за умови відсутності дистанції — ця тема стає ключовою в листі 150 від Дансені до маркізи де Мертей. Він доходить висновку про те, що лист є зображенням душі, перевага якого перед портретом полягає у відсутності нерухомості («такої чужої любові»²). Своім автоматичним характером письмо здатне передати динаміку внутрішнього світу: «Воно відтворює усі наші душевні рухи — воно почергово то оживляє, то насолоджується, то віддається відпочинку...»³.

На відміну від історії-спогаду героя Прево та героїні Дідро, і навіть на противагу листам адресантів з роману Монтеск'є в епістолярії персонажів Лакло виникають згадки про забуту ними інформацію, які є знаками порушення стрункості викладу подій та здатні підкреслити ознаки письма у псевдо-листах (тобто таких, які, здавалося б, могли б бути озвучені без втрати для текстового повідомлення). Наприклад, у 21-му листі Вальмонт повідомляє мадам де Мертей про виконання свого стратегічного плану переконання мадам де Турвель у його добродійності: фабульність викладу свідчить про тверезий розрахунок, продуманість кожного кроку. Вкладання такого ходу думок та дій у простір листа, що досі не зазнавав впливу роботи письма, в 21-му листі починає втрачати свою гегемонію над формою розповіді. Лист закінчується раптовою згадкою Вальмонта: «Забув сказати вам...»⁴. Вперше герой Лакло непрямо констатує той факт, що письмо захопило його, він занурився у текучість письмової розповіді, що призвело до послаблення контролю над її розгортанням.

Неодноразово в епістолярії героїв Лакло звучить думка про те, що написання листа вказує на важливе місце адресата в житті адресанта (Сесіль листом 39-м до подруги підкреслює місію Софі, на яку молодша від суб'єктів письма в романі Лакло дуже розраховує; маркіза в 33-му листі звертає увагу Вальмонта на те, що обсяг листа мадам де Турвель із проханням до віконтки закінчувати листування, насправді свідчить про протилежне бажання). Факт зберігання листів віконтки викриває приховане ставлення президентши до Вальмонта. Особливу приємність звабнику приніс знайдений переписаний лист, який

¹ Лакло, *Небезпечні зв'язки*, 305.

² Там само, 376.

³ Там само.

⁴ Там само, 52.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

мадам де Турвель повернула йому: «він був старанно переписаний її рукою, до того ж нерівним, тремтливим почерком, що явно свідчив про солодке хвилювання в її серці під час цього заняття» (лист 44)¹.

Ц. Тодоров першим зауважив, що у словах з листів Вальмонта до мадам де Турвель порушені зв'язки з референтом (слово, що не позначає свого референта, Тодоров назвав «неадекватним словом»²). Вальмонт пише про кохання, розгортає дискурс добродетельності та щирих почуттів, яких не має насправді, завдяки чому його листи постають накопиченням фігур, що завдячують своїм існуванням виключно письму. Непрозорість мови листів Вальмонта до мадам Турвель та мадам де Мертей до Дансені, на якій наголошує Тодоров, вказує на увагу адресанта до письма як роботи та простору творення фігур, на відміну від інших листів, в яких зберігається зв'язок слова з референтом, і функція письма у цьому випадку дещо звужується (лист 70).

Робота письма змушує героїв, які почували себе господарями життя, розкрити в собі невідомі почуття. На початку історії віконт декларував свої погляди в листі до маркізи: «Я за будь-яку ціну повинен володіти цією жінкою [мадам де Турвель — уточнення Ю. П.], щоб не опинитися в смішному становищі закоханого, бо до чого лише не доводить незадоволене бажання!» (лист 4-й)³. Закінчення історії, зокрема, лист 125 та готовність померти на дуелі, засвідчують пробудження у віконта незнайомого йому раніше почуття, яке він водночас не може ані прийняти, ані ігнорувати. Вальмонт закохується у мадам де Турвель, Мадам де Мертей не може байдуже ставитися до почуттів та вчинків як Вальмонта, так і Дансені⁴. Тож з погляду впливу листа на сферу почуттів адресатів, і поготів адресантів небезпечними зв'язками виявляються зв'язки листа з суб'єктом (як письма, так і читання).

Коментар до функціонального значення письма в романі Лакло підводить до думки про безпосередню залежність змісту текстового повідомлення від епістолярної форми розповіді. В іншій наративній моделі цей текст не міг би відбутися: лист дозволив одночасно показати вплив на реципієнтів та «портрет душі» кожного з суб'єктів письма. Навіть якщо спробувати уявити, які інакші стратегії оповіді здатні виконувати цю роль, адекватним може здатися поєднання в одному романі щоденників цілої системи персонажів, взаємини яких утворюють фабулу твору. Втім щоденник з його настановою на автокомунікацію та природню щирість не може корелювати з принципом гри у почуття, підводні камені якої здатний розкрити лист. Вальмонту та маркізі де Мертей, як вони представлені в романі Лакло, чужою є ідея ведення щоденника, натомість лист дозволяє їм грати в маніпулювання іншими, розкриваючи водночас нові риси у собі. Письмо в різних своїх проявах більшою чи меншою мірою

¹ Лакло, *Небезпечні зв'язки*, 102.

² Todorov, *Littérature et signification*, 25.

³ Лакло, *Небезпечні зв'язки*, 19.

⁴ Andrea Turekova, *Différence des sexes et libertinage: Madame de Merteuil, bourreau ou victime?* <http://www.sens-public.org/spip.php?article404&lang=fr>

Просвітницький код письма про Себе фікційного суб'єкта

пов'язане з внутрішніми монологами, сукупність існування яких у романі, як стверджував В. Шкловський¹, утворює нерозуміння один одного. В романі Лакло порозуміння знаходять хіба що Дансені та пані де Розмонд у питанні передачі старенькій тітоньці вбитого віконта усього корпусу листів, яким судилося стати безсмертним твором. Водночас у текстове повідомлення «Небезпечних зв'язків» зовсім не входить мотив відчуження чи самотності індивіда в соціумі. Саме відсутність єдності намірів, інтенцій та бачення смислу подій, вкладає в епістолярний діалог, дозволила висвітлити поліваріативність чуттєвості та гри в щирість, що здатна розкрити метаморфози внутрішнього світу суб'єкта. Роман «Небезпечні зв'язки» проблематизує не лише стиль чуттєвого листа та правдивість викладу почуттів, а й виводить на перший план дослідження теми письма структуру та еволюцію листа фікційного суб'єкта як наративної моделі, а також метаморфози комунікативної ситуації, які уможливило епістолярій.

У розмову про код письма XVIII ст., в утвердженні якого безпосередню участь бере текст роману «Небезпечні зв'язки», вносить уточнення зв'язок роману Лакло з культурою лібертинажу, що дедалі частіше стає предметом дослідження². Важливо підкреслити відмінність роману Лакло від низки творів, які традиційно відносять до літератури лібертинажу XVIII ст. В аспекті письма про Себе фікційного суб'єкта яскравими прикладами цього виду літератури є роман Кребійона-сина «Омана серця та розуму», оповідна модель якого визначена автором у передмові як мемуари та нотатки, повість Оноре Габріель Рікетті, графа де Мірабо «Моє звернення [Шляхетний лібертен]», Андреа де Нерсья «Лікар експромтом», що складається з листів. Істотною відмінністю цих творів від «Небезпечних зв'язків» є відмова роману Лакло від зображення еротичних сцен та розповіді про їхні деталі, на чому наголошують інші названі вище тексти, на користь рефлексії суб'єкта письма. Головним елементом літератури лібертинажу у плані наративної організації є розповідь про різні етапи зваблення. Акцент на розповіді, зображенні подій та сцен зовнішньої реальності роблять письмо у цих творах нефункціональним, зайвим прийомом, а тому несправжнім. Окрім згадок у передмові або в першому та останньому реченні про зв'язок наведеної історії з епістолярієм, тексти лібертинажу не містять інших маркерів простору письма. Лист як форма оповіді продиктований у цих випадках артикуляцією забороненої теми, що виходить за рамки морального закону. У формі листа інформація, що має приватний характер, знаходить можливість виходу з підпілля. Натомість листи в романі Лакло сповнені аналізу стратегій

¹ Виктор Шкловский, «Энергия заблуждения. Книга о сюжете», в *Избранное: в 2 т.* Т. 2 (Москва: Художественная литература, 1983), 91.

² Roger Vailland, *Les liaisons dangereuses ou la vertu des libertins*. Paris: Grasset, 2015. <http://www.grasset.fr/les-liaisons-dangereuses-9782246857327>; Caroline Gondaud, «La réception des *Liaisons Dangereuses* depuis 1782 ou plus de deux siècles de «désirs palimpsestueux». *Acta fabula*, vol. 12, n° 7, Editions, rééditions, traductions, Septembre 2011, URL: <http://www.fabula.org/revue/document6478.php>, page consultée le 11 juillet 2015.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

зваблення, фігур мовлення, що орієнтовані на дискурс пристрасті. На відміну від літератури лібертинажу, перо розуму в «Небезпечних зв'язках» не конфліктує з пером пристрасті, найбільш промовистими прикладами чого є листи героїв — лібертенів Вальмонта та де Мертей, письмо якої, зокрема, ще й сповнене метатекстуальними коментарями.

Просвітницький код письма про *Себе* фікційного суб'єкта увиразнює діалог художньої літератури з живописом XVIII ст. В унісон закріпленню жанру епістолярного роману в літературі відбулось також акцентування образів письма в портреті. Метатекстуальний діалог літератури та живопису XVIII ст. працює на утвердження думки про те, що письмо включається у процес становлення індивідуальності. Живописний код епістолярного роману допомагає прочитати та розкрити фундаментальна праця В. Фесенко «Література і живопис: інтермедіальний дискурс». На думку дослідниці, «Література і живопис XVIII ст. перебували у внутрішній напрузі»¹. У діалозі французького епістолярного роману та живопису епохи Просвітництва можна виділити два вектори: зовнішній (портрети та картини митців XVIII ст. як метатекст роману) та внутрішній (живописні елементи в поетичному ландшафті художніх текстів). Для розкриття просвітницького навантаження письма про *Себе* фікційного суб'єкта варто зосередитися на зовнішньому векторі зазначеного питання, оскільки особливості поетичного ландшафту відповідають іншим теоретичним запитам (як, наприклад, художній простір та метафорика). Навіть поверховий погляд на портрет XVIII ст. переконує, що топос листа є необхідним елементом цього жанру живопису. Марія-Антуанетта на портреті Л. Перін-Сальбре тримає в руках лист, маркіза де Помпадур на портреті роботи Ф. Буше зображена біля столика для кореспонденції.

Як відомо, поняття жанру в літературі та живописі різняться, водночас, як зазначає професор Фесенко, розуміння жанрів у живописі здатне допомогти прояснити важливі питання в літературі. «Портрет» як тип письма, який часто використовується в оповідній літературі може пролити додаткове світло на епістолярний роман. Попри відсутність візуального образу суб'єктів письма (адресата/адресанта) в тексті-письмі, дієгезис, організований роботою письма героя, дозволяє використовувати метафору портрета у визначенні суті письмових повідомлень протагоністів. Простір, утворений письмом, представляє «Я» двох учасників діалогу глибше, ніж риси обличчя чи костюм.

Знаменно й те, що Ж. О. Фрагонар з метою передачі сутності натхнення також використовує сцену письма («Натхнення» 1769 р.). На картині чоловік, який зображений біля вікна (як символу зв'язку його епістолярного дискурсу із зовнішнім світом, а також корелята дороги в майбутнє, яку герой в буквальному значенні створює письмовим словом), не дивиться вперед, а ніби озираться. Цей елемент можна розшифрувати як означник мнемографії фікційного суб'єкта, який береться за перо. Письмо реалізує метафору дволикого Януса:

¹ Валентина Фесенко, *Література і живопис: інтермедіальний дискурс* (Київ: Вид. відділ КНЛУ, 2013), 74.

Просвітницький код письма про *Себе* фікційного суб'єкта

керований надією на відкриття нового кращого періоду в житті, герой оглядається в минуле (прожитий день, як у героїв Лакло, чи пройдений життєвий шлях, як у героїні Дідро), випишуючи історію пережитих подій та намагаючись розкрити їхній смисл. Метафора натхнення, винесена в назву полотна Фрагонара, включає у своє семантичне поле також мотив зачарування письмом. Вічному теперішньому сцени письма (чи її означникам) на картинах відповідає постійне бажання героя-просвітника писати: жоден фікційний суб'єкт роману XVIII ст. не виявляє ознак спротиву силі письма. Навіть більше, вони не лише не переривають практику письма — а ще й беруться за переписування, що висуває на перший план структурні особливості тексту-письма. Герой зачарований письмом, оскільки лише в цьому просторі виникає його ідеальний двійник (той *Інший*, що виступає необхідною умовою саморозуміння) — образ, створений відображенням. Зачарування письмом сприяє внутрішній рівновазі героя-оповідача, що особливо важливо в умовах його життєвих перипетій.

На іншій картині Фрагонара — «Спогад» — зображена дівчина в тумані, яка вирізає літери на корі дерева. Проведення проєкції від метафорики цієї картини в епістолярний простір надає можливість підкреслити портретні характеристики письма про *Себе* фікційного суб'єкта, адже письмо, подібно до портрета, протистоїть владі лінійного об'єктивного часу. Герой, як портретист, консервує свій образ — з тією відмінністю, що на портреті закарбований візуальний образ, а у письмі — імпульси внутрішнього світу адресанта. Таким чином, письмо про *Себе* можна назвати внутрішнім автопортретом.

Ще одну важливу особливість простору письма допомагає підкреслити світло на картинах епохи Просвітництва. Повністю залита світлом картина Фрагонара «Лист кохання», кольорова палітра якої (відтінки помаранчевого) передає поетику пристрасті як невід'ємного компонента простору письма. Пензлю Жана Рау належить ціла серія картин, на яких зображені дівчата, що читають листи («Jeune fille lisant une lettre», «La liseuse»). Постійною характеристикою цих полотен виступає світло, що струменіє від листа, в умовах відсутності будь-яких інших джерел освітлення. На картині Жана Батиста Шардена «Дівчина читає лист» (1732 р.) слуга лише збирається запалити свічку, що не заважає героїні поринути у читання, оскільки світиться сам лист.

Епоха Просвітництва закладає фундамент довгої традиції випишування літературних героїв історії свого життя: розуміння *Себе* у фікційних суб'єктів прямо пропорційне обсягу простору письма, іншими словами — чим більше герой пише, приділяє уваги своїй естетичній роботі, тим яскравіше освітлює власний мікрокосм.

2.2. Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта: парадигма французького роману епохи літературного романтизму

Романтичну парадигму письма про *Себе* фікційного суб'єкта утворюють тексти Е. де Сенанкура «Оберман» (1804 р.), Б. Констана «Адольф» (1806–1810, вид. 1816 р.), В. Гюго «Останній день засудженого до страти» (1829 р.), А. де Мюссе «Сповідь сина століття» (1836 р.) та Ж. де Нерваля «Анжеліка» (1850 р.), а твори Ж. де Сталь «Дельфіна», О. де Бальзака «Лілія в долині», «Спогади двох молодих жінок» та декілька романів Жоржа Санда дозволяють уточнити її природу. У творах Сенанкура та Мюссе представлена робота письма героїв, тому їх можна вважати головним джерелом романтичних концептів письма про *Себе*.

Роман Ж. де Сталь «Дельфіна» (1802 р.) попри той факт, що є епістолярним романом, не презентує письмо як мотив. Роман продовжує цікавити та приваблювати увагу науковців і на початку ХХІ ст. 139 засідання товариства дослідників творчості Ж. де Сталь 2003 року було присвячене саме роману «Дельфіна», але лише одна доповідь була зосереджена на проблемі епістолярності¹. Епістолярний діалог героїв роману виконує роль обміну думками, що нагадує дебати. Лист засвідчує красномовство адресанта, роль суб'єкта письма на цім зводиться до можливості виголосити промову адвоката перед суддями чи спікера перед зборами афінського народу². Форма епістолярного звернення дозволяє героїні залучити читачів до своєї позиції. Письмо в романі Ж. де Сталь характеризується логічною побудовою, раціональністю, а тому лист стає майданчиком декларації позиції Дельфіни і зовсім не корелює з простором пошуку — не письмо керує героями, а вони ним, унеможливаючи за таких умов проявлення конструктивної сили письма в контексті самопізнання суб'єкта. Саме тому дослідники роману наголошують закінчення епістолярної

¹ Lucia Omacini, «*Delphine* et la tradition du roman épistolaire».

https://www.fabula.org/actualites/sur-delphine-de-madame-de-stael_6670.php

² Marie-Françoise Delpyroux, «Roman, rhétorique et éloquence chez Madame de Staël, de *Delphine* à *Corinne*». In: *Romantisme*, 2001, n° 113. L'Antiquité. pp. 11–27. DOI : 10.3406/roman.2001.1026. www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_113_1026

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

традиції XVIII ст. в «Дельфіні»¹, заміну розповіді риторикою². Традиція салонної культури XVII ст. перемандрувала в епістолярний роман³, що на рубежі XVII–XVIII ст. став театром пристрастей⁴. Розгалужена система адресатів та адресантів дозволяє представити множинність поглядів на питання морального та соціального характеру. Водночас, лист епістолярного роману такого типу виявлявся підкореним певним формальним правилам, що залишали мало місця для творчої свободи, оригінальності. Лист-декларація був не в змозі піднімати питання психологічного стану персонажів⁵.

Усі ці критичні зауваження звучать набагато спокійніше, коли мова йде про лінію кохання Дельфіни та Леонсе. За умови звільнення чуттєвої лінії від підпорядкування ідеям суспільних звичаїв, стереотипів, обмежень, вона органічно поєднується з ресурсами письма, що починає усім своїм потенціалом виражати внутрішній світ закоханих. Справжнім імпульсом свободи індивіда стають ті місця епістолярію, де герої висловлюють свої почуття без уваги до соціальних конвенцій: письмо одразу стає фрагментованим, лист помережаним знаками питання та оклику, трьома крапками. І хоча таких місць усього декілька (це, зазвичай, вираз найбільшого страждання героїв: думки Дельфіни про монастир, самогубство, розпач Леонсе з приводу смерті коханої), — їх наявність не дозволяє перетворити роман на памфлет і стверджує той факт, що робота письма не може бути повністю підкореною ідеологічній тематиці, а письмове слово — залишитися пасивною формою декларації готової думки. Герої помічають, що письмові слова суперечать думці, що їм передувала: «коли я вам пишу, то не знаходжу більше того, про що раніше думав: я також не можу, не можу передати через лист ту інтонацію, яку небеса подарували нам, щоб переконувати; а раптом, тим не менш, я розповів би тобі — і ти погодилась би розділити своє життя зі мною»⁶ (з листа Леонсе); що лист насправді звернений до свого автора: «Лише до себе я звертаюся зі своїм болем»⁷ (з листа Дельфіни); що епістолярний діалог долає самотність і забезпечує необхідне доповнення кожного учасника до цілісності: «Я нічого більше не можу сама; мені потрібно запитувати тебе про свої думки, щоб поладнати з ними, визнати їх, примирити їх у серці» (з листа Дельфіни до Леонсе⁸). Спорадичне проявлення імпульсів природи письма в романі Ж. де Сталь, хоча і не надає «Дельфіні» важливого місця в історії письма про *Себе* героя фран-

¹ Татьяна Нужная, «Поэтика романов Ж. де Сталь». Автореф. дис. Санкт-Петербург. Гос. ун-т, 2004. <http://www.dissercat.com/content/poetika-romanov-zh-de-stal>

² Delpeyroux, «Roman, rhétorique et éloquence chez Madame de Staël»

³ Lucia Omacini, «*Delphine* et la tradition du roman épistolaire».

⁴ Madelyn Gutwirth, «La Delphine de Madame de Staël: femme, Révolution et mode épistolaire», in *Cahiers staëliens*, Paris, Société des études staëliennes (26–27) 1979: 157–158.

⁵ Chloé Delsad, «Delphine et la Révolution».

<https://chloedelsad.files.wordpress.com/2015/04/delphine-et-la-recc81volution.pdf>

⁶ Germaine de Staël, *Delphine* (Paris: Édité par la bibliothèque numérique romande ebooks-bnr.com, 2017), 330.

⁷ De Staël, *Delphine*, 139.

⁸ Там само, 370.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

цузького роману, все ж є достатнім аргументом для підсилення виразності характеристик письма як естетичної діяльності.

Не зважаючи на те, що вихід роману «Оберман» Сенанкура¹ пройшов майже не поміченим (як на початку XIX ст. у Франції², так і в 60-ті роки XX ст. у російському перекладі), в історії письма про *Себе* фікційного суб'єкта йому необхідно віддати належне. Дослідження проблематики та поетики роботи письма фікційного суб'єкта дозволяє доповнити аналіз роману Сенанкура «Оберман», «таємницю якого не можливо вичерпати»³. Сучасні французькі дослідники цього тексту актуалізують його багатий матеріал для дослідження романтичної меланхолії та досвіду чуттєвого освоєння простору. Варто зауважити, що письмо в романі «Оберман» є не лише ґрунтом розгортання цих тем, а й безпосереднім учасником становлення досвіду героя-романтика. З огляду на те, що роман Сенанкура є першим у часовому аспекті текстом-письмом про *Себе* фікційного суб'єкта в літературній парадигмі романтизму, перш за все, необхідно визначити його зв'язок з практикою письма героїв попередньої доби та акцентувати нові елементи естетичної роботи Обермана, що окреслить шлях розгортання романтичного модусу письма в наступних творах.

Істотною рисою, що робить твір Сенанкура принципово новим у традиції письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману, виступає єдність страждання та письма — як змісту та форми. Усвідомлення страждання єднає Обермана з Вертером (на це вказувала ще Жорж Санд). Використання роботи письма в цьому аспекті логічно співпадає з тим часом, який Жорж Санд визначила так: «коли людина, ширше використовуючи свій розум, вимушена була піддати більш суворій перевірці власні душевні сили»⁴.

Продовженням просвітницької епістолярної традиції в тексті Сенанкура можна вважати організацію художнього простору: структуру твору визначають листи Обермана. Власне, факт існування листів є чи не єдиною чіткою координатою роману Сенанкура, позаяк усі інші (фігура адресанта, композиція, початок і закінчення листування) залишаються невизначеними. Не можна не погодитися з думкою П'єра Баяра, який зауважив дивну красу твору Сенанкура, що не має кінця, оскільки, в певному смислі, він не має і початку⁵. Справді, хоча

¹ Тут і далі роман Сенанкура цитується за виданням, електронна версія якого розміщена за посиланням: Étienne Pivert de Sénancour, *Oberman*.

http://www.gutenberg.org/files/32808/32808-h/32808-h.htm#NOTES_DE_LEDITION_DE_1833.

² Публікація роману викликала симпатії в небагатьох, що, на думку Жоржа Санда, свідчило про слухність та щирість тих окремих відгуків. «Оберману не довелося відчувати оманилу насолоду голосного успіху» — George Sand, «Préface De Sénancour. *Oberman*» Edición digital a partir de Paris: Bibliothèque-Charpentier, [1840?], 10.

³ Fabienne Bercegol et Béatrice Didier. «*Oberman ou le sublime négatif*». http://www.fabula.org/actualites/oberman-ou-le-sublime-negatif-fabienne-bercegol-et-beatrice-didier-ed_14541.php

⁴ George Sand, «Préface De Sénancour. *Oberman*», 12.

⁵ Pierre Bayard, «Comment ne pas décourager le lecteur?(à propos de P. Bayard, Senancour, Marivaux)». http://www.fabula.org/atelier.php?Comment_ne_pas_decourager_le_lecteur

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

листи Обермана і мають хронологічний порядок (декілька без дат видавець розмістив у кінці твору як доповнення) не пояснюють причин початку роботи письма та не приводять її до певного логічного завершення.

Перший лист (варто зауважити, що таким його можна назвати не у прямому значенні, а виключно на основі його датування та розташування у творі) повідомляє про існування попередніх листів, які не будуть наведені в романі: «Не минуло ще і трьох тижнів від тієї пори, як я писав вам з Ліона». На основі не надто поширеної інформації, яку листи Обермана дозволяють зібрати про його минуле, можна зробити висновок, що чоловік, якому пише герой, є досить близькою йому людиною, чия думка для нього дуже важлива. Листи, що складають роман Сенанкура, маркують конкретний період у житті героя: він утік з дому і, не маючи змоги безпосередньо говорити зі своїм наставником та порадиником, звертається до роботи письма. Така причина його письма дещо нагадує екзистенційні координати епістолярію героїв Руссо. Листування Сен-Пре та Юлії також відкривалося розмитим початком (мало воно місце раніше, чи редактору вдалося знайти лише той корпус листів, що безпосередньо наведений в романі, — ці питання залишаються на розсуд читача), але заострення історії почуттів між героями та конфлікт її із засадами суспільного життя виступали аргументованим поясненням потреби епістолярного діалогу. Натомість листування Обермана не має експліцитної зав'язки, воно позбавлене вихідної точки розгортання, а тому його початок правомірно назвати умовним — початком без початку. Так само і закінчення роману залишається відкритим і цілком допускає думку, що листування могло тривати і далі.

Причини такої не-композиційної структури, відсутності інтриги знаходимо в листах Обермана та у поясненні видавця, наведеному у передмові. Обидва сходяться у думці, що автор листів є людиною почуття, а не дії. Видавець наголошує на тому, що зібрані листи представляють лише одну людину, а не картину світу. Більше того, особливістю ліричного роману Сенанкура є саме зображення внутрішнього світу героя, який виражає свої думки без апеляції до образів зовнішньої реальності («думки героя часто треба вгадувати», — готує читача видавець). Жорж Санд підкреслювала: «найважливішим та найціннішим у поемі є вміння розкрити сокровенні страждання людської душі поза їхньою залежністю від блиску та мінливості зовнішніх подій»¹. Тож листи виражають почуття, мрії, свідомі та неусвідомлені прагнення Обермана, які, як відомо, не можуть бути обмежені чіткими рамками часу. Жорж Санд стверджувала, що Оберман втілює дух французького суспільства після 1830 року². У відгуку на роман вона зазначає, що Оберман є втіленням сумніву, що охопить країну за тридцять років після першого видання твору. Письмо для героя стає простором розмірковувань про життя — широта, різноплановість яких разом з

¹ George Sand, «Préface De Sénancour. *Obermann*», 10; Жорж Санд, «Оберман» Э.-П. Сенанкура». В кн. Санд Ж. *Собрание сочинений: в 14 т.* Т. 14. Пер. с фр. М. Надеждиной, Т. Хмельницкой (Москва: Терра, 1997), 264.

² Там само.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

відсутністю впевненості виявляються ґрунтом романтичної іронії, що закручує письмо у висхідну спіраль. Письмо відповідало усім потребам героя-романтика в індивідуальній свободі його духовного життя. Саме тому відкритий початок та кінець листування героя Сенанкура представляє природність письма в його зв'язку з порухами внутрішнього світу суб'єкта. У цьому аспекті, роман «Оберман» є закінченням епістолярної традиції XVIII ст. (але виключно у плані романної форми) та першим твором, що утверджує романтичні концепти письма.

Не можна не помітити той факт, що просвітницька віра у силу письма як виміру свободи та пізнання не заперечується в текстах нової романтичної парадигми. Оберман тікає з дому (на що б не зважився герой-просвітник, будучи вірним моральному закону), керований внутрішньою необхідністю, почуттям, яке його кличе за собою. Він не поділився своїми бажаннями з адресатом своїх листів у прямій розмові тому, що боявся його тверезого розуму. Із цих зауважень героя слідує висновок, що у мандрівку, яка буде заповнена письмом, він вирушає з метою вийти за рамки та обмеження здорового глузду, упереджень. «У моєму попередньому способі життя я не мав би можливості серйозно займатися собою», — письмо, що стає єдиним способом комунікації (з другом та собою), в умовах самотності, дає Оберману бажану можливість. Герой Сенанкура хоче, щоб люди забули про нього, щоб проблеми зовнішнього світу залишили його у спокої. В листі VI він повідомляє, що навіть виписані з Лозанни книги у порівнянні з написанням листа мають для нього меншу вартість.

Усвідомлюючи роль та значення письма в реалізації свого бажання жити, відчуваючи повноту природи, Оберман наголошує потребу у відповідному внутрішньому стані для цієї роботи та особливій організації простору письма. Неодноразово він повідомляє, що для письма йому потрібно налаштуватися, зібратися з духом. Герой Сенанкура розуміє, наскільки лінь та нерішучість вкарбовані у природу людини, — у цьому сенсі письмо є для нього активністю, енергією життя. Керуючись девізом: «Живи в самому собі та шукай те, що підлягає загибелі», Оберман актуалізує конфлікт двох аспектів письма. Здатність фіксувати і тим самим рятувати від загибелі та природність і повнота переживання, на думку героя Сенанкура, є важливими складовими письма, але не можуть одночасно поєднуватися в ньому. На вершині гір Оберман переживає не повторні почуття, які не записує, попри розуміння, що це — єдиний спосіб їхнього збереження. «Потрібно було одразу ж записати все, що я відчував, але тоді я швидко втратив би гостроту переживання». Іншого разу Оберман заявляє, що не став «писати того ж дня» тому, що не хотів, «щоб моє хвилювання випарувалось так швидко». Тобто він усвідомлює той факт, що робота письма приносить умиротворення та спокій. Романтичний конфлікт, іронія якого маркує концепт письма про *Себе*, утверджений текстами початку XIX ст., полягає у тому, що протистояння письма владі зовнішнього часу пов'язане з безпосереднім притупленням відчуття — зберегти живим імпульс внутрішнього світу виявляється неможливим. «У прагненні закарбувати свою думку, щоб потім повертатися до неї, є щось принизливе, властиве залежному існуванню», —

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

вважає Оберман, пояснюючи тим самим, що навіть письму як виміру свободи романтик не хоче бути підконтрольним. Саме тому його листи занотовують думки, які нічим не обмежені. На переконання героя Сенанкура, невимушеність виступає головним і єдиним кредо письма про *Себе*, що реалізується в його варіанті у безсистемності викладу. У цьому аспекті слушною є думка про те, що Оберман не може розказати про *Себе* — натомість за допомогою ресурсів письма він розмірковує про *Себе*¹. Мереживо письма, виплетене розгалуженими просторами думками, дозволяє романтику Оберману «залишатися самим собою, — не таким, яким» його «зробили противні» його «потребам звички, а таким, яким» він хоче себе відчувати, яким хоче бути, яким є «у тому внутрішньому житті, яке виступає єдиним притулком».

Таким чином, нові романтичні віяння у потрактуванні особистісного письма в романі Сенанкура з'являються через утвердження письма як виміру стихії думки, роботи суб'єкта над собою, природної активності, що здатне вберегти відчуття від влади об'єктивного часу, але без читання (як повернення до записаного і умови нових завитків письма) не може утривалити.

До цих складових романтичного концепту письма, виведених романом «Оберман», текст Мюссе «Сповідь сина століття» додає нові компоненти, вперше розгортаючи живу роботу мнемोगрафії фікційного суб'єкта. Саме зв'язок письма та індивідуальної пам'яті стане головним доповненням романтизму до концепту письма про *Себе*. Лист (особливо зворотне листування) у романі XVIII ст. не вимагав від героя активного залучення мнемотичних ресурсів: коли герої Прево чи Дідро виписували великий період свого життя, питання, що саме дозволяє їм зберігати у пам'яті злагоджену історію минулого, навіть не поставало, настільки сильну позицію займав у їхній роботі розум. Герой Мюссе вперше утверджує письмо як мнемографію, спонукаючи дослідника письма про *Себе* зупинитися на складових питаннях цієї роботи.

Перший розділ роману Мюссе «Сповідь сина століття» містить спробу героя визначити координати комунікативної рамки та завдання письма про *Себе*. Початок роману Мюссе надає матеріал для дослідження образів суб'єкта та реципієнта письма. Перше речення: «Щоб написати історію свого життя, потрібно спочатку прожити це життя, — тому я пишу не про себе»², — одразу порушує питання «Я» в тексті-письмі. Герой стверджує, що не здатен написати історію свого життя і одразу вказує прагнення «описати те, що відбувалося» з ним протягом трьох років. На причини, чому герой не може назвати історію пережитого своїм життям, вказує симетричне до розщеплення образу адресанта подвоєння образу реципієнта. Герой усвідомлює, що його психологічний

¹ Joachim Merlant, *Le roman personnel de Rousseau à Fromantin* (Paris: Hachette et Cie, 1905), 110.

² Тут і далі роман Мюссе цитується за виданням, електронна версія якого розміщена за посиланням: Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*. Préface de Claude Roy (Paris: Gallimard, 1973). http://www.bouquineux.com/?telecharger=875&Musset-La_Confession_d_un_enfant_du_si%C3%A8cle

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

стан є хворобою цілого покоління, тобто до вихідних координат письма входить ототожнення себе з «багатьма іншими» (як зазначає сам герой Мюссе). Це зауваження повинне насторожити уважного читача, адже суперечить природі героя-романтика. Спочатку герой стверджує, що пише для інших, які «страждають тією самою недугою», але, висловивши цю думку, розуміє, що не хоче бути залежним від рецепції когось невідомого. Від моралізаторства не залишається і сліду, коли герой повертає скерованість письма на власне «Я». «Втім, якщо навіть ніхто не замислиться над моїми словами, я все-таки виведу з них хоча б ту користь, що швидше вилікуюсь сам і, як лисиця, що втрапила в пастку, відгризу прищемлену лапу». Метафора приходить на допомогу герою у його бажанні окреслити завдання письма і звільняє від кайданів невимовного ставлення героя до пережитого як до травми, від якої він прагне вилікуватися за допомогою роботи письма. До писання героя Мюссе штовхає бажання подолати кризу власної суб'єктивності: він усвідомлює свій психічний стан, твёрезо оцінює власні світоглядні орієнтири, з якими водночас не може змиритися. На роботу письма, за таких умов, покладаються надії внести конструктивні зміни у власне розуміння життя, головним чином — почуття кохання, та допомогти досягнути внутрішньої гармонії. Перший розділ роману містить найбільш промовисті аргументи для визначення роману Мюссе як тексту-письма, і водночас доводиться констатувати той факт, що усі маркери (адресант, реципієнт, завдання) мають метафоричний характер. Герой не може назвати письмо історією свого життя тому, що біль від пережитого, яке вимагає пояснення, не дозволяє йому чітко бачити образи минулого. Відсутність чіткості, перехід від однієї точки до опозиційної виражають початковий рух письма, що спрямовується на переродження особистості.

Небезпідставним буде припущення, що саме вихідна думка героя Мюссе про типовість його «хвороби віку» дозволяє йому передавати в письмі злагожену історію, зберігаючи стрункність композиції. Ідея того, що він розділяє свій внутрішній стан та світогляд з багатьма людьми свого часу, дозволяє йому дивитися на свою індивідуальну історію як на прояв загальної. Таке уявлення стає підставою для утворення ефекту виходу за межі індивідуального, суб'єктивного, що часто корелює з таємничим та незбагненим і виражається в хаотичності письма. Герой Мюссе випишує свою історію так, ніби бачить її збоку, типовість «хвороби віку» не змушує його пірнати в глибини неповторних почуттів. Саме тому письмо його наближається до усної розповіді. Спочатку Октав описує загальні світоглядні орієнтири свого часу, потім переходить до сцен, з яких складається його історія, що ілюструє дух епохи.

Витоки свого внутрішнього стану, який до початку письма герой розділяє з цілим поколінням, він шукає в історичних змінах та їхніх наслідках — світоглядних трансформаціях. Змальовуючи метафоричну картину ставлення людей до моралі, любові, обов'язку після смерті Наполеона, герой заручається підтвердженням істинності зображеного, звертаючись до читача: «Чи не надто похмура

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

ця картина? Чи не перебільшено все це? Як думаєш ти, читачу?»¹. Зовнішній реципієнт, що є носієм такого ж самопочуття, як і герой-оповідач, має, на його думку, знати картину життя Франції і без його тексту. У такого читача, який може і не зацікавитися викладеним матеріалом (як попередньо було зауважено у першому розділі роману), суб'єкт письма запитує його думку, утверджуючи, таким чином, прагнення об'єктивності всього, що виходить з-під його пера. Ці запитання водночас є показником аналітичної позиції суб'єкта письма, який не лише творить, а й перевіряє та оцінює свою творчість, у такий спосіб наголошуючи на важливості дослідження взаємин письма та читання. Перевіливши свою роботу письма на дотримання об'єктивності, герой Мюссе слідує заявленій у першому розділі свого викладу траєкторії руху письма — повертається від загального до індивідуального та виносить на обговорення питання: «Чи не є я мізантропом?»².

Дві причини хвороби віку називає герой Мюссе: «Все, що було, вже минуло. Все те, що буде, ще не настало»³. Відокремлення власного «Я» від інших носіїв зневіри, безнадії та нудьги в героя починається з початком роботи письма, що заповнює смыслом його теперішнє та поєднує розірвані зв'язки між минулим та майбутнім.

Коли Октав переходить до своєї індивідуальної історії, низка описаних сцен змушує провести інтертекстуальні проєкції до текстів XVIII ст.: такою виразною є схожість порушених питань та відмінність у поведінці героїв. Октав, як і герої Прево, виявляється втягнутим у конфлікт погляду та слова. Втім, на відміну від текстів XVIII ст., герой-романтик перебуває не між візуальною картинкою та її потрактуванням оточуючими, ситуація ускладнюється внесенням у неї часової напруги. Октав не слідує за героєм-оповідачем «Історії сучасної грекині» чи кавалером де Грійє, не вимагає від коханої та найкращого товариша пояснення побаченої під столом після маскараду сцени. Октав спирається на висловлене своїми людьми раніше, на їхні декларовані життєві орієнтири, в конфлікт з якими вступає сцена, випадковим свідком якої він став. Герої Прево виступали жертвами своєї пристрасті, розібратися в якій герою «Історії сучасної грекині» мало допомогти письмо. Герой Мюссе також перебуває під владою пристрасті, але на відміну від де Грійє не прагне через розповідь про неї пережити минуле ще раз. Пристрасть у поєднанні із зневірою, переконанням у типовості та актуальності зради й обману виявляється маркером поведінки героя «Сповіді сина століття» та розводить його поведінку, у тому числі й роботу письма, з концептами, утвердженими героями XVIII ст. Дискурс письма дозволяв герою Прево вступити у діалог з читацькою аудиторією, включити в поле полеміки історію свого почуття з метою надати об'єктивності її смыслу. Октав навіть не ставить питання про те, чим було його почуття до жінки, зраду якої, як йому здається, він побачив. Герой Мюссе з цієї сцени виводить історію

¹ Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, 15.

² Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, 15.

³ Там само, 16.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

своєї хвороби як метонімії світогляду епохи, щоб через неї розібратися в собі. Новий тип поведінки героя у порівнянні з героєм-просвітником у романі Мюссе викристалізовується у відмові Октава вислуховувати будь-яку сторонню думку. Він діє від сцени під столом до дуелі та народженого бажання помсти невірній коханій, керуючись виключно власним переконанням у правильності своїх суджень та оцінок. Знову ж таки, у цій непохитній вірі, визнаючи центром свого світобачення власне «Я», Октав віддає перевагу побаченому, а не почутому, не тому, у чому його завіряли тривалі стосунки з другом та коханою. Навіть більше — невідомо з якої причини він довіряє сцені під столом і не помічає промовистих знаків поведінки свого друга на дуелі, що суперечать намальованому уявою Октава образу підступного зрадника.

Уся подальша історія, що розгортається з цього інцепіту та приводить до рішення почати роботу письма, є способом перевірити обрану стратегію міркування та поведінки. Не засоби розуміння та критерії справжності шукає Октав — його письмо утверджує усі деталі пережитої історії, щоб герой Мюссе отримав змогу проявити таємницю в собі, глибину свого внутрішнього світу, керований якою він діє нелогічно і робить сумнівні висновки. Октав визнає тисповість своєї «хвороби», але робота письма, що корелює з аналітичним ставленням до предмета зображення, допомагає йому проявити небажання коритися цьому стану, приймати його як незмінну даність. «...Усе, що я пробував робити, я робив з послуху батькові, але ніколи не міг побороти своєї відрази»¹, — розуміння того, що відразу є головним маркером його концепції «бути просто людиною», може тлумачитись і як причина, і як наслідок роботи письма. Разом з іншим висновком: «Я склав для себе цілу колекцію уламків, аж поки, постійно вбираючи в себе все нове та невідоме і тим самим вгамовуючи свою спрагу, сам не виявився уламком»², — що є лише наступним в мереживі самоаналізу героя Мюссе, думка про відразу пояснює незадоволеність Октава собою. Його історія не переплітається з постійним підтвердженням факту письма (лише спорадичне — «коли я пишу ці рядки»), але й не спростовує свій зв'язок із ним. Фабульна складова виписуваної історії значно поступається своїм масштабам рефлексіям Октава з приводу різних ситуацій та аспектів життя. Аналітичні судження розгортаються паралельно з тим, як історія «хвороби віку» набирає обертів, і свідчать про супротив Октава своєму ставленню до світу.

Важливою характеристикою тексту-письма епохи літературного романтизму є різні модули особистісного письма (листи, щоденник тощо), що формують складку тексту (факт їхнього існування згадується в історії, але повний зміст не наводиться), пояснюючи існування в досвіді героя попередньої практики письма.

Октав веде щоденник після смерті батька. Він не включає його в свій текст, який дозволяє прочитати зовнішньому реципієнту, що має свої причини,

¹ Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, 61.

² Там само, 63.

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

безпосередньо пов'язані з роботою письма, її місцем та значенням у житті суб'єкта. Октав не має на меті приховувати щось, тому відсутність експлікації щоденника на поверхні тексту не може пояснюватися його інтимним характером, таємничістю. Натомість не можна знехтувати тим фактом, що роботу над щоденником Октав починає, наслідуючи батьківську традицію, копіюючи його режим дня. Щоденник героя Мюссе, за таких умов, виявляється не зовсім його, тому і не мусить бути наведеним в письмі про *Себе* Октава. Водночас, як усі види роботи письма, ведення щоденника — хай навіть «несправжнього» — не може минути без конструктивного впливу на суб'єкта. Завдяки цій практиці герой Мюссе відчуває присутність батька поруч, письмо, таким чином, допомагає йому попросити вибачення у померлого за недостойну поведінку сина в Парижі. Вхідження, у тому числі і через щоденникове письмо, у манеру життя батька вперше, як зазначає сам Октав, робить його щасливим. Внутрішня рівновага, спокій, затишок, розмірений ритм тихого сільського життя у єдності з природою — цей стан героя супроводжує його роботу над щоденником і пояснює той факт, що подібне письмо опускається в складку тексту Мюссе.

У романі Мюссе в складку тексту сховані також декілька листів. Октав переказує суть епістолярного повідомлення (свого чи пані Пірсон), але жодного разу не наводить листа повністю. Ця ознака простору письма про *Себе* фікційного суб'єкта в романі Мюссе дозволяє поставити текст «Сповіді сина віку» в антонімічну пару до «Небезпечних зв'язків» Лакло. З історії Октава стає зрозуміло, що не-експліковані листи покликані були виконати виключно одну єдину роль — донести повідомлення за неможливості озвучити його тет-а-тет з реципієнтом (наприклад, період, коли мадам Пірсон не приймала в себе Октава). Опозиція текстів Мюссе та Лакло, яку уможливорює порівняння ролі листа в романах «Сповідь сина століття» та «Небезпечні зв'язки», дозволяє чіткіше підкреслити функціональне значення письма. Зведені до заміни реального діалогу листи в творі Мюссе не потребують експлікації, і навпаки — виведений на поверхню епістолярій у творі Лакло утверджує функцію донесення повідомлення як менш вартісну у порівнянні з силою впливу на поведінку та внутрішній стан суб'єктів письма. Героям Мюссе не підходить стратегія героїв-лібертенів Лакло: Октав не хотів гратися почуттями у стосунках з Брігіттою минулому, а працюючи над вкладанням історії свого життя у письмо, й поготів зосереджується на глибинних смислах пережитої «хвороби віку». Саме тому в його письмі домінує аналітичний підхід до подій, що складають його історію, а окремим сценам відводиться функція ілюстрації, причини чи аргументу певного висновку — лист про почуття не узгоджується з обраною Октавом манерою письма. «Однак вислови, які я використав у моєму листі, були просякнуті невимушеною гіркотою»¹, — ця ремарка засвідчує, що герой Мюссе не обдумано добирає спеціальні мовленнєві конструкції для впливу на кохану жінку. Для виведення висновку про модальність свого листа йому потрібно було його

¹ Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, 173.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

прочитати (в прямому чи переносному значенні — наприклад, пригадати в деталях). Як бачимо, робота письма Октава, що утворює художній ландшафт роману Мюссе, відкриває для героя приховані або незрозумілі йому імпульси його внутрішнього світу під час переживання певної події. Сповнене аналітичності, розгорнуте як поширений аргументативний дискурс, письмо героя Мюссе реалізується, насамперед, як діалог із самим собою, пізнання *Себе*, в якому зайвим листам не має місця. Октав як суб'єкт письма ніби засвоїв урок епістолярію героїв Лакло, які, нехтуючи силою письма на адресанта, виявились заручниками власної гри, — тому в нього немає потреби наводити листи про почуття повністю, щоб вкотре переконатися у багатогранності свого «Я». Оскільки потреба у розумінні істинних потреб свого життя штовхає Октава шукати приховані почуття за маскою «хвороби віку», його письмо організовується як торування прямої дороги до розуміння *Себе*, що супроводжується вкладанням попередніх практик письма (листів, щоденника) в складки тексту.

Історія життя (минулого) закінчується там, де Октав розуміє, що не знає себе. Робота письма з вкладання пережитого в історію на папері (теперішнє) стає кресленням кіл навколо невідомого «Я» — так, окреслюючи периферію, чітко передаючи усі тонкощі подій, віддалених у часі, Октав створює означники власної ідентичності.

Значущість письма в житті героя підсилює поєднання в романі Мюссе інтимного письма та музики. Дві помилки Октава в тлумаченні характеру та поведінки коханої Брігітті пов'язані з мелодією, яку зіграла йому пані Пірсон, та її зошитом, куди вона записувала свої думки. Октав прагне доказів справжності почуттів коханої, біль переживання дволикості попередньої коханки не дозволяє йому сприймати образ Брігітті беззастережно. Сцена з музичною композицією та прочитання зошита пані Пірсон стають для героя Мюссе вказівками на прихований бік думок коханої, якому Октав надає великої ваги, нехтуючи усіма видимими доказами ширості почуттів до нього. Послідовність цих епізодів дозволяє поєднати семантичні поля двох метафор «музичної композиції» та «інтимного зошита». Романтичний код письма утверджується через особливу роль, яку закріпив романтизм за музикою — у здатності розкривати глибинну сутність внутрішнього світу.

Історія героя Мюссе не містить вказівок на видимі зміни в його житті, до яких мала б призвести робота письма. Однак, відсутність результату зовсім не означає знецінення проведеної естетичної роботи. Письмо дозволило Октаву переглянути з нової позиції пройдений шлях. Фінал історії Октава позначений кардинальною зміною у представленні образу *Себе*. Герой Мюссе не лише робить абсолютно новий вчинок у своєму житті, а й пише про подію самозречення заради коханої відсторонено. Як зазначав Б. Дубін, «займенник — ідеальна метафора взаємності, магічний кристал впізнавань та перетворень»¹. Зміна зай-

¹ Борис Дубін, *Класика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре*. Сб. статей (Москва: Новое литературное обозрение, 2010), 145–146.

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

менника «Я» (яке постійно в письмі героя Мюссе корелювало з розгорнутими ліричними роздумами) на «він» у фіналі твору засвідчує той факт, що Октав не може визнати у новому образі себе, ідентифікувати своє «Я» з молодим чоловіком, вчинок якого є абсолютною протилежністю розпусному, владному, невпевненому та несміливому юнаку, яким він був зовсім недавно. Почуття до Брігітти, стосунки з пані Пірсон, в яких герой постійно відчував відлуння історій свого минулого, проти власної волі Октава змінили його, але не призвели до примирення з собою. Як і раніше, Октав віддзеркалює природу вчинків своїх коханок. З розпусти та зради однієї почалась його «хвороба віку» — герой увібрав спосіб життя та світобачення байдужої, холодної, неглибокої людини, ставши таким чином її відображенням, і власноруч зруйнувавши почуття кохання Брігітти до себе. Зрозумівши, що пані Пірсон жертвує своїми почуттями до Смітта заради порятунку Октава, герой Мюссе відкриває для себе інший ракурс любові. Ще в «Бенкеті» Платона зазначено, що вищим почуттям є те, коли коханий відданий закоханому. «Бо закоханий <...> боговдохновенний, а отже, божественніший від тих, кого люблять»¹. Відмова від коханої стає для метаморфоз ідентичності Октава віддзеркаленням Брігітти, яка готова була присвятити себе йому, попри те, що покохала іншого. У лабіринті дзеркальних образів, яким постає його «Я», Октав не може визначитися, знайти себе та досягти внутрішньої гармонії — на допомогу приходять письмо. Коли, виписуючи свої вчинки, що призвели до зміни почуття пані Пірсон, Октав зазначає: «З яким соромом пишу я ці рядки!», — ремарки власної історії, нового ставлення до себе колишнього засвідчують наближення героя Мюссе до образу в фіналі роману. Октав не може сказати «Я» про чоловіка, який відпускає кохану, але робота письма стирає дистанцію між ними, вкотре утверджуючи свою конструктивну місію у процесі самопізнання суб'єкта.

Попри наявність настільки промовистих індексів письма у романах «Оберман» та «Сповідь сина століття», тексти Констанана, Гюго та Нерваля вносять важливі доповнення до романтичного потрактування письма про *Себе* фікційного суб'єкта.

Твір «Адольф» у контексті цього дослідження заслуговує бути виділеним з творчої спадщини Б. Констанана, яка стала плідним матеріалом для аналізу різних аспектів тематики письма, більшою чи меншою мірою пов'язаних з письмом про *Себе* фікційного суб'єкта. Французькі дослідники, які порушують питання фікційності та автофікціональності, залучають у свої роботи «Червоний зошит» (перша назва «Мое життя»), «Сесіль», «Амелія та Жермена» Констанана на рівних правах з «Адольфом». Тема особистісного письма проходить у французьких дослідженнях, присвячених творчості Констанана, з акцентом на фігурі первинного автора, який, на думку його біографа П. Бастіда, «міг переживати будь-які почуття виключно з пером в руках». Письмо фікційного суб'єкта ви-

¹ Платон, *Бенкет*. Пер. з давньогре. У. Головач (Львів: Видавництво УКУ, 2005),

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

ходить на перший план в «Адольфi», де завдяки цілому комплексу паратекстуальних елементів утверджується дистанція між емпіричним автором та героєм. Варто зауважити, що сам письменник, хоча і зізнавався, що черпає матеріал з власного життя, усіляко намагався затушувати безпосередній зв'язок свого образу з «Я», яке поставало на папері. Залучення прийомів організації ефекту реальності з епістолярного роману XVIII ст. дозволило йому реалізувати це бажання в «Адольфi», що вийшов друком при житті автора. Відсутність фігур видавця, очевидця зображених у дієгезисі подій, а також відмова вкласти письмо від «Я» в складну структуру металепису, назавжди поєднали реального Констана з суб'єктом у інших його творах, які автор не опублікував за життя, і які лише у XX столітті побачили світ. «Подібність Адольфа та „Я” автобіографічної прози Констана, спільність психологічних механізмів, що розкриваються в цій прозі, стали зрозумілими лише багато років потому, коли побачили світ «Червоний зошит», «Сесіль», «Амелія та Жермена»¹. Як бачимо, архітектура тексту «Адольф», творчі наміри автора та історична ситуація, що супроводжувала цей твір, дозволяють включити його в дослідження романтичної складової концепту письма про *Себе* фікційного суб'єкта.

На відміну від роману Сенанкура, де письмо героя утверджує епістолярний дискурс, та «Сповіді сину віку» Мюссе, що містить, принаймні, спорадичні ремарки героя щодо власної оповідної манери як саме письма, «Адольф» позбавлений вагомих експліцитних знаків роботи письма протагоніста. Як і в романі епохи Просвітництва, на модус нарації в творі Констана вказує передмова. Герой-видавець розповідає про обставини, за яких до його рук потрапила скринька з рукописом Адольфа та зв'язкою його листів. Історія, викладена у передмові, виступає головним аргументом визначення форми розповіді від «Я» в романі як письмо. Якщо свідчення з передмови можна вважати формуванням горизонту очікування читача, то листи від очевидця історії Адольфа до видавця та надіслана йому відповідь підтверджують заявлену інформацію. Тож оповідь Адольфа обрамляється паратекстуальними елементами, що вказують на неї як письмо. Натомість у інтрадієгетичній оповіді «Я»-героя існує один-єдиний індекс письма — лише раз (у дев'ятому, передостанньому розділі) Адольф заявляє про свою естетичну роботу: «зараз я з розкаянням пишу про це». В інших випадках, коли в перекладі російською (українського перекладу, на жаль, поки не здійснено) ремарок героя Констана з'являються різні форми дієслова «описувати» (що є похідним від «писати», а тому також могли б вважатися індексами письма Адольфа), в оригіналі має місце лексема «reindre» (малювати, зображати). Як зазначається в культовому словнику французької мови «Літре», у семантичне поле лексеми «reindre» входить зв'язок з письмом².

¹ Бенджамин Констан, «Амелія и Жермена». Пер. с фр. и вст. ст. В. Мильчиной. Иностранная литература. 4 (2002). <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/4/kon.html>

² «Peindre», définition dans le dictionnaire *Littre*: Le dictionnaire de la langue française, par É. Littré. <http://www.littre.org/definition/peindre>

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

Єдиний раз у четвертому розділі Адольф відходить від фабульності своєї розповіді (що за умов слідування чіткій хронології подій та дотримання ритму переказу пережитого від сцени до сцени, мало нагадує письмо) та дозволяє собі ліричний відступ про зачарованість коханням як причину неможливості передачі його в слові. Відступ від переказу, існування якого правомірно є вказівкою на роботу письма, починається словами: «Чарівність любові! Хто може описати тебе» («qui pourrait vous reindre»); а закінчується твердженням: «хто відчував тебе, той не може тебе описати!» («qui vous éprouva ne saurait vous **décrire!**»). Як видно з наведеного прикладу, на початку свого роздуму Адольф використовує лексему «reindre», а, коли приходить до висновку про неможливість передачі почуття за допомогою опису, звертається до слова «писати». На перший погляд, може здатися, що ці лексеми використовуються в дискурсі героя Констанана як синоніми, проте, зважаючи на вагомість знаків у ландшафті художнього тексту, варто врахувати ту підказку, яку поєднання в одному пасажі цих двох слів на позначення, у принципі, однієї естетичної роботи, здатні надати для дослідження теми письма. У дихотомії «опис»-«письмо» можуть проявитися сутнісні риси письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Опис, про який неодноразово роздумує Адольф («Я не можу змалювати» («Je ne saurais reindre»)), — рефреном проходить крізь його рукопис, корелює з екфразисом, на що особливо влучно вказує французьке слово «reindre». Тобто герой прагне вивести історію своїх буремних почуттів на поверхню, що надало б хаосу його внутрішнього світу візуальності та статичності. Не можна нехтувати також і естетичною складовою цієї роботи. Адольф хоче підійти до своєї розповіді як художник, адже саме ця роль може привести до перетворення динаміки, таємничості, імпульсивності, що є маркерами почуттів, у застигли образи живописного полотна — хай навіть створеного пером, а не пензлем. Згадаймо, як Вертер у романі Гете стверджував, що ніколи не почував себе більшим художником, ніж у період, заповнений роботою письма, хоча не намалював і мазка. Враховуючи той факт, що саме образи видимі, статичні, які можуть стати предметом обговорення і накладання різних точок зору, до яких можна повернутися, підкорюються пізнанню, можна тлумачити прагнення Адольфа створити опис як бажання зрозуміти пройдений шлях, розкрити приховані смисли пережитої історії. Саме на письмо герой-романтик покладає надії щодо розуміння *Себе*.

Адольф не зміг перетворитися на художника у своєму рукописі — роман позбавлений екфразисів. Втім, нехтувати промовистими ремарками героя Констанана щодо власної естетичної роботи також не можна. Однією з причин неможливості створити візуальну сцену з подій історії Адольфа є листи, що формують складку тексту. Констанантою усіх подій у творі постає отримання листів, як і у романі Мюссе «Сповідь сина століття», вони не виведені на поверхню дієгезису, але зауваження в передмові про те, що скринька з рукописом Адольфа містила також зв'язку його листів, вказує на важливість у розгортанні історії.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Жоден з отриманих листів, про які повідомляє Адольф, не минули безрезультатно для динаміки його почуттів. Коли Адольф вагається і ніяк не може зважитися на від'їзд, лист від батька допомагає йому прийняти рішення, а відповідь героя батьку після сліз Елеонори з проханням залишитися яскраво засвідчує тенденцію його почуттів до коливання, яка триватиме до кінця історії і в механізмі якої важливе місце посідатиме листування з батьком та його супровідні елементи. Думка про те, що «Адольф зв'язаний провинною освідчення»¹, не лише вказує на стан самоусвідомлення героя в історії, а й влучно визначає роль письма, зокрема, листа протагоніста. Після освідчення в коханні Елеонорі герой усвідомлює, що «нешастя справжніх почуттів» полягає в пакті, який імпліцитно заключає пара в момент зізнання в почуттях. Адольф — перший герой — романтик, який відчуває себе заручником власного освідчення, що породжує бажання втекти від кохання. Цей мотив транлюється на спосіб організації подій в історії та досягає кульмінації в листі, адресованому барону, другу батька, що містить аргументоване рішення героя залишити свою коханку. З огляду на вплив, який мав цей лист на життя Елеонори, правомірним здається висновок про те, що саме письмо (лист) стає тим зізнанням, що зв'язує Адольфа. Тож причини хитань у сфері почуттів героя приписуються в романі Константа листам, що не виводяться на поверхню. Без видимих причин вчинки героїв, з яких складається історія в романі, позбавлені мотивації, логіки розгортання, а тому спорадичні «кадри» подій пережитого (наприклад, два листи в ліжку Елеонори в десятому розділі) не можуть стати основою екфразису. Адольф як суб'єкт письма в силу гнітючого тягара, що тисне на його душу, не може присвятити всю свою увагу творенню символічної сцени, адже він постійно зісковзує з поверхні (передачі фраз, жестів) у глибину (коливання почуттів), залишає там листи, і знову виходить на оповідь про події зовнішнього світу. Йому не вдаються описи, адже він не зупиняється на поверхні. Проте ця характеристика його письма зовсім не означає даремності естетичної роботи Адольфа.

Причини письма можна реконструювати з історії героя. Усі події його життя розгортаються у такий спосіб, що він не має підстав бути задоволеним собою. Адольф переходить від меланхолії до відрази та відчаю, принципом його життя виявляється «*taedium vitae*»². Саме цей стан самопочуття та світогляду стає аргументом до визначення героя Константа як першого героя французького романтизму, який виразив «хворобу віку», розвинену згодом в романі Мюссе. Дослідження письма про Себе фікційного суб'єкта вносить уточнення в цю думку. Той факт, що герої Константа та Мюссе висвітлюють історію своєї «хвороби» в письмі, свідчить про боротьбу романтика з самим собою. Згадаймо, єдина експліцитна вказівка Адольфа на свою роботу письма пов'язана з відчуттям сорому за себе колишнього як учасника виписуваних подій («*je l'écris*

¹ Florence Lotterie, «Le Cahier Rouge de Benjamin Constant: une fiction de l'engagement». An *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 48 (1996): 371–390.

² Lotterie, «Le Cahier Rouge de Benjamin Constant», 388.

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

dans ce moment avec un sentiment de remords»). Тобто історія, що, на перший погляд, переривається, не досягнувши свого завершення, має продовження на рівні розповіді: завдяки письму Адольф отримує змогу оцінити себе збоку. Письмо героя Констанана не є утвердженням «хвороби віку» — воно засвідчує рух романтика по висхідній спіралі: на новому витку існування в амплуа суб'єкта письма Адольф розкриває критичне ставлення до себе самого.

Для підкреслення ролі ненаведеного листа в романі Констанана варто також зауважити, що рукопис Адольфа потрапляє до рук його видавця у супроводі листа (якому за таких умов можна приписати функцію квитка в історії мандрівки скриньки з різними модусами письма про *Себе*). Завдяки листуванню — на цей раз вже експліцитному — майбутнього видавця зі свідком історії головного героя реалізується передача рукопису зовнішньому читачу. Тож твір надає достатньо підстав для визначення ролі листа в ньому як не лише засобу організації ритму історії Адольфа, а й рушійного механізму онтології тексту.

З контексту письма про *Себе* фікційного суб'єкта виділяється твір В. Гюго «Останній день засудженого до страти», що одночасно і відповідає критеріям тексту-письма, і спростовує їхню функцію. Передмова повністю відходить від формату, заданого цьому елементу паратексту у XVIII ст., зокрема, не містить жодних вказівок на модус оповіді в творі. Власне, в самій розповіді героя відсутні формальні характеристики письма (певного його виду). Перша згадка про естетичну роботу героя з'являється лише в шостому розділі: «Якщо у мене є можливість писати, чому не використати її?». При цьому чітких орієнтирів щодо того, чи починається з цього місця письмо, чи і від початку воно мало місце (позаяк стилістичні характеристики оповіді не змінились), твір також не дає. Автодієгетична оповідь може бути письмом, так само, як і не бути, тож роздумів героя на тему, чому б йому не писати, при відсутності інших індексів не достатньо для утвердження письма в творі Гюго.

Декілька нюансів розгортання розповіді якщо не прямо суперечать роботі письма фікційного суб'єкта в «Останньому дні засудженого до страти», то, принаймні, вносять сумніви у його природність. Так, у розділі XI герой ставить перед собою питання, чим заповнити час до світанку, і приходиться до рішення роздивитися уважно знаки на стіні камери, що також є слідом письма його попередників. Іншими словами, твір надає прямі вказівки на читання, але водночас ставить під сумнів можливість письма героя. Герой Гюго переповідає величезну кількість інформації, подій, лише факт яких мав би зайняти увесь час, що він провів у камері. Якщо «огидне видовище», яке герой бачив «нешодавно» і переповідає у розділі XIII, ще можна пояснити перебуванням його у в'язниці задовго до того, як почався той самий останній день засудженого до страти, що за задумом Гюго мав стати часом письма героя, то суму інших розказаних подій виміряти об'єктивним часом не вдається. Декілька разів упродовж розповіді в читача може природно виникнути питання, коли ж герой знайшов час, щоб записати усе це. Пояснення твір пропонує одне: герой втратив лік часу, відчужений від зовнішнього світу, гостро переживаючи свою межову ситуацію, він, попри намагання вирахувати, скільки днів у нього є перед стратою, не має жод-

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

них зачіпок, окрім зміни дня і ночі, щоб прояснити часовий плин. Ця ситуація в житті героя транслююється на потрактування часу на рівні оповіді. Останнім днем в історії засудженого до страти виявляється період, межі якого насправді розмиті в часі. Одну ніч герой вивчає написи на стіні, про іншу повідомляє: «Поки я все це писав, світло лампи потускніло, настав день»¹. Логіка реального часу підміняється в творі Гюго феноменологічним часом героя, що має наблизити читача до сфери свідомості людини, засудженої на смерть, і утвердженню чого слугує письмо фікційного суб'єкта.

Ще один сумнів вносить знання героя про те, що, здавалося б, він не міг знати: наприклад, читаючи імена на стінах камери, він наводить «жахливі спогади, пов'язані з ними», не пояснюючи джерело своєї освіченості. Вірити герою чи ні — залишається на розсуд читача. Письмо, що мало наблизити зовнішнього реципієнта до внутрішнього світу протагоніста, попри плутанину в свідченнях героя (називає своє письмо і щоденником, і записками), виконує свою функцію, але водночас контекст інших творів, що розглядаються в цьому дослідженні, змушує поставити твір Гюго осторонь типових характеристик письма фікційного суб'єкта.

Історія героя в «Останньому дні засудженого до страти» зрозумілим чином різуче відрізняється від історій інших героїв, що брали в руки перо. Герой Гюго не ставить за мету самопізнання, не підкорює своє письмо будь-яким пошукам. Спеціаліст з творчості Гюго сучасна французька літературознавиця Міріам Роман, аналізуючи «Останній день засудженого до страти», переконливо висвітлює конфлікт стилю та риторики². Відштовхуючись від положень її статті, можемо стверджувати, що судова стилістика звинувачень та виправдовувань суперечить семантичному спрямуванню письма про *Себе*. «Хай те, що я пишу, коли-небудь принесе користь іншим, хай зупинить суддю, готового засудити, хай врятує інших страждених, винних чи невинних, від смертельної муки, на яку приречений я, — до чого це, навіщо?» Перехід від майже прометеївської місії, в якій швидше вгадується голос автора, а не героя (попри те, що дві передмови утвердили дистанцію між первинним автором та фікційним суб'єктом), до зосередження на собі (мереживо риторичних запитань, моління про спасіння, ліричні відступи) повертає нетипового героя Гюго до кола суб'єктів письма французького роману. Засуджений до страти своїм письмом утверджує важливість таких аспектів цієї естетичної роботи, як автокомунікація («Чому б мені в моїй самотності не розповісти собі самому про все жорстоке та незвідане, що мучить мене?»), безпосередній зв'язок із внутрішнім світом

¹ Тут і далі твір Гюго цитуємо за виданням, електронна версія якого розміщена за посиланням: Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*. La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents Volume 141: version 1.0. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/hugo-claude.pdf>

² Myriam Roman, «Le Dernier jour d'un condamné: le style contre la rhétorique». An *Victor Hugo et la langue* (Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7) <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Hugo%20et%20la%20langue/Roman.pdf>

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

суб'єкта («я позбавлений права пересуватися та бачити зовнішній світ»). Відблиск вічка в дверях замкненого простору є вираженням взаємин суб'єкта письма із зовнішнім світом. Прикметно, що герой, незважаючи на свою життєву ситуацію, легко, без жодних застережень та ремарок, покладає на своє письмо місію вивести на поверхню «незвідане» в собі. Також він усвідомлює терапевтичну функцію письма: «єдиний засіб менше страждати — це спостерігати власні муки та відволікатися, описуючи їх». При цьому він прагне зберегти контроль над письмом — розмірковує про матеріал, який варто записати. Вкладене в письмо герой Гюго називає достойним, підкреслюючи у такий спосіб, що письмо диференціює події життя та думки суб'єкта.

Повість «Анжеліка» із циклу «Доньки вогню» Ж. де Нерваля¹ також вимагає додаткових коментарів для включення її в корпус текстів «письма про Себе фікційного суб'єкта» французької літератури. Герой-оповідач у цьому творі має дві характеристики, що відрізняють його від героїв інших повістей циклу: по-перше, він береться за роботу письма, по-друге, його образ позбавлений тих романтичних рис, що робили Обермана, Адольфа та Октава дітьми віку. Відсутність імені в цього героя Нерваля не містить жодних паралелей з безіменним засудженим до страти в творі Гюго. Письмо фікційного суб'єкта Нерваля, як і його текст, попри той факт, що належать літературі французького романтизму, займають у ній своєрідну нішу, продовжуючи на новому витку просвітницької тенденції вишуканої гри в стилі «Жака-фаталіста та його пана» Д. Дідро. Думка М. Кундери про те, що роман Дідро залишається недостатньо оціненим в історії французької літератури, «втраченим заповітом», позаяк тексти романтизму відмовились від стихії гри, розваги на користь філософії, при зверненні до твору «Анжеліка» втрачає свій песимізм, настільки тісна спорідненість цього тексту Нерваля з «Жаком-фаталістом». У названому романі Дідро наявна принципова відсутність будь-яких видів письма, позаяк роман утверджує активну енергію руху вперед: розповідь в ньому не знає гальмування, навіть зупинившись на ночівлю, герої переповідають один одному історії, кожна з яких стимулює появу наступної. Сцена письма, що корелює з відходом суб'єкта від динаміки зовнішнього світу, переносила б розгортання історії в середину письма, пригальмовуючи його вітальний рух та затуманюючи легкість усного слова. Нерваль як знавець літератури XVIII ст. стилізує у своєму творі як епістолярний дискурс попередньої епохи, так і легкість розгортання та гру роману Дідро, органічно поєднуючи їх. За таких обставин із твору зникає серйозність теми самопізнання суб'єкта, проте це не означає, що в листах, з яких складається повість, відсутня особиста історія героя. Тож, для введення «Анжеліки» в контекст письма про *Себе* фікційного суб'єкта, передусім, потрібно внести уточнення в статус героя-оповідача, його відношення до письма.

¹ Gérard de Nerval, «Angélique», an *Les Filles du feu*.
<https://fr.wikisource.org/wiki/Ang%C3%A9lique>

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Як видно з назви твору, ім'я тут, на відміну від творів Сенанкура чи Константа, а також просвітницької традиції, не позначає героя-оповідача. Безіменний герой Нерваля робить не себе, а Анжеліку центром твору, що відкриває принаймні два напрями інтерпретації і вимагає перевірки, чи підкорює герой-оповідач себе стрижневій історії твору, чи через неї веде оповідь про особисте. Від самого початку твору, з першого листа, перед читачем постає герой-романтик зі своїм потягом до таємничого, невідомого, схованого в старих манускриптах. Історія пошуку книжки про життя абата де Бюкуа, що стане місточком до історії Анжеліки, одночасно створює захопливу пригоду та розкриває смаки та зацікавлення героя-оповідача. «Повість Жерара де Нерваля „Анжеліка” присвячена не так історії героїні із заголовку, як перипетіям гонитви за невловимою книгою (сюжет, що явно передбачає деякі новели Борхеса)»¹.

Важливо наголосити, що усі складові цього багатопланового сюжету мають форму письма: листи героя-оповідача включають зошит Анжеліки, оповідь з якого переривається вставками героя-ерудита, що шукає книжку, а коли закінчуються (обриваються) записки Анжеліки, герой одразу доповнює їх записками її кузена. Таким чином, письмо в творі Нерваля представлене роботою декількох персонажів, яких об'єднує герой-оповідач. Саме його письмо, виражене листами, включає в себе записи інших, подані через читання героя. Тож письмо та читання в цьому тексті зв'язуються настільки тісно, що стирається межа між ними — і читач виявляється втягнутим у гру цих двох практик. Слушним є зауваження С. Зенкіна: «Історія Анжеліки перемежується з блуканнями та розшуками біографа (композиція, що нагадує гофманівські «Записки кота Мура») і утворює дивний мерехтливий сюжет, напівреальний, напівкнижний»³. Як у романі Дідро оповідь не знає зупинки, так і у Нерваля — естафета передається іншому суб'єкту письма, але не переривається його робота. Дванадцять листів, які, до речі, позбавлені формальних характеристик епістолярію, за умови відсутності експліцитного адресата стають зверненими безпосередньо до зовнішнього гіпотетичного читача. Твір закінчується роздумами героя-оповідача: роздуми є традиційним елементом роботи письма фікційного суб'єкта, що обрамляється паратекстом — константою тексту-письма. Фінальні роздуми також стилізовані під передмову до творів XVIII ст. (форма діалогу як у другій передмові до роману Руссо, образ якого зайняв своє місце в письмі героя Нерваля), і до діалогів автора з читачем в романі Дідро. Герой-оповідач порівнює себе з Одисеем, пошуки книги — з поверненням на Ітаку, плетення текстуального мережива — з роботою Пенелопи.

«Анжеліка» Нерваля стає першим винятком з корпусу текстів, в яких представлена робота письма фікційного суб'єкта: у творі відсутнє розгортання мотиву інтимних страждань (що виступав константою письма героя художньо-

¹ Сергей Зенкин, *Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе* (Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002), 54.

³ Там само, 215.

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

го твору), натомість підкреслюється ігрове начало письма (головним чином, у переплетенні письма та читання, у легкій варіації суб'єктів письма та реципієнтів). Герой-оповідач Нерваля доповнює групу фікційних суб'єктів письма французького роману, наголошуючи, що письмо пов'язане з внутрішніми смислами та глибиною зовнішніх об'єктів (його мандрівка книжними ярмарками, на могилу Руссо, в замок Анжеліки перестає сприйматися як маршрут виключно зовнішнім світом, оскільки завдяки запискам та листам персонажів кожен образ у подорожі героя перетворюється на верхівку айсберга). На відміну від інших своїх творів, в «Анжеліці» Нерваль не створює фантастичний світ, але фактичність існування топонімів, історичних імен та дат «живить фікцію» з метою надання їй статусу альтернативної реальності¹. Різні модуси письма від різних суб'єктів створюють у тексті Нерваля ефект блукання письма. Водночас наявність письма в усіх частинах твору дозволяє висунути думку про те, що письмо виконує роль нитки Аріадни для героя-ерудита, від якого постійно вислизає заповітна книга, прирікаючи його на блукання. Саме мереживо письма допомагає герою Нерваля утвердити романтичне уявлення про зовнішній світ як набір знаків, розшифрування яких спонукає ініціацію суб'єкта та пояснює життєвий шлях як пошук прихованої під поверхнею таємниці.

Твори О. де Бальзака «Спогади двох молодих жінок» та «Лілія в долині» можуть бути розглянуті в контексті романтичної парадигми письма про *Себе*, позаяк містять низку ознак романтичного типу письма. Сам Бальзак не відносив себе до авторів-романтиків, як і до певної літературної течії. Максим Пере у статті «Бальзак класичний, Бальзак романтичний чи Бальзак еkleктичний» пише: «Бальзак виокремлює три літературні типи, що існують на початку XIX століття: література ідей (Стендаль, Меріме, Мюссе), література образів (Гюго, Ламартін) та еkleктична школа (Вальтер Скотт, Жорж Санд)»². Себе письменник також вважав еkleктиком і пояснював це тим, що тогочасну соціальну ситуацію неможливо описати за допомогою уже існуючих літературних явищ.

«Спогади двох молодих жінок» та «Лілія в долині» містять в своїй структурі топос листа, функціональне значення якого не є однаковим у цих творах. На думку Ж. Руссе, «Лілія в долині» (*Le Lys dans la vallée*, 1836 р.) не є епістолярним романом, французький літературознавець визначає жанр роману Бальзака як «автобіографічний роман про минуле»³. Героя Бальзака Фелікса не можна поставити в один ряд з Октавом та Адольфом, попри те, що усі вони є суб'єктами письма, позаяк герой «Лілії в долині» не розкриває за допомогою

¹ Jean-Nicolas Illouz, «Spectres du nom & inventions de soi: la *Généalogie fantastique* de Gérard de Nerval», *Acta fabula*, vol. 12, n° 7, Editions, rééditions, traductions, Septembre 2011, URL: <http://www.fabula.org/revue/document6495.php>, page consultée le 06 août 2015.

² Maxime Perret, *Balzac classique, Balzac romantique, ou Balzac éclectique? L'usage des classiques français dans La Comédie humaine*. Les catégories de l'histoire littéraire, artistique et culturelles (XVIIe-XVIIIe siècles) II (Louvain-la-Neuve, 10/05/2012). Permanent URL <http://hdl.handle.net/2078.1/121786>

³ Rousset, «Une forme littéraire: le roman par lettres», *Formes et signification*, 90.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

роботи письма в собі новий образ. Письмо (звужене до листа) для нього — спосіб показати свої почуття, свою натуру. Адресоване його повідомлення назовні, водночас не несе коректної мети впливу на реципієнта — адже зізнається Фелікс коханці Наталі в почуттях до жінки, що померла, стверджуючи, що він більше не полюбить нікого іншого. Тож заявлені на початку його листа інтенції бути щирим зовсім не означають бажання зменшити дистанцію між собою та Наталі. Оповідь Фелікса позбавлена покаяння, погляду на себе як на іншого, відкриття конфлікту між маскою та внутрішнім, а тому не може корелювати зі сповіддю, поготів, якщо врахувати жорстокість його зізнання стосовно Наталі, яка закохана в нього. Формальні характеристики листа виявляються позбавленими того семантичного навантаження, що було їм властиве в романі Руссо. Лист не наближає адресата до адресанта в романі «Лілія в долині», обмін листами не прив'язує їх один до одного, а тому комунікаційна арка, що утворюється письмом героїв, не стає координатами процесу пізнання. Також, варто зауважити, що повідомлення, яке вкладають Фелікс та Наталі в епістолярну форму, без жодних змін могло би бути озвучене при їхній зустрічі. За таких умов «Лілія в долині» може потрактовуватись як пародія, а не критика сповідальної модальності письма героя-романтика. В цьому можна погодитися з висновком Л. Сімонової герою Бальзака: «Фелікс де Ванденес перестає бути героєм „драми” і стає персонажем „комедії” в один ряд з іншими дійовими особами романного циклу, підкорюючись всезагальному марнославству та байдужому скептицизму»¹.

«Спогади двох молодих дружин» («*Mémoires de deux jeunes mariées*») О. де Бальзака (1842 р.) продовжують список винятків з письма про Себе фікційного суб'єкта, що пояснюється комплексом причин. Твір входить до сцен приватного життя «етюдів звичаїв». Письмо героїнь допомагає передати їхнє приватне життя та змалювати контрастну картину звичаїв подружнього життя (головним чином, питання материнства та почуттів до чоловіка). Основний акцент автор робить саме на жіноче письмо та функції, яке воно реалізує. Жінка як суб'єкт комунікації конструє реалістичне зображення навколишнього середовища, його законів та правил. Листування в цьому творі можна назвати ізольованим. Існують лише дві жінки, що пишуть одна одній. Безперечно, наявні також посередники між оповідачками (опис перебування на вечірці, де інший персонаж розповідає свою історію); мають місце також листи чоловіків, що їх скопіювали жінки (листи Луї, сонети Філіпе), проте ці елементи виконують лише додаткову функцію. Події в творі розгортаються від 1823 до 1835 року. Структурно твір поділений на дві частини: перша складається з 47-ми листів і триває шість років; та друга — набагато менша, адже містить лише 10 листів, що були написані протягом двох років. Якщо друга частина — це просте листування, то перша частина більш складна та хаотична. В ній по-

¹ Лариса Симонова, «Жанровая природа романа О. де Бальзака «Лилия в долине». *Вестник МГОУ. Серия «Русская филология»*. 4 (2014), 119.

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

рушено питання кохання Луїзи, шлюбу і материнства Рене. Закінчується перша частина смертю Філіпе, після чого слідує мовчання протягом чотирьох років. Наступна частина представляє друге кохання Луїзи і її життя як матері та дружини. Якщо в епоху Відродження жінки могли відверто говорити на будь-яку тему, то у ХІХ ст. вони можуть говорити лише «comme il faut», згідно з тогочасними мораллю та пристойністю. Листи ж хоч і не постають конкретною формою протесту проти суспільної пристойності, але протистоять їй змістовно. Це контраст між вимогами суспільства та тим, що насправді відбувається в житті людини. Цю ж інтенцію у виборі листа як форми роману поділяла і Жермена де Сталь у романі «Дельфіна». У трактаті «Про літературу» де Сталь вказує на те, що суспільство відмовляє жінці у вмінні володіти власною мовою, на думку суспільства, риторика є недосяжною для жінки, що вимушена залишатися у полоні упереджень.

Просвітницька традиція епістолярію фікційних суб'єктів у творі Бальзака виражена виключно у переданні приватної інформації за допомогою листа — усі інші функції письма, що були виявлені літературою ХVІІІ — початку ХІХ ст., тут не працюють. Навіть більше, в другій частині твору применшується і ця єдина роль листа, героїні декілька раз починають свої листи з підтвердження інформації про своє життя, що вже стала відомою подрузі. Приватним письмом в творі Бальзака залишається лише в тому смислі, що адресантки висвітлюють у письмовій формі свої бажання, почуття, погляди. Письмо героїв у цьому романі не має впливу ані на розвиток сюжету, ані на їхнє ставлення до себе чи до будь-кого іншого (винятком можна вважати рішення Рене звернутися до поліції в розслідуванні історії Гастона як реакції на лист Луїзи, яка губить себе власними ревностями). З огляду на це, не безпідставним здається припущення, що текстове повідомлення твору Бальзака не пов'язане з письмом як модусом оповіді.

Звуження функції листа та нівелювання роботи письма в творах Ж. де Сталь та О. де Бальзака пояснює, чому «Небезпечні зв'язки» може бути названо останнім епістолярним романом. Звичайно, в такому формулюванні криється метонімія, адже твори, в яких лист не виявляв роботу письма, а був лише виявом приватного повідомлення, мали місце і до ХVІІІ ст.¹ («Листи закоханих» Е. Паск'є), і в період злету епістолярного роману («Листи Амабеда» Вольтера). Назва твору «Спогади двох молодих жінок» («Mémoires de deux jeunes mariées») відсилає до назв циклу Прево «Mémoires et aventures d'un homme de qualité», або роману мадам де Тансен «Мемуари графа де Комманжа», в яких, як було вже зазначено вище, відсутні ремарки роботи письма. «Спогади» геро-

¹ Fellows Otis, Logan Marie-Rose. «Naissance et mort du roman épistolaire français». In *Dix-huitième Siècle*, n°4 (1972), 17–38; doi: 10.3406/dhs.1972.993 http://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1972_num_4_1_993; Bray Bernard, «Les „Lettres amoureuses” d'Etienne Pasquier, premier roman épistolaire français?». In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°29 (1977), 133–145. Doi: 10.3406/caief.1977.1140 www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1977_num_29_1_1140

їнь Бальзака мають мало точок перетину з природою листа. Саме у порівнянні з такими зразками увиразнюються вагомість мотиву письма про *Себе*, значення письма як естетичної діяльності в лінії самопізнання героя.

Не можна назвати листування в «Спогадах двох молодих дружин» просто даниною традиції, спрямованої на досягнення віри читача в реальність зображеного. Попри звуження ролі листа в творі О. де Бальзака порівняно з епістолярною практикою героїв попередніх літературних періодів, письмо молодих жінок вносить додаткове семантичне навантаження в текст. Дві лінії письма — листи Луїзи та Рене — допомагають у дослідженні механізму пристрасті, що керують людиною.

Професор університету Ліон-ІІ Едгар Піш вказує на відсутність паритетності в позиції героїнь Бальзака в тексті: у просторі епістолярію домінує Луїза, а Рене більшою мірою виступає як її довірена особа¹. Ширше місце, що відводиться Луїзі, пов'язане з буремними перипетіями її історії, на відміну від спокійного патріархального укладу життя Рене. Це пов'язує письмо з неспокоєм, пошуком, переживанням суб'єкта. Молода дослідниця французької літератури з Сеульського університету Ї Йонг Чанг у праці «„Спогади двох молодих жінок“: жіночі слова» подає ґрунтовний перелік різних поглядів сучасних науковців на стосунки між адресантками листів та на їхнє ставлення до письма в романі Бальзака. Зокрема, слушною є думка про те, що кожен лист є нарцисичним зображенням свого автора. Коментар історії подруги, що репродукується письмом кожної героїні, одночасно є дзеркалом образу Іншої та амальгамою автокритики². Епістолярний діалог не так об'єднує двох жінок, як вияскравлює дзеркальність їхніх позицій щодо питань шлюбу, допомагає виразити контрастність провінційного та паризького способу життя, пристрасного та спокійного. Луїза втілює романтичну пристрасть, Рене — внутрішню стабільність. Під наголос в концепті письма потрапляє мотив свободи: «Але справжня мати повинна забути про свободу; а тому я і не пишу тобі ...»³. Спільною рисою події письма в житті подруг є той факт, що вони виражають в листах невимовлене в реальній дійсності. Для обох жінок письмо виступає простором внутрішньої свободи, можливістю поділитися думками, почуттями, бажаннями. Епістолярний діалог, в якому накладаються різні погляди жінок на низку проблем, зв'язує їхні світоглядні картини в один вузол, утворюючи ілюзії кожної з подруг. Як погляди мадам де Боссеан на суспільний порядок та місце в ньому людини віддзеркалюють судження Вотрена в «Батькові Горію», так листи двох молодих жінок, переплітаючись в своїй контрастності, виявляють

¹ Edgard Pich. *Mémoires de deux jeunes mariées d'Honoré de Balzac: Un roman de l'identité* (Lyon: Ed. Sedes, 2004).

² Chung Ye Young, «Mémoires de deux jeunes mariées»: paroles au féminin», *L'Année balzacienne*, n° 6 (2005), 323–346. Url: www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2005-1-page-323.htm. DOI: 10.3917/balz.006.0323.

³ Honoré de Balzac, «Mémoires de deux jeunes mariées». *Etudes de moeurs* [Document électronique]. Scènes de la vie privée. т. 2. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/168126.pdf>

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

тотожність полярного. Тож письмо в творі Бальзака перебуває на службі головних питань його творчого проекту — «Людської комедії».

Завдяки датуванню епістолярій дозволяє простежити чітку хронологію подій у творі — від 1823 до 1835 року. 47 листів першої частини твору охоплюють період у шість років, 10 листів другої частини передають картину життя героїнь протягом двох років. Дві частини твору розділяє також припинення листування між подругами на чотири роки. Рене та Луїза вкладають в письмо невеликий проміжок часу, що не вимагає від них активної роботи пам'яті. На відміну від героїв-романтиків їхнє письмо не є мнемографією.

Жан Руссе назвав «Спогади двох молодих жінок» «останнім великим романом у листах»¹. З огляду на звужену роль листа у «Спогадах двох молодих жінок» твір Бальзака можна назвати завершенням романтичного модусу письма фікційного суб'єкта, що став продовженням просвітницької традиції.

Присвята роману Бальзака Жоржеві Санду спонукає провести інтертекстуальну проєкцію від його твору до «Сповіді молодій дівчині» (1865).

Письмо двох молодих жінок у творі Бальзака, від яких переймає естафету героїня роману Жоржа Санда, звертає увагу на той факт, що жінка як активне творче начало мало представлена в історії письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману. В романах Прево «Історія кавалера де Грійє та Манон Леско» та «Історія сучасної грекині» жінка введена як образ, що дозволяє порушити питання правдивості/обману, яке можна конкретизувати, запозичуючи фразу М. Фуко, як діалектику слів та речей. Жінка (Манон Леско та грекиня з турецького гарему) у текстах Прево постає у двох вимірах: словах, якими вона створює свій образ для закоханого в неї чоловіка, та речах, точніше, подіях, що трапляються повсякчас в житті пари (де Грійє — Манон, героїноповідач — грекиня) та прямо суперечать словам-поясненням жінки. І хоча саме жінці відведена роль загадки життя, тлумачення її через організацію простору письма та, відповідно, варіювання своїх амплуа від оповідача до аналітика належить саме герою-чоловіку. В тексті Дідро «Черниця» жінка вперше з'являється саме в ролі суб'єкта письма. Попри акцент цього твору на суспільно-моральній темі, не можна не помітити, що письму в постулюванні образу жінки відведено важливе значення. Саме завдяки роботі письма Сюзанна долає в собі сутність черниці та пробуджує своє тілесне начало, повертається до себе справжньої. Все ж гендерні маркери жіночого письма в цьому тексті відсутні. Не проявляються вони і в романі Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза», Ж. де Сталь «Дельфіна», О. де Бальзака «Лілія в долині». Внесок цих текстів в історію письма про *Себе* жінки-фікційного суб'єкта полягає у тому, що жінці відведено її власний простір письма, її голос формує епістолярний діалог з героєм-чоловіком. І хоча розділити епістолярій цих романів на листи жінки (Юлії, Наталі) та листи чоловіка (Сен-Пре, Фелікса) без втрат для текстового повідомлення просто неможливо, доводиться констатувати, що першу скрипку

¹ Rousset, *Forme et signification*, 66.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

грає саме герой-чоловік — як у розгортанні дискурсу (саме листами чоловіків відкриваються обидва твори), так і в аналітичній роботі як складовому елементу письма (усі висновки, втім як і сум'яття, належать чоловіку, хоча і ведуть до них підказки з листів жінок). Автономності письмового слова набуває жінка в романі Лакло «Небезпечні зв'язки», де виведено цілу галерею жіночих образів: гетерогенність жіночої свідомості в цьому романі експлікує багатогранність природи жінки, проте не виведена на перший план тексту, не включена в його тематичне осердя. У тій же мірі письмо жінки-героїні залишається підпорядкованим іншим важливішим завданням літератури у творі Бальзака «Спогади двох молодих жінок», де жінка як суб'єкт письма виконує роль зображення суспільних звичаїв та поведінки.

У усіх цих творах виведена «епістолярна жінка», але не проявлена «епістолярна жіночність»¹. Тож саме героїням Жоржа Санда випала місія перейняти естафету від перших зразків жіночого письма у французькому романі («Листи перуанки» Франсуази де Графіньї та романи М.-Ж. Ріккобоні) та вивести цю тему на новий рівень.

Наближення до самостійності жіночого письма як художнього ландшафту у творчості Жоржа Санда відбулося раніше за роман Бальзака та «Сповіді молододі дівчини» (1865), зокрема, в романі «Лелія» (1833), де означились тематичні маркери втілення жіночої свідомості у процесуальність письмового слова. Письмо стає способом та засобом розуміння природи страждання. Лелія не молиться Богу, аргументуючи це відсутністю прохань до вищої сили: «Дати мені силу подолати послані мені страждання? Але ж він дав її, і мені лише потрібно використати її»². Страждання та біль стають для героїні Жоржа Санда мірилом речей, оцінки чоловіків: «у нього перед вами незаперечна перевага — він пережив більше горя, ніж ви».

У творчості Жоржа Санда декілька романів мають відсилання до теми письма. Окрім згадуваних вище посилання на письмо міститься також в романі «Жак» та «Нанон» (1872), окрім того, не весь художній простір маркує оповідь в модусі письма в романі «Маркізі де Вільмер» (1861–1862). Коментарі екстрадієгетичного наратора в романі «Маркізі де Вільмер» як-от: «За декілька днів Кароліна знову писала сестрі»³, «Кароліна не встигла написати фразу», — вказують на роль листа: бути реплікою героїні, її особистим повідомленням, часом навіть інтимного характеру. Тож функція письма виявляється звуженою, а тому романи Жоржа Санда не мають підстав зайняти вагоме місце в історії тексту-письма французької літератури. Не дивно, що за обставин, коли лист є лише особистим поглядом та думкою персонажа, Жоржеві Санду було легко переробити роман «Маркізі де Вільмер» на п'єсу. Таку ж роль мають листи в романі

¹ Katherine Ann Jensen, *Writing Love: Letters, Women, and the Novel in France, 1605–1776* (Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1995).

² Тут і далі роман «Лелія» цитується за виданням, електронна версія якого розташована за посиланням: George Sand, *Lélia*. [https://fr.wikisource.org/wiki/L%C3%A9lia_\(1867\)](https://fr.wikisource.org/wiki/L%C3%A9lia_(1867))

³ George Sand, *Le Marquis de Villemer* (Paris: Editions de l'Aurore, 1989), 192.

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

«Жак» (1834 р.), де, незважаючи на чоловіче ім'я в назві твору, авторами листів виступають декілька жіночих персонажів (Фернанда де Терсан, Сильвія, Клеманс). У листі XXI міститься аналогія з семантичним навантаженням епістолярію для героїв Руссо. Лист Фернанди до Клеманс — молода жінка гнітиться станом Жака і, не маючи змоги обговорити з ним ситуацію, звертається до подруги з питаннями, відповіді на які може знати лише Жак. Тобто лист замінює аж в декількох смислах реальну розмову — як вербальний діалог, так і потрібного співрозмовника, але виконує найголовніше — стає автокомунікацією для Клеманс. Власне, звернення до подруги є умовою для героїні — автора листа — занурення у свій внутрішній світ: «Ах, Боже мій, чому тебе немає зі мною! В тебе стільки розсудливості, такий розвинений розум, ти дала б мені потрібну пораду. Позаяк я не можу почути зараз голос розуму та дружбу, буду з довірою слухати голос свого серця»¹. «Сповідь молодій дівчини» не так суттєво відрізняється в цьому плані, як уточнює виражену в інших романах Жоржа Санда роль письма: не просто особисте повідомлення, а саме щире слово. Власне, щирість — це єдиний концепт, до якого зводиться в варіанті цього роману сповідальне письмо. Люсьєна, що виконує в романі «Сповідь молодій дівчини» роль героя-оповідача, який пише, починає свою естетичну роботу письма, названу сповіддю, з виразу своєї мети: «щиро розповісти вам [пану Марк-Аллану] про своє життя»². Мак-Аллан як адресат письмового повідомлення Люсьєни після такої заявki мав би виконувати роль того, перед ким дівчина сповідується, але логіка заявлена єдністю назви роману та висловленою на початку метою письма порушується, коли героїня починає висловлюватися про Мак-Аллана в третій особі (наприклад: «Минув рік. Я нічого не знала про Мак-Аллана і, як і раніше, забороняла Фрюмансу говорити про нього»). Трансформація комунікативної рамки тягне за собою зміну цільової спрямованості письма Люсьєни, від якого залишається лише настанова на щирість. Загалом романи Жоржа Санда, що містять відсилання до теми письма, експлікують роботу письма одиничними коментарями (в романі «Нанон» маркер письма має місце лише на початку, а пояснення потреби письма для героїні — в кінці), що аргументує звернення до цих текстів як до джерела істотних акцентів роботи письма в окремих фрагментах художнього простору.

Чи не найголовнішим питанням, яке дозволяє порушити письмо героїнь Жоржа Санда в декількох романах, пов'язане саме з образом жінки як фікційним homo scribens. Ремарки своєї естетичної роботи Нанон з однойменного роману показові в цьому плані. «Вже досягнувши похилого віку, берусь я писати про дні моєї юності. Не до себе прагну я привернути увагу, ні, ціль у мене інша: я хочу зберегти для дітей та онуків дорогу для мене, священну пам'ять про людину, що була моїм чоловіком»³, — починає героїня розгортання своєї

¹ George Sand, *Jacques*. https://fr.wikisource.org/wiki/Jacques_de_George_Sand

² George Sand, *La confession d'une jeune fille*.

https://fr.wikisource.org/wiki/La_Confession_d%E2%80%99une_jeune_fille

³ George Sand, *Nanon*. <https://fr.wikisource.org/wiki/Nanon>

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

естетичної роботи, вступає в роль оповідача. Хоча в назві роману фігурує ім'я героїні, що виконує роботу письма, центром її історії стає чоловік, Нанон від самого початку підкреслює, що пише не про себе, а про нього. Її чоловік Емельєн де Франквіль, як стає відомо з подальшого викладу історії, сам підкреслював, що усім у своєму житті зобов'язаний Нанон, її вірності. Лише у такий спосіб письмова історія Нанон непрямо повертає героїні місце, що належить їй за правом. Але сама Нанон як суб'єкт письма навіть у тих моментах, де її чесноти очевидні, пояснює свою поведінку впливом чоловіка. Наприклад, коли розповідає про «добро, що здійснювалось в час якобінців»: «я вклала в свої слова весь вогонь, яким Емельєн запалив моє серце. Бачачи, як безмежно відданий батьківщині мій наречений, я і сама стала не лише селянкою з Марша, а й французенкою»¹. Таку експліцитну відмову героїні від самоспоглядання та самоутвердження за допомогою ресурсів письма можна пояснити, виходячи з її останніх коментарів своєї історії. «Я постійно благала небеса не дати мені пережити його, але ось все ще живу, тому що бачу, як я потрібна моїм дорогим дітям та онукам»². Закінчуючи свій виклад, Нанон повторює слова чоловіка про те, що вони не можуть розлучитися надовго. Письмо для неї стає, насамперед, способом бути разом з чоловіком, що відійшов раніше. Вона не акцентує цю ціль, ховає її за письмом як пам'ятником, скеровує свою естетичну роботу у бік служіння дітям. Історико-політична тема бере гору над історією кохання в її варіанті викладу минулого, завдяки чому її письмо стає екстимним і дозволяє у процесі виписування пережитого відчувати єдність з чоловіком, якого вже не має поруч — на противагу можливій інтимності, що межувала б у цьому випадку з садомазохізмом (позаяк ситуація, коли героїня карається через відхід Емельєна і одночасно тішиться стосунками, що колись були і більше вже не можуть тривати, вносила б в її естетичну роботу ефект оксюмору, нонсенсу, що руйнує суть письма як виміру піклування про *Себе*). У романі Жоржа Санда «Лелія» домінує письмо чоловіка (Стенію), жінка, чие ім'я виведено у назву, поступається роллю homo scribens чоловіку. Вже в перших зауваженнях Лелії простежується здатність письма виводити на аналітичну площину порухи внутрішнього світу: хоча цей роман не є текстом-письмом у тому розумінні, що письмо тут не тотальне, а помережане вставками неписьмового слова екстрадієгетичного наратора, саме в листах відбувається експлікація жіночої природи героїні. Романтичне потрактування природи страждання в епістолярному дискурсі героїні Жоржа Санда проливає світло на природу глибинного болю героїнь (що не вичерпується зовнішніми чинниками та обставинами), які виступатимуть в амплуа суб'єкта письма в романі ХХ ст.

Висновки Лелії можна прочитувати як метакоментар невимовленого в тексті протагоністок С. де Бовуар. Те, що залишається таємницею для героїні екзистенціального роману, без особливих труднощів вкладає в письмо (чи завдя-

¹ George Sand, *Nanon*. <https://fr.wikisource.org/wiki/Nanon>.

² Там само.

Парадигма французького роману епохи літературного романтизму

ки силі письма починає розуміти) жінка — суб'єкт письма епохи романтизму. «Чи люблю я, чи можу я взагалі любити, чи обдарую я тебе щастям, буду добродійною чи розпусною, чи будеш ти звеличений моєю любов'ю чи принижений моєю байдужістю; господь не хоче відкривати цю таємницю такому недосвідченому юнаку, і він забороняє мені говорити з тобою про це». Страждання, яке доводиться приховувати, позначено в листах Лелії метафорою криги: з глибин єства приховане від сторонніх очей переживання «не обпікає, а морозить; у нього не має ані сліз, ані молитов, ані мрій — холодне, скам'яніле воно затаїлось у глибинах серця, щоб вдень та вночі нагадувати про себе!». Метафори, якими героїня Жоржа Санда передає страждання Тренмора, пояснюють звернення в наступних текстах жінки, яка страждає, до роботи письма. Для героїні С. де Бовуар страждання стає відліком щоденникового письма, що експліцитно не спрямоване на стороннього адресата, тож її непрояснений біль певним чином замикається в письмовому слові, що вириває спогади з-під влади плінного часу та кристалізує їх у просторі щоденникового запису. Героїня роману «Сповідь молодій дівчині» Жоржа Санда на закінчення своєї історії життя пояснює потужність письмового слова: «Я зазирнула в усі потаємні куточки серця, усе винесла назовні, усе піддала аналізу, все записала на папері — що ж, читайте! Якщо відчуєте, що моя сповідь завдає вам болю — не слухайте голосу жалості». Беззаперечною новизною романтичного концепту письма про *Себе* можна назвати виведення жіночого персонажа як суб'єкта письма.

Утверджені концепти письма героя художнього твору в період XVIII — першої половини XIX ст. є основою тлумачення цієї теми в історії французького роману.

2.3. Письмо героя як виняток з літературної ситуації та мінус-прийом у французькому романі другої половини XIX — початку XX ст.

У діалозі тексту-письма рубежу XX–XXI ст. із корпусом текстів XVIII–XIX ст., що спонукає порушити питання традиції, варто звернути увагу на відсутність прикладів письма фікційного суб'єкта у французькому романі другої половини XIX ст.

Відсутність письма як форми оповіді в усіх текстах «Людської комедії» (за винятком вказаного вище твору) О. де Бальзака, епопеї «Ругон-Маккари» Е. Золя, творчості Г. Флобера, Гі де Мопассана, братів Гонкурів має значеннєве навантаження, що стає особливо виразним у контексті порівняння з продуктивністю та поширеністю застосування письма фікційного суб'єкта як прийому у французькому романі XVIII — першої половини XIX ст. (тобто попередньої традиції) та XX — поч. XXI ст. (тобто наступних періодів). Факт письма героя художнього твору не можна віднести виключно до форми, адже «прийом» зовсім не є елементом «формального плану», якого власне в художньому творі просто не існує»¹. Значною мірою письмо героя визначено такими змістовими категоріями твору як тема та система мотивів, а також пов'язане з позатекстовою реальністю, зокрема, зі світоглядною картиною певного часу. Як зазначає Ю. Лотман, «усе багатство опозицій плану вираження, стаючи диференціюючими ознаками плану змісту, надають тексту і незвичайну смислову глибину, і індивідуальність, які не можна звести до механічної суми усіх окремо отриманих з плану змісту думок»².

Письмо як практика героя повністю відсутнє в творчості Е. Золя. Навіть лікар Паскаль, що проводить дослідження роду Ругон-Маккарів, не пише. Відсутність письма як обраної наративної форми можна назвати «мінус-прийомом», що говорить про специфіку письма тією самою мірою, як і прями ремарки власної естетичної роботи героїв, що виступають в амплуа homo scribens. У теорії експериментального роману Золя відштовхувався від «Вступу

¹ Юрий Лотман, «Лекции по структуральной поэтике», в *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа* (Москва: Гнозис, 1994).
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lotlek/03.php

² Там само.

Письмо героя як виняток з літературної ситуації та мінус-прийом

до вивчення експериментальної медицини» Клода Бернара, але не в усьому погоджувався з ним: «...якби мені довелось дати визначення експериментальному роману, я не казав би, як Клод Бернар, що літературний твір повністю залежить від особистісного почуття, — для мене особистісне почуття лише початковий імпульс»¹. Це положення разом з наголосом на рацію дозволяє поставити питання про антонімічність експериментального роману та тексту-письма в їхній онтологічній основі. Як засвідчила практика письма про *Себе* героя роману XVIII — першої половини XIX ст., саме особистісне почуття суб'єкта, що пише, становить предмет його дослідження.

Цікавим винятком з оминання традиції письма героя художнього твору як маркера літературного періоду другої половини XIX ст., що увійшов до історії французького роману як позначений орієнтацією на раціоналізм та науковість, є два романи Жуля Верна. Письмом героя-оповідача Ж. Верн надає достовірності зображуваній історії в романах «Подорож до центру Землі» (1864) та «20 000 льє під водою. Навколосвітня подорож в морських глибинах» (1870), чим яскраво засвідчує потужність письма як засобу створення ефекту реальності, закріплену епістолярним романом Просвітництва. Пан Аронікс закінчує свою розповідь словами: «Хіба не жив я десять місяців його надзвичайним життям? Вже три тисячі років тому Еклезіаст поставив таке питання: „Хто міг колись виміряти глибину безодні?“. Але дати на це відповідь з усіх людей мають право лише двоє: капітан Немо і Я»². Новим нюансом роботи фікційного суб'єкта у творах Ж. Верна є те, що герой не так прагне переконати інших у достовірності своєї історії, як надати певності самому собі. У реалізації цього бажання письмо про *Себе* допомагає і як слід, і як комунікативна ситуація. Неймовірні пригоди героїв Ж. Верна відображено в письмі пана Аронікса, що надає їм підтвердження, а також виходять на рівень діалогу суб'єкта письма зі собою (персонажем пережитої історії) та з зовнішнім реципієнтом. Маркери письма в романах Ж. Верна містяться в кінці творів, на роботу письма протягом розгортання художнього ландшафту ніщо не вказує. Отримуючи у фіналі роману вказівку на те, що вся попередня історія є продуктом письма фікційного суб'єкта (очевидця подій), читач потрапляє в пастку тексту, адже усі попередні конвенції щодо рецепції твору виявляються порушеними — утверджується особливий вид відкритого тексту. Саме заява героя-оповідача, притримана до останньої сторінки, про письмо як власну естетичну роботу запускає механізм поетики твору в русі³.

Твори «Ніжність» («La Tendresse», 1914 р.) А. Барбюса та «Кола Брюньон» («Colas Breugnon», 1919 р.) Р. Роллана важко вписати в конкретну історико-

¹ Эмиль Золя, «Экспериментальный роман», в Э. Золя. *Собр. соч.*: в 26 т. Т. 24 (Москва: Худ. лит., 1966), 243.

² Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*.
https://fr.wikisource.org/wiki/Vingt_mille_lieues_sous_les_mers

³ Эко Умберто, *Открытое произведение*. Пер. А. Шурбелев. (Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006).

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

літературну парадигму, але оминати увагою оригінальні приклади письма про *Себе* фікційного суб'єкта в них неможливо. «Ніжність» не є романом; навіть беручи до уваги широку амплітуду цього терміна у французькому літературознавстві, твір Барбюса не можна вписати в межі поняття «роман». У контексті нашого дослідження новела «Ніжність» цікава саме своєю дотичністю до маркерів тлумачення письма фікційного суб'єкта на рубежі XIX–XX століть.

Відсутність передмови може бути пояснена радше жанром твору, а не відмовою від традиції. Втім, факт залишається фактом — без паратекстуальних елементів, що були обов'язковим атрибутом роману, художній простір якого визначала робота письма фікційного суб'єкта, листи у творі Барбюса позбавляються відсилок для вирішення низки питань, зокрема, ефекту реальності. У творі Барбюса, як і в багатьох інших, у тому числі «Юлії, або Новій Елоїзі», відсутні індекси певної сцени: читач не отримує вказівок, за яких умов та обставин він долучається до інтимного листування сторонніх суб'єктів. Разюча відмінність між текстом-письмом Руссо та твором Барбюса полягає у тому, що відсутність індексів сцени (письма/читання) в «Юлії, або Новій Елоїзі» виконує функцію конструктивного елемента художнього ландшафту, функціональне значення якого полягає у злитті письма та читання, що наголошує єдність пізнання та творчості, тоді як у «Ніжності» художній простір не дає необхідних елементів для створення контексту, в якому може розкритися позначуване цього прийому. Останній лист у творі Барбюса може тлумачитися як замітник паратекстуального апарату, оскільки в ньому здійснюється спроба пояснення онтологічної ситуації епістолярію, який був представлений попередньо: читач дізнається, що героїня як суб'єкт письма попіклувалась про спосіб передачі листів коханому. Ця вказівка не лише не вносить бажаної ясності, а й ще більше заплутує, адже тепер зовнішній реципієнт як один з учасників діалогу, створюваного письмом, потрапляє у потрібну невизначеність: читач міг би «бачити» листи у момент їх написання (з позиції героїні-оповідачки), у момент читання (з позиції Луї, адресата) чи разом з тими невідомими, які мали передати їх Луї. Читач разом з листами зависає у просторі «між», що на відміну від складових елементів письма як повідомлення та роботи, дивовижним чином узгоджується з поетикою твору А. Барбюса.

Індексом письма у «Ніжності» є вказівка героїні в першому та останньому повідомленні: «цей лист», «попередні листи», — без якої інші листи не мають аргументів, щоб вважатися модусом письма. Дата та звертання (у трьох з п'яти листів) самі собою не є вказівками письма, особливо за умови скасування їхнього функціонального значення, утвердженого епістолярним романом Просвітництва. Датування у творі Барбюса є порожнім: намагання героїні створити історію, розтягнуту в часі, не отримує позитивного вирішення, адже низка елементів утверджують сталість як внутрішнього стану адресантки, так і стосунків між нею та адресатом. У листі, між датою якого та днем розлуки героїні з Луї минуло шість років, вона розповідає про те, що танцювала, гуляла на святі, так, ніби не може сама в це повірити, ніби переконана, що не має права бути щасливою чи навіть просто посміхатися без коханого. Звертання як еквівалент вка-

Письмо героя як виняток з літературної ситуації та мінус-прийом

зівки на початку листа героїв Руссо (до кого звернений лист) міг би утверджувати образ Іншого, відштовхуючись від якого суб'єкт письма рухається в розгортанні епістолярного повідомлення, але у творі Барбюса воно позбавлене цього навантаження. Ані конкретний лист, ані їхнє поєднання не наближають до розуміння образу Луї — він так і залишається об'єктом, свої суб'єктивні уявлення про якого, нічим не перевірені та не підтвержені, вона сприймає як причину піти з життя. Письмо героїні має своїм поштовхом лише її внутрішній стан. Листи героїні Барбюса своїми внутрішніми елементами, а не відсутністю відповіді адресата заперечують ту модель мовлення, на яку вказує сама героїня.

Відмова від заявлених орієнтирів естетичної роботи героя є природною характеристикою письма, як засвідчили ще тексти XVIII ст. Той факт, що героїня Барбюса створює несправжні листи (у розумінні: її повідомлення позбавлене маркерів епістолярного діалогу), а через письмо робить спробу розгорнути автокомунікацію, підтверджує дотичність тексту «Ніжність» до творів, що утворюють корпус текстів «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у французькій літературі». При цьому, варто зауважити, художній простір новели лише спорадично виявляє свою іманентність до письма. Справджується заява героїні, що «листи будуть єдиною ниткою», яка зв'яже її та Луї: саме неможливістю діалогу в реальній дійсності пояснюється потреба в епістолярному повідомленні. У другому листі має місце переривання думки: «Нещодавно я посміхнулась. Кому?.. Чому?.. Нікому та нічому <...>. Я і раніше намагалась посміхнутися», — нелінійний час, невпорядкованість думки, спонтанна автокомунікація стверджують роботу письма героїні. Так само, як і в четвертому листі, вона ставить питання своєму адресату, що стають поштовхом розгортання думки, малює уявний його портрет, питає себе від його імені: «А я? Не стану описувати тобі, як я змінилась <...>». На цих прикладах вияв роботи письма закінчується, позаяк усі інші елементи не стверджують, а спростовують функціональність традиційних складових письма.

Відчужує твір Барбюса від корпусу текстів-письма низка характеристик художнього простору, утвореного роботою героїні. Переказ подій та сцен, учасниками, суб'єктами яких виступали і адресант, і адресат, ставить питання про доцільність включення їх у інтимне повідомлення: оскільки розповідати про останню спільну ніч самому Луї немає видимої потреби, вочевидь, ці пасажі орієнтуються на зовнішнього читача, що випадає з кола пояснень екзистенційної ситуації героїні, позаяк у ній відсутня будь-яка важливість фігури невідомого стороннього Іншого. Між історією, як її подає героїня, та функціональністю листа як модусу письма в творі Барбюса виникає конфлікт. Героїня приймає рішення завершити стосунки з Луї («Отже, усьому кінець»¹), але епістолярій є їхнім продовженням, як засвідчили герої Руссо. Власне, початок роботи письма після розставання виступає виправданим елементом: «основна за-

¹ Henri Barbusse, «La tendresse», *Nous autres...* (Paris: E. Fasquelle, 1914), 212.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

сада розгортання романної оповіді — розлука та нові побачення закоханих»¹. Текст не дає інформації про ворожі стосункам закоханих (Луї та героїні) зовнішні обставини, натомість дозволяє говорити про перешкоди, які вигадала героїня. Робота її письма, що природно починається у кризовий період життя, мала б бути спрямована на вирішення проблем, але у творі Барбюса вона не реалізує своє функціональне навантаження, позаяк героїня проголошує як проблему не обставини зовнішнього життя, а почуття Луї до неї. На позір класицистичний конфлікт між почуттям та обов'язком, який передує історії у творі і який героїня по-своєму трансформує: вона ставиться до обов'язку (залишити коханого задля його успіху) як до свого власного вибору (не накинута їй ззовні) і шукає спосіб вгамувати якщо не почуття, то можливий біль від їхньої нереалізації. Письмо є тим місцем, в якому адресант та адресат можуть бути разом, незалежно від умов та обставин у реальній дійсності. Героїня Барбюса, натомість, у першому ж листі наголошує на потребі розлучитися з Луї, що мало би свідчити про відмову від нього. Головна думка її повідомлення зводиться до рятівного впливу часу на почуття, що не знаходять вираження на поверхні реальності. Розлука має принести зцілення, як стверджує героїня, але листи покликані зв'язувати тих двох, що мають розлучитися. Другий лист вона закінчує словами: «Помолимося разом про те, щоб усім серцем у нього [самовіддане кохання] повірити», — що виконують функцію засобу програмування дій іншого та ще раз потверджують єдність двох суб'єктів історії почуттів. Третій лист завершує констатація: «Гепер вже ми перестраждали, заспокоїлись, і зараз мій лист, який ти, звичайно, впізнав за почерком на конверті, став для тебе розвагою». Свою думку чи бажання (що все ж суперечить її почуттю) героїня проектує на Луї, а письмо побудовою фрази («ми») утверджує знову зв'язок між ними. Останній лист розкриває, що усі п'ять повідомлень написані в один день (ще раз підкреслюючи умовність та відносність дат на початку листів): щойно розлучившись з коханим, героїня створила усі ці листи, після чого наклала на себе руки. Тобто письмо, що в усіх без винятку творах, художній простір яких визначений роботою фікційного *homo scribens*, вело від кризи до нового життя, у новелі Барбюса стало простором між розлукою та смертю. Таким чином, письмо позбавляється своєї конструктивної місії. Заявка у фінальному листі, на відміну від роману Ж. Верна, зовсім не змінює сприйняття текстового повідомлення. Інформація про самогубство лише уточнює попередні зауваження героїні та пояснює опозиційність історії (як завершення життя) та оповіді (націленої на розтягування стосунків). Інша справа, що про смерть героїні, як і про її кохання та кохання до неї, ми дізнаємось саме з приватного письма фікційного суб'єкта, у якому героїня виступає ненадійним наратором.

Усі елементи письма героїні (переказ відомих адресату подій, моделювання сцен у майбутньому, неможливість розірвати зв'язок з коханим водночас з орієнтацією на розлуку) набувають пояснення у контексті її екзистенційної

¹ Дені де Ружмон, *Любов і західна культура*. Пер. з фр. Я. Тарасюк (Львів: Літопис, 2000), 41.

Письмо героя як виняток з літературної ситуації та мінус-прийом

ситуації. Втім, ані потреба в письмі, ані його мета та завдання не можуть бути узгоджені з нею. У другому листі героїня висловлює своє уявлення про роль її письма в житті Луї: «З'являюсь, коли мені заманеться, але завжди в потрібну хвилину, коли навколо усе порожньо та темно». Причини появи листа — власне бажання героїні чи скрутне становище коханого (на що вказують слова «порожньо та темно») — втрачають свою опозиційність при прочитанні цієї думки у контексті глибокої єдності душ закоханих або виключно в координатах життєвої ситуації героїні. На порозі її самогубства лист можна було б назвати рятувним елементом за умови впливу його на життя героїні, свідчень про що у творі немає. «Я приходжу та йду, я зовсім близько», — стверджує героїня, і метонімія тут, вочевидь, ґрунтується на відношенні «Я» та листа, проте її письмо не наголошує ефект присутності (листи надто короткі, інформація лише про певні моменти, образи позбавлені конкретики та зв'язку з матеріальним світом). Вона повторює своє бажання, щоб Луї був щасливим, посміхався, і вважає, що цьому підпорядковує своє письмо. Почуття та думки самого Луї її не цікавлять. Природним здається питання: на основі чого героїня переконана, що любов до неї ніби випарується з часом, особливо, якщо листи постійно утверджують зв'язок закоханих. Зрештою, приреченість стратегії героїні на поразку стає очевидною в фінальному листі (якщо можна їх взагалі вважати різними), вона іде з життя Луї задля його блага (у своєму, а не його розумінні) викреслюючи себе з життя взагалі, але залишаючи п'ять листів, отримання яких розтягує на десять років. Письмом вона програмує глибокий слід у житті коханого, адже не просто не зникає, а постійно нагадує про міцний зв'язок між ними, а фінальним листом ще й вказує на Луї як причину її самогубства та виставляє обманутим. Тобто не зцілення, а ще більше травмування має принести епістолярій, розтягнутий на роки за планом героїні Барбюса.

Тож на підставі вияскравлених характеристик художнього простору новели А. Барбюса можна стверджувати, що «Ніжність» є письмом-нонсенсом. Саме так логічно назвати твір, оповідь в якому має індекси письма, але в якому водночас не відбувається конструктивний діалог, не утверджується вітальність, рух вперед, не формується шлях пізнання. Названі складові виміру письма твір Барбюса містить під знаком «навіпаки». Роботу письма героїні «Ніжності» влучно характеризує правило Задзеркалля Л. Керрола, яке висловила шахова королева: треба докладати багато сил, щоб залишатися на місці. У корпусі текстів «письмо про Себе фікційного суб'єкта» твір Барбюса займає місце Задзеркалля, виступаючи псевдо-письмом, несправжнім, письмом-нонсенсом, воно від супротивного наголошує важливі елементи в письмі інших героїв.

Водночас контекст творів французької літератури, в яких представлено письмо про Себе фікційного суб'єкта, вимагає додаткової перевірки смислів письма героїні Барбюса, позаяк причетність до роботи письма, як експліцитно стверджують інші тексти, не може бути позбавлена конструктивних смислів, а, отже, письмо не може бути порожнім. Розкрити додаткове навантаження письма героїні «Ніжності» допомагає структурний аналіз мови закоханого Р. Барта. Спершу може здатися, що дискурс героїні суперечить концепції мов-

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

лення закоханого суб'єкта. Героїня не виражає аскези (не приписує собі скорботи, а тому і не підкреслює її), майже не говорить про Луї зовсім не з причини того, що «атопічністю Інший примушує мову тремтіти», «не надається до класифікації»¹, а любовний дискурс героїні (якщо її письмо взагалі можна так назвати за умови відсутності низки фігур) повністю позбавлений розрахунку (на відміну від письма). Тож мовлення про почуття кохання і спрямованість письмового повідомлення в творі Барбюса діаметрально розходяться, і концепт, винесений у назву, не працює в дієгезисі. Тобто письмо у варіанті героїні «Ніжності» виявляється зовсім не формою вираження любовного дискурсу, що стимулює пошук його смислів у координатах «Я» — «Я» суб'єкта.

Письмо героїні можна розглянути як структурний портрет, у якому «проглядається певне місце мови — місце людини, що про себе (любовно) говорить перед обличчям іншого (любленого), який не говорить»². Лист героїні Барбюса (розподіл його на п'ять частин, як було показано вище, є невиправданою стратегією) виступає, за Бартом, нападком мовлення, зітканого з бажання (конфліктність історії та оповіді веде до висновку про те, що героїня зраджує своє бажання бути коханою, утверджуючи письмом зовсім інше — нав'язуючи собі, переконуючи себе в істинності ворожого бажання), уявлюваного (її письмо повністю побудоване на дискурсі уяви — що героїні здалося, уявилося, що вона вигадала) і декларацій (наведені попередньо цитати з твору засвідчують переважання у творі перформативу). Водночас не можна не зауважити, що нелогічність узгодження, опозиційність намірів та їхньої реалізації всередині письмового повідомлення героїні «Ніжності» веде до висновку про домінування Уявлюваного в її письмі. Як зазначав Р. Барт, «Уявлюване — знання, якому байдуже до правил і звичаїв»³, — саме тому письмо про *Себе* фікційного суб'єкта А. Барбюса настільки не схоже на естетичну роботу інших героїв, що розглядаються в цьому дослідженні. Алогічність побудови письмового повідомлення та програшна стратегія героїні також може пояснюватися її станом закоханого суб'єкта: «Вважається, що усілякий закоханий є божевільним»⁴. У письмі як роботі Уявлюваного героїні Барбюса не витворюється іншопростір, що будучи альтернативною реальністю, здатен сприяти гармонізації особистості в об'єктивній дійсності. Водночас, письмо в «Ніжності» не має і ознак деструктивної дереальності, адже не в роботі письма, а до неї героїня приймає рішення про самогубство. Добровільна розлука з коханим може тлумачитися як не-бажання-володіти, що «є вивернутим заміником самогубства»⁵, натомість у письмі героїня повністю володіє своїм адресатом. Для зупинення цього процесу потрібно припинити роботу письма, що у планах героїні Барбюса означає позбавити самогубство замітника.

¹ Ролан Барт, *Фрагменти мови закоханого*. Пер. з фр. М. Філь. (Львів: Журнал І, 2006), 18.

² Там само, 5.

³ Там само, 12.

⁴ Там само, 27.

⁵ Там само, 20.

Письмо героя як виняток з літературної ситуації та мінус-прийом

Письмо стає самооманою героїні, адже у ньому вона вбачає порожню фігуру виходу: як було показано вище, письмове повідомлення, розтягнуте на роки, не стимулює легкість розставання, а, навпаки, прив'язує героїню до Луї (і навпаки). Структурний портрет письмового мовлення героїні Барбюса приводить до вияскравлення семантики її повідомлення. За умови прочитання повідомлення героїні як епістолярного звернення, розкривається його несправжність, неконструктивність, але прочитання в контексті автокомунікації героїні веде до проявлення функціональності письма. Справжнім самообманом виявляється думка героїні про жертвовність її письма, позаяк аналіз твору підтверджує висновок Р. Барта: «для Іншого не пишуть»¹. Поетика перформативу та доконаний вид дієслів у зізнанні про самогубство викривають переживання героїнею досвіду цього вчинку через роботу письма. Модель уявного майбутнього завдяки виписуванню перетворюється на пройдений етап. «Писати про щось означає відкидати його у минуле»². Тож лист героїні Барбюса, що на рівні історії є простором між кризою та самогубством, при розкритті функціонального значення письма як оповіді засвідчує свій безпосередній зв'язок з піклуванням суб'єкта, що пише, про *Себе*. Письмо, яке починається з нетипового вирішення класичного конфлікту та «виражає смерть, стає початком відродження»³.

Твір Барбюса на рівні історії виступає задзеркаллям смислів письма, а спрямованість оповіді стверджує головні концепти письма про *Себе* фікційного суб'єкта.

«Кола Брюньйон» Р. Роллана репрезентує приклад письма героя художнього твору, що правомірно можна назвати винятковим у порівнянні з типовими характеристиками цього виду діяльності фікційного суб'єкта. Першою ознакою-винятком є передмова реального автора, який на протигагу маскам письменників у просвітницькому романі, не ховається і підписує звернення «До читачів», яким відкривається «Кола Брюньйон», власним ім'ям. Цей хід автора не відчужує, а пояснює письмо Кола як фікційного суб'єкта. Первинний автор у координатах дієгезису має змогу легітимно ставити свій підпис, позаяк уся інформація, надана у передмові, має явні ознаки фікції. Для дослідження письма важливо зауважити, що диктує автору задум роману та змушує приступити до його виконання збірний образ дідуся з минувшини рідної землі. З пам'яті та уяви виходить на поверхню голос «усіх Кола Брюньйонів», яких автор носить у собі. Цей голос вимагає скриптора, і автор починає писати з їхніх слів. Отже, вибір письма як оповідного модулу в романі є протидією та захистом від «найважчого в смерті — мовчання»⁴. Письмо героя стає для автора даниною пам'яті своїй батьківщині. Варто підкреслити, що автор не заявляє

¹ Барт, *Фрагменти мови закоханого*, 152.

² Там само, 151.

³ Там само, 51.

⁴ Тут і далі роман Р. Роллана цитується за виданням, електронна версія якого розміщена за посиланням: Romain Rolland, *Colas Breugnon*.
https://fr.wikisource.org/wiki/Colas_Breugnon

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

свого права на героя, не акцентує, що він — продукт його уяви, навпаки письмо Кола з'являється з-під диктовки Р. Роллану листів до нащадків від галльського веселуна з минулого.

При переході з письма автора до власне діяльності героя-оповідача також доводиться констатувати істотну відмінність у мотиваційному забарвленні письма Кола у порівнянні з іншими фікційними *homo scribens*. Лише герой Р. Роллана від самісінького початку своєї розповіді має підстави заявити: «Господи боже, до чого ж життя хороше!» Як і багато інших фікційних суб'єктів письма, Кола зауважує, що окрім історії, яку записує зараз, у нього існує ще один зошит. Коли його як оповідача письмо заносить на манівці, він відходить від головної сюжетної лінії, щоб посмакувати деталі певної кумедної ситуації, і повернутися до суті викладу та не втратити приємний епізод йому допомагає згадка про «збірничок». У нього, як зазначає герой, «я заносу ось уже дванадцять років кращі жарти, пустощі, вольності, мною почуті, сказані чи прочитані»¹. Записувати їх у головну історію Кола не має часу («Мені б хотілося їх записати, але не має коли...»), тобто, на відміну від багатьох інших згадуваних тут героїв, у письмі веселун Роллана не шукає притулку чи засобу протиставити щось зовнішній дійсності, віднайти час. Кола дякує Богу, що не схожий на Тіта, «цього римського неробу, який вічно зітхав за втраченим часом»². Він задоволений кожним моментом життя і прагне подвоїти це відчуття завдяки письму та передати у спадок дітям.

Водночас, Кола добре розуміє, що пише лише для себе самого: «Я б луснув, якби не писав <...> Я повинен вилитись, як той, що голив Мідаса»³.

Як перукар Мідаса, який, не маючи змоги мовчати, переносив знання на певний об'єкт, так і Кола, люблячи життя, переносить це відчуття в зошит. Письмо є для нього тим самим місцем зберігання, що і яма перукаря Мідаса: записати означає не просто зберегти у розумінні «закопати», до роботи додається значення сівби. «Далі за моє життя, далі за мою ниву тягнуться борозди...». Письмо дозволяє герою Роллана побачити багатство власного життя, підсумувати здобутки, насолодитися. Свої надії та бажання Кола вкладає у письмо, непрямо називаючи це сівбою: «як зерна, які кидаю у прийдешні часи»⁴.

Тож письмо Кола Брюньйона є експліцитним утвердженням вітальності, завдяки чому виділяється з корпусу текстів, утворених письмом фікційних суб'єктів.

¹ Rolland, *Colas Breugnon* https://fr.wikisource.org/wiki/Colas_Breugnon/II

² Там само, V.

³ Там само, I.

⁴ Там само, IX.

2.4. Модерністська парадигма письма про *Себе* фікційного суб'єкта

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта в французькому романі епохи літературного модернізму представлено текстами: «Пасторальна симфонія» («La Symphonie pastorale», 1919 р.) А. Жіда, «Алексіс, або Роздуми про марність боротьби» («Alexis ou le Traité du vain combat», 1929 р.), «Спогади Адріана» («Mémoires d'Hadrien», 1951 р.) М. Юрсенар, «Гадючник» («Le Nœud de vipères», 1932 р.), «Старосвітський хлопчина» («Un adolescent d'autrefois», 1969 р.) Ф. Моріака, «Щоденник сільського кюре» («Journal d'un curé de campagne», 1936 р.) Ж. Бернаноса, «Нудота» («La Nausée», 1938 р.) Ж.-П. Сартра, «Сутінковий красень» («Un beau ténébreux», 1945 р.) Жульєна Грака, «Балакун» («Le Bavard», 1946 р.) Луї-Рене Дефоре, «Малон умирає» («Malone meurt», 1948 р.), «Несказаний» («L'Innommable», 1949 р.) С. Бекета, «Неможливе» («L'Impossible», 1962 р.) Ж. Батая, «Зломлена» («La Femme rompue», 1967 р.) С. де Бовуар. Розглядати їх у хронологічному порядку не має підстав, позаяк більш важливим аспектом є відношення письма фікційного суб'єкта в цих творах до концептів індивідуального письма, що утвердилися у попередніх літературних парадигмах. Своєрідність естетичної роботи героя-оповідача в романах епохи літературного модернізму особливо виразно проступає у порівнянні з традицією.

У текстах Ж. Бернаноса, Ф. Моріака, А. Жіда письмо фікційного суб'єкта реалізується як молитва, прощення та прозріння.

Роман Жоржа Бернаноса «Щоденник сільського кюре» репрезентує явище католицького ренесансу в літературному модернізмі, пов'язаного також з іменами Ж. Гріна та Ф. Моріака. Завдяки католицькій чутливості світосприйняття робота письма героя Бернаноса відрізняється від інших прикладів тексту-письма в історії французького роману. Таїнство чутливості визначає специфіку письма кюре з Арбікуру, вказуючи тим самим на особливе ставлення суб'єкта письма до власної естетичної роботи. Експлікована в романі Бернаноса оригінальна модальність письма героя (що має своєю основою релігійне світовідчуття) відкриває знаки письма, які розширюють розуміння тексту-письма як такого.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Сумнів кюре в істинності зображуваного ним надає особливого забарвлення письму героя Бернаноса в «Щоденнику сільського священника». Попри оповідь від першої особи, включення наратора в розказуване ним, історія стосунків кюре з парафіянами не розкриває правди: герой розповідає «ненадійно». Топос невизначеності, властивий рівню історії (мотив нерозуміння подій, що складають предмет розповіді кюре), забарвлює модус нарації. Герой Бернаноса не може визначити своє письмо, дати йому чіткі характеристики. Кожна ремарка його роботи, спрямованої на укладання простору письма, кожне рішення, що має регулювати цю роботу, неодмінно скасовується, а часом навіть заперечується. Робота письма кюре з Арбікуру розгортається, вислизаючи з-під влади дефініцій та стратегій.

Бернанос робить головним героєм, оповідною інстанцією (вторинним автором) священника, образ якого відсилає до людини такої, якою вона повинна бути, оскільки діяльність кюре виражає покликання людини, а саме — якнайтісніше поєднання повноти людського життя з повнотою життя божественного. Як вказує Ф. ле Тузе, Ж. Бернанос не насмілюється дати своєму герою ім'я (письменник вважає: «Ім'я, яке ми маємо, є лише псевдонімом»)¹. «Я» кюре присутнє у творі не через образ, а через голос, точніше — письмове слово, яке герой звільняє від контролю своєї свідомості («Я навіть спробую записувати все, що спаде на думку, без відбору (мені трапляється ще інколи вагатися, приміряючи той чи інший епітет, правити себе)»)², а тому сприймає як голос когось іншого в собі, кого він також не може назвати на ім'я. Як католик герой Бернаноса вірить, що Бог перебуває всередині внутрішнього світу — незбагненого за своєю природою. Письмо як вимір візуалізації внутрішнього в ситуації героя-священника стає способом єднання людського та божественного: освітлення через роботу щоденника власного «Я» одночасно є відкриттям Бога в собі. Кожен, хто пише, втілює себе в писемній формі, отримує свідчення того, ким є він, і ким є інші³, письмо постає виміром пам'яті, умовою, за якою суб'єкт письма виявляє себе в позиції віч-на-віч із собою, іншими, і тим самим у позиції віч-на-віч із Богом.

Як людина релігійної свідомості герой Бернаноса мав би будувати свої ментальні процеси на відчутті того, що події світу повсякденного життя є одкровенням благодаті, а навколишня реальність — «таїнством», тобто знаками Божої присутності. Але кюре зустрічає нерозуміння його ідей громадою: пасивні, байдужі, зневірені люди селища сприймають інакшого за світоглядними орієнтирами кюре за чужого і трактують його стійкість на засадах любові до ближ-

¹ Philipp le Touzé, *Le mystere du reel dans le romans de Bernanos: le style d'une vision*. (Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1979), 242.

² Georges Bernanos. *Journal d'un curé de campagne*. https://www.ebooksgratuits.com/html/bernanos_journal_cure_campagne.html; Жорж Бернанос, *Под солнцем сатаны. Дневник сельского священника. Новая история Мушетты*. Пер. с. фр. Ф. Наркирьера (Москва: Худ. лит, 1978).

³ Georges Gusdorf, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi* (Paris: Editions Odile Jacob, 1990), 60.

Модерністська парадигма письма про Себе фікційного суб'єкта

нього як впертість та пиху. Наштовхуючись на факти ворожості парафіян до своєї поведінки, кюре не розуміє їх смислу. Це нерозуміння подій зовнішньої реальності знаходить у щоденнику вираження у фігурі мовчання, що надає таємничості картині життя Арбікуру. Письмо кюре позбавлене свідчень його сприйняття фактів реальності раціонально, герой Бернаноса не шукає людську логіку вчинків парафіян. Чуттєве занурення в кардіосприйняття світу стає для кюре можливим завдяки письму. В щоденнику нерозуміння поведінки навколишніх людей втрачає своє значення, трансформуючись у пошук Слова Божого, головним органом сприйняття якого є, як відомо, не розум, а серце.

Саме християнська любов керує кюре — місія відкрити цю благодать для парафіян, яких поглинула злість, породжена болем (графиня), заздрістю (дочка графа), підступністю (Сесіль).

Таїнство чуйності кюре має в своїй основі потужну католицьку уяву, в якій значне місце відводиться мотиву зачарованості світу. Попри все, герой Бернаноса вірить, що Бог — у людській любові і через неї відкриває себе людині, тому відчуженість парафіян від себе він трактує як знак того, що Бог відвернувся від нього. Людська любов, за католицьким світоглядом¹, є таїнством, метафоричним за своєю природою: любов як означник, що розкриває Божу благодать і робить очевидною Його присутність серед людей. Щоденникове письмо для кюре покликане бути розшифруванням „зачарованої» реальності. Головне завдання при цьому герой Бернаноса вбачає не так у розумінні причин вчинків інших, як у саморозумінні. Втім, на противагу іншим людям, які «живуть у миру», кюре констатує неможливість розділення, відокремлення особистісного «Я» від Бога: «Допоки священик не втратив віри, — а що від нього залишиться, якщо він її втратить, адже тим самим він відмовиться від себе? — він не може навіть скласти чіткого уявлення про свої власні інтереси... Проти Бога не грають»². Як зазначає Ж. Гюсдорф, значення духовного життя, ідея внутрішньої відповідальності віруючого розкривається в необхідності дослідження індивідуальних намірів, практика самоаналізу веде до обов'язку зберігати пильність, а відповідальність за особисте життя трактується як відповідальність перед Богом³.

Письмо постає іншою молитвою: «я ніколи б не насмілювався, я це чітко відчуваю, написати все те, що повіряю кожного майже ранку Богу без будь-якого сорому»⁴. Відверті роздуми про життя, що закріплені в письмовому слові, замість відображення знайомого кюре образу власного «Я» повертають герою образ незнайомця. Робота над щоденником надає кюре можливості розвинути внутрішній зір, яким він бачить «не свою совість»⁵.

¹ Andrew Greeley, *The Catholic Imagination. Contributors* (Berkeley: University of California Press, 2001), 11.

² Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*.

³ Gusdorf, *Lignes de vie* 1, 8.

⁴ Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*.

⁵ Там само.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Власне письмо герой називає «затьмареним дзеркалом». Активність мовлення кюре спрямована у його внутрішнє ество, в себе думку, рядків. У такий спосіб вимальовується домінуючий для всього щоденника кюре конфлікт: між самовідчуттям героя на рівні історії та портретом героя у дзеркалі письмового слова. Як зазначає Ф. ле Тузе, кюре, який пише, не розуміє кюре, який діє. Цей розкол всередині «Я» героя в щоденнику проявляється в закресленнях, вирваних сторінках, порожньому білому просторі аркуша. Враховуючи ці сліди суб'єктивного нерозуміння, маємо підстави стверджувати, що щоденник містить набагато більше інформації від тієї, що несуть лише записи: щоденник кюре не дорівнює запису пережитих подій життя, він може розповісти і про те, чого сам герой не знає. За допомогою роботи письма кюре відкриває надреальне.

Неможливість зовнішньої молитви замінюється інтенсивною роботою письма. Кюре покладає на щоденник надію збереження думок, що розбігаються. «Я уявляв собі, що він буде свого роду бесідою між Господом Богом та мною, продовженням молитви, способом обійти її труднощі»¹. Письмо, забарвлене молитовною модальністю, покликане створити онтологічний міст між Богом і людиною², ступаючи на який, кюре пробуджує свою природу, перемагає молитвою у собі гріх сумніву, тим самим прагнучи зменшити його дію у світі.

Письмове слово не здатне прямо виразити порухи внутрішнього світу індивіда, письмо не може бути повністю програмованим. Плинність письма, вислизання його з-під влади homo scribens, відмова письмового слова бути вираженням готової думки наближає самоорганізацію простору письма до синергійності молитви. «Завдяки своїй синергійності, молитва може діяти на людину непомітно, і навіть супроти її волі»³. Так і щоденник кюре з Арбікуру завдяки мові містичного, а саме — зсуву категорій реальності у їхнє нераціональне сприйняття героєм, утвердження «єдиносущності» «Я» кюре, його пафії та Бога, має таємничий вплив на священика у творі Бернаноса.

Щоденник дозволяє утривалити молитовне слово, письмо долає „незбагненну напасть, що випала на долю людини, — яка змушена довіряти найдорогоцінніше своє багатство чомусь до такої міри непостійному, до такої міри, на жаль, піддатливому, як слово»⁴. Читання молитви, що стає можливим завдяки письму, дозволяє розширити поле спілкування з Богом: якщо молитва є відвертим поглядом на суб'єктивне життя у процесі відповідальності індивіда за власне «Я», то читання виступає оцінюванням правильності цього типу ревізії. Щоденникове письмо героя Бернаноса виявляє єднання кюре, що пише, з Богом, з іншими, постає утвердженням примирення в усіх сенсах. Як молитва, «завдяки своєму Боголюбському реалізмові та двоєдності преображає люди-

¹ Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*.

² Валерій Лепакін, *Ікона та іконічність*. Пер. з рос. Т. Тимо (Львів: Свічадо, 2001), 155.

³ Там само, 157.

⁴ Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*.

Модерністська парадигма письма про Себе фікційного суб'єкта

ну»¹, письмо кюре змінює його «Я»: відчуженість героя від інших в реальному житті замінюється в щоденнику на спокутуванням гріхів парафіян Арбікуру, нерозуміння зовнішнього світу — на відкриття трансцендентного, а візії стають набутком духовного досвіду. Герою не вдається порятувати у прямому значенні цього слова графиню, її дочку чи Сесіль, навіть відкрити спортивну секцію, втім він все ж змінює картину реальності Арбікуру вже самим суб'єктивним перетлумаченням її, про що свідчить дзеркало письма (графиня перед смертю повертає у своє серце віру, Сесіль розкаюється в обмовлянні кюре). У цьому письмо стає і переживанням, і в той же час формою діяльності. Естетична робота героя-оповідача роману Бернаноса ілюструє письмо як саморефлексивний перформативний акт².

Два зошити кюре з твору А. Жіда «Пасторальна симфонія» актуалізують головним чином такі питання досліджуваної проблематики: письмо як модус оповіді та функціональне значення роботи письма в історії героя.

Суттєвим чином на розуміння наративної моделі цього твору впливає напруга між фавулою та сюжетом. Так, за умови розгортання аналізу письма героя А. Жіда на основі фавульної лінії конструктивне наповнення естетичної роботи героя-оповідача з перших його записів потрапляє під сумнів, позаяк місію письма герой обмежує функцією створення розповіді і не прагне віднайти прихований смисл записуваних подій. «Мені хотілось тут викласти усе, що належить до формування та росту цієї лагідної душі, яку я, як видно, вивів з темряви лише для благоговіння та любові»³, — зазначає герой на початку своєї розповіді, засвідчуючи тим самим своє сформоване розуміння пережитої історії. Таке ставлення до розповіді визначає наративну позицію героя-оповідача як всезнаючого автора, що може легко повертатись на два з половиною роки назад та передавати стан своєї свідомості у той час, відтворювати свою точку зору («Я був неприємно вражений...»⁴, «Мене дещо бентежило, мушу зізнатися...»⁵, «У мене затремтіла душа від слів»⁶). Поведінка всезнаючого автора корелює зі злагодженістю оповіді, чіткість елементів якої не спонукає наголос на роботі письма.

Сюжетна канва, на протигагу фавульній лінії, увиразнює та поглиблює смислове навантаження письма в історії героя А. Жіда. Закінчення історії вносить суттєві корективи у потрактування початку оповіді. Герой пояснює потребу у письмі бажанням заповнити години очікування та упорядкувати свої думки. Головне питання, що штовхає кюре шукати порятунку у письмі: «Чи впізнає вона мене?»⁷ — безпосередньо пов'язане з темою самопізнання

¹ Лепакін, *Ікона та іконічність*, 154.

² Ролан Барт, «Смерть автора», в *Избранные работы. Семиотика: Поэтика*.

³ André Gide, *La Symphonie pastorale*. (Édition du groupe «Ebooks libres et gratuits»), 5. http://www.oasisfle.com/ebook_oasisfle/gide_symphonie_pastorale.pdf

⁴ Там само, 34.

⁵ Там само, 7.

⁶ Там само, 10.

⁷ Там само, 66.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

суб'єкта. Впевненість героя на початку роботи над письмом у тому, що йому вдасться прослідкувати розвиток історії зцілення Гертруди від сліпоты, провокувала деталізацію розповіді. Проте первісний стан зникає мірою наближення історії до часу, в якому ведеться робота письма. Герой «віддається течії розповіді» (як сам зазначає), що призводить до стрибків у злагодженій струнності оповіді («Мені потрібно повернутися назад: вчора я дозволив собі захопитися»¹). Твердження героя-оповідача про свій однаковий внутрішній стан — як під час описуваних подій, так і у час їх занотовування («записав їх у тому ж настрої, який був у мене тоді») — не означає марності роботи письма.

Метаморфоза самоусвідомлення суб'єкта як одне з ключових питань семантичного поля письма може мати у творах несхожі моделі вираження, як засвідчують тексти різних періодів французької літератури. Роль письма в історії героя А. Жіда увиразнюється в цьому аспекті у порівнянні з досвідом Октава («Сповідь сина століття» А. де Мюссе). Герой-романтик не вказував на раціональне начало змін у саморозумінні: від ображеного ревнивця до мудрого альтруїста Октав переходить не те щоб спонтанно, але не показуючи шляху та засобів свого переродження. Неможливість чи небажання романтика знайти слова для висвітлення глибинних перетворень замінюється в тексті початку ХХ ст. коментарем роботи письма. Водночас, варто підкреслити той факт, що Октав вкладав у письмо більшою мірою переживання, роздуми, вагання та сум'яття, аніж конкретні вчинки, що починають домінувати у письмовій розповіді героя А. Жіда. Як засвідчує практика письма фікційного суб'єкта текстів, які передують «Пасторальній симфонії», письмо пов'язане із зануренням у внутрішній світ героя, натомість твір Жіда зосереджується на зображенні зовнішньої дії, «оповідь переходить у демонстрацію, залишається у тісному контакті з живим словом та мімезисом жесту»². Театральність письма, нетипова для досвіду *homo scribens*, у «Пасторальній симфонії» ґрунтується на маскуванні героя, насамперед, перед самим собою: на поверхні він є втілення добротності, а під маскою ховається убогість внутрішніх сил.

Кюре з «Пасторальної симфонії» мусив усе записати, щоб отримати можливість подивитись на себе збоку у процесі читання та не лише відкрити в собі неусвідомлене почуття, а й пояснити стосунки, що склались у родині. «Тепер, коли я сміливо можу назвати своє ім'я, протягом такого довгого періоду не зрозуміле почуття, мені важко усвідомити, як я досі міг ще помилятися, яким чином наведені слова Амелії могли мені здаватися загадковими; як після наївних зізнань Гертруди я міг сумніватися, що кохаю її»³. Вкладаючи в письмо виключно побачене, кюре не очікувано для себе відкриває неповноцінність візуального. Демонстрація діалогів та жестів у письмі героя в «Пасторальній

¹ André Gide, *La Symphonie pastorale*, 23.

² Murat Demirkan. «*La Symphonie pastorale* de Gide: un récit au carrefour de la théâtralité». An Sylvie Triaire, Pierre Citti. *Virtualités théâtrales*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2001: 79–98. <http://books.openedition.org/pulm/351>

³ Gide, *La Symphonie pastorale*, 50.

Модерністська парадигма письма про *Себе* фікційного суб'єкта

симфонії» наближає стиль цього твору до «Адольфа» Константа, але не обмежує театральний ефект письма, який, як показав М. Деміркан у статті «Пасторальна симфонія» А. Жіда: історія на перехресті театральності»¹, полягає у на шаруванні драматургічних процесів. Робота письма допомагає герою-оповідачу виявити розрив між зовнішнім та внутрішнім, між видимим та реальним. Саме театральність письма дозволила усвідомити контраст між побаченим та існуючим, що призвело до прозріння кюре.

З утворенням нової перспективи бачення свого життя пов'язане також письмо героя Ф. Моріака («Гадючник»). Адвокат Луї занурився у письмо як простір, у якому він може відкривати свої думки та почуття, позаяк з найближчими людьми він перебуває у ворожих стосунках. Герой Ф. Моріака звертається до письма як до засобу розкрити своїй дружині справжнього *Себе*. Проте завдяки роботі письма він розуміє, що його самоусвідомлення хибне: «Але ж я інший і завжди був іншим!»² У письмо Луї вклав історію свого життя і у процесі вписування усвідомив, що усе життя був рабом пристрастей, які насправді не мали над ним влади. Саме письмо допомогло йому виявити у своєму серці клубок змії та звільнитися від хибних цінностей та упереджень, витворених на їхній основі. Механізми, що дозволили письму реалізувати цю важливу місію, пов'язану з пошуком «Я» суб'єкта, в романі «Гадючник» вияскравлюються завдяки аналізу таких важливих аспектів тексту-письма як жанровий модус, комунікативна ситуація, простір письма та його наративні особливості. Тож, роман Моріака перебуватиме в центрі уваги при дослідженні цих питань. У контексті ж історичного розрізу письма про *Себе* фікційного суб'єкта варто наголосити мотив відкриття любові у своєму серці, що стає для героя «Гадючника» поверненням у віру.

До роботи письма Луї вбачав у релігійності своєї дружини нещирість, навіть спробував перетворити питання релігійного виховання дітей на поле двобою батьківських інтересів. Письмо спонукає героя повертатися до своїх справжніх нереалізованих бажань, ключовим з яких виявляється почуття взаємної любові. Лише вкладаючи минуле у письмо, Луї усвідомлює свою помилку у ставленні до матері, що було зведене до черствості у відповідь на безмежну материнську любов. Стосунки з дружиною та дітьми також виявляються зав'язаними на темі щирої, безкорисливої любові. Герой Моріака ідеалізує образи Марі та Люка, у стосунках з якими не було місця для користі, а тому Луї міг виражати своє почуття до них і тепер, у роботі письма, не сумніватися у щирості тих проявів. Смерть дружини, знайдені фрагменти обгорілих паперів, аналіз останніх днів її життя відкривають герою Моріака іншу сторону його сімейного життя: очікування любові виявляється спільним станом усіх членів його родини. Не можна нехтувати тим фактом, що висновок героя був підготовлений аналітичною роботою письма про *Себе*. Луї віддає усі свої багатства си-

¹ Demirkan. «*La Symphonie pastorale de Gide...*».

² Франсуа Моріак, *Гадючник. Дорога в нікуди*. Пер. з фр. А. Перепаді (Київ: Дніпро, 1980), 145.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

ну і доньці, скасовуючи у такий спосіб причину недовіри, нещирості між собою та дітьми. Не всі діти та онуки зрозуміли істинний смисл цього вчинку, те, яка велика сила нерозтраченого, виявленого на схилі життя почуття любові відкрилася їхньому батькові. Навіть прочитання зошитів Луї не розкриває очей Юберу (сину), який повторюючи шлях батька, вбачає у його раптовій «туманній та нездоровій релігійності» гру та бажання ввести дітей у оману. Натомість онучка Яніна зазначає: «Чи зрозумієте Ви мене, якщо я скажу, що серце його було не там, де його скарби. Я ладна заприсягтися, що його записки, які мені не дають прочитати, незаперечно свідчать про це»¹. Саме єдність внутрішнього пориву, думки, наміру та дії в останніх днях Луї дозволяє онучці вбачати в дідусеві «єдину релігійну людину». Яніна упевнена, що смерть завадила дідусю записати подію сповіді у свій зошит, втім з огляду на зв'язок суб'єкта та письма, можна стверджувати, що герой Моріака не потребував закарбовувати цей вчинок, позаяк саме письмо стало для нього сповіддю. Останній його запис підтверджує: у письмо Луї вкладає те, що не може бути сказане; виписує сцени, передає деталі простору, погоди тощо, щоб виразити те внутрішнє, на позначення чого у нього не має слів у розмовах. Робота письма героя Моріака, що триває до самої смерті, веде його до висновку, який з'являється на письмі, як завжди, не заплановано, ніби сам собою, поміж іншим: «Як мені душно цього вечора, коли я пишу ці рядки, як болить моє серце, ніби от-от розірветься, бо воно сповнилось любов'ю <...>»².

Інший роман Ф. Моріака «Старосвітський хлопчина» також репрезентує роботу письма фікційного суб'єкта, що пов'язана з мотивами любові, упередження, конфлікту видимого та сутнісного. Як і герої «Гадючника» та «Пасторальної симфонії», Ален стає жертвою власноруч створеної хибної інтерпретації образу матері та сусідської дівчини. Як і в родині Луї, непорозуміння між рідними — матір'ю та сином — в романі «Старосвітський хлопчина» засноване на мовчанні, упередженому ставленні один до одного, що стає перешкодою до відвертої розмови.

Ще до появи в творі маркерів письма фікційного суб'єкта, Ален як герой-оповідач повідомляє про себе інформацію, яка пояснює його життєву необхідність для нього роботи письма. Він вважає розумним лише себе, при цьому зауважуючи, що нічого не знає. «Навіть не знаю, який я»³. Його бентежить неузгодженість материнської віри з тим, що існує насправді. «Мені ненависна їхня релігія. І все-таки я не можу обійтись без Бога»⁴. У такому розколі життєвих цінностей Ален потребує опори, точки, що уможливила б формування або прийняття від матері орієнтирів існування.

¹ Моріак, *Гадючник*, 162.

² Моріак, *Гадючник*, 156.

³ Франсуа Моріак, «Старосвітський хлопчина», в *Поцілунок, дарований прокаженому (збірка)*. Пер. з фр. А. Перепаді (Київ: Основи, 1994), 211.

⁴ Там само.

Модерністська парадигма письма про *Себе* фікційного суб'єкта

На відміну від роману «Гадючник», де письмо героя розгортається від форми запису неказаного до простору вираження невимовного, робота письма Алена в «Старосвітському хлопчині» має інший вектор спрямованості. Герой цього роману приступає до письма, а потім тричі повертається до нього, з метою записати події кількарічної давнини (17-річний пише про себе в 14, в 19 років — події, що мали місце, коли йому було 17, в 21 річному знову озирється на 2 роки назад). Повторення записів, розтягнутих у часі, утворює певний ритм та підкреслює спрямованість письма Алена на пізнання минулого. Герой Моріака пише, озираячись через роки на події, аж поки не проведе лінію письма до свого теперішнього. Зауваження Алена: «все минуле ще не завершилося настільки, щоб можна було його описати на папері»¹, — не пояснює його роботу письма. Навпаки, герой у письмі реалізує свою нагальну потребу в піклуванні про себе, тому не може дивитися на зміст своїх зошитів як на пережите. Дистанція у два і більше роки дозволяє наблизитися до болісних подій настільки, щоб набувати здатності вкладати їх у письмо. Разом з тим, робота письма, за словами Алена, замикає його всередину кола, але його текст спростовує це судження, пропонуючи натомість думку про письмо як лінію життя.

Смерть сусідської дівчинки змусила героя Моріака не лише усвідомити роль випадку у житті, а й підняти теми, що досі замовчувались в його сім'ї. Відверта розмова з матір'ю відкриває йому помилковість попередніх уявлень про матір як владну власницю гектарів земель, яка керує життям сина, про сусідську дівчинку як «Вошку», на якій його хочуть одружити. Алелен розуміє, що недовомки, упередження, засновані на них ігри призвели до жахливої загибелі дівчини, яка насправді любила його від раннього дитинства. Записування усіх цих подій, що мали на Алелена серйозний вплив, виступає терапевтичною практикою. Разом з тим, місія письма у романі Моріака не може зводитись до засобу надання суб'єкту психологічного полегшення У світлі відкриття своїх помилок та хиб Алелен переосмислює свій життєвий шлях. Письмо допомагає йому розташувати в логічному зв'язку сцени різних часових періодів, завдяки чому стає можливим оприявлення зав'язаних на непорозумінні тенет, які людина сама створює і сама в них заплутується. Життя дозволяло побачити лише зовнішню сторону усіх подій — відвертість матері та сина відкриває марність навіть найщиріших прагнень за умови їхнього засновування на брехні. Смерть сусідки внесла істотні корективи у світоглядну картину не лише Алелена, а й усіх персонажів його історії. Проте, це не означає, що письмо, в яке вкладається ця історія, позбавлене своєї конструктивної ролі в житті героя Моріака.

Попри те, що Алелен почав писати, як він сам зауважує, «без будь-якої задньої думки», його робота в зошиті навіть без чіткої стратегії та мети привела до важливих рішень, що визначали горизонт пошуків. Записування сцен та подій, що мали місце в його минулому, Алелен дуже влучно називає «транспонуванням себе самого». Використання метафори з музичним кодом пояснює зв'язок пи-

¹ Моріак, «Старосвітський хлопчина», 345.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

сьма як роботи з історією, що записується. Герой Моріака у такий спосіб акцентує той факт, що письмо не є банальним засобом перенесення у графічну форму життєвих ситуацій. Під час «переведення на папір» діалогів Ален може змінювати певні слова, зберігаючи основну тему, що разом з іншими елементами з арсеналу письма (як упорядкування, ефект позаперебування, погляд збоку тощо) змінює сприйняття героєм сцен з його життя. У результаті герой Моріака з роману «Старосвітський хлопчина» негадано для себе відкриває досвід героя Пруста та Сартра. Як Марсель та Рокантен, він вирішує написати книгу про своє життя. «Тепер для мене настала пора поглянути просто в обличчя спокусі — і при цьому не померти від сорому, — піддатись якій я зможу, лише коли мами вже не буде: нехай книжка в дешевій оправі, ціною три франки, стане завершенням усієї цієї муки»¹. Також завдяки роботі письма, що допомогла поєднати сцени життя, Ален відкриває новий смисл власних слів, сказаних колись. Відмова від матері та Марі, що раніше сприймалась як помста, потім як бажання свободи, у фіналі останнього зошита набуває значення кроку до справжнього життя. Лише в письмі, на відміну від зовнішньої реальності, Ален міг бути вільним та повністю щирим. Досвід письма надає йому впевненості у відчутті себе як суб'єкта, що, своєю чергою, проектується і на зміну своєї ролі в житті.

Два твори М. Юрсенар — «Алексіс, або Роздуми про марність боротьби» та «Спогади Адріана» — доповнюють дискурсивне поле письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману епохи літературного модернізму.

В «Алексісі» у письмо героя вкладено тему гомосексуалізму. За словами авторки, поява роману «збіглася з тим періодом в історії літератури та звичаїв, коли тема, до того часу заборонена, вперше за довгі століття якнайповніше виразилася в письмовій формі»². Останні слова Юрсенар пов'язані з художньою творчістю, у той же час корелюють з модусом оповіді в романі, щоправда, у цьому контексті повнота вираження забороненої теми підпадає під сумнів. Справа у тому, що бажання зізнатися у своїй інакшості, яка, на думку героя, зав'язана на фізіології, стає причиною письма Алексіса, але не реалізується у ньому експліцитно. Іншими словами, до роботи письма герой підходить як до порятунку — заміни розмови в реальній дійсності, — збираючись зізнатися у причинах своєї втечі з сім'ї на початку листа, але так і назве відкрито свої сексуальні потяги. «Але бачу, я нічого не пояснив», — висновок Алексіса стосується не лише інформативності його повідомлення, зверненого до дружини. З розуміння приреченості спрямувати листа назовні розгортається спроба героя пояснити себе собі. Його зауваження: «Як же важко бути справедливим до себе самого!», «Розумію, я сам собі суперечу»³, — свідчать, що первинна інтенція зізнання замінюється іншим тематичним вектором письма, який можна визначити як бажання самопізнання суб'єкта. «Зрештою, факти прості, їх легко ви-

¹ Моріак, «Старосвітський хлопчина», 357.

² Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du vain combat* (Paris: Gallimard, 1971).

³ Yourcenar, *Alexis*.

Модерністська парадигма письма про Себе фікційного суб'єкта

явити, — можливо, Ви вже запідозрили щось раніше. Але навіть якщо Ви все знаєте, мені залишилось пояснити самого себе»¹. У світлі нового смислового навантаження набувають логічного пояснення та стають цілком зрозумілими неможливість героя використовувати точні слова, називати усе своїми іменами. Існуючі назви йому не підходять, позаяк він усвідомлює неподібність одного життя на інше. Письмо Алексіса стає пошуком героєм своєї мови, віднайденням тих ситуацій та вражень, що у ролі метафоричних картин здатні виразити його внутрішній стан, і лише у цьому значенні — зізнанням.

У романі «Адріанові спогади»² Маргеріт Юрсенар звертається до письма героя як засобу перетворення антиномії філософсько-історичного роману з його історичними елементами, що мають свою стилістику, та елементами інтелектуальної романістики у творчу художню проблему. Письмо про Себе фікційного суб'єкта, на якого М. Юрсенар трансформує у своєму романі римського імператора II ст. до н. е., знімає, на думку автора передмови до «Адріанових спогадів» (видання російською мовою), обмеження історичного роману та філософського як окремих жанрів, дозволяючи реалізувати їхній більш високий естетичний синтез³. Робота письма Адріана реалізується як мемуар, за що критики назвали письменницю «найбільшим письменником XVII століття, який живе сьогодні»⁴. На підставі цього правомірною є проекція висновків про мемуарне письмо героїв XVII століття в роман «Адріанові спогади». Водночас, не можна не зауважити акцентовану критикою фікційність образу Адріана⁵, на відміну від скорочення дистанції між вигадкою та документом в мемуарах Куртіля де Сандри. Назву роману Юрсенар «Mémoires d'Hadrien» також перекладають як «Записки Адріана», що засвідчує єдність мемуару та письма як оповідної форми. Письмо про Себе в творчості М. Юрсенар стало темою конференції в Колумбії у 2001 р., яку організували університет Боготи та міжнародний центр дослідження творів М. Юрсенар⁶.

У контексті історичного вектора письма про Себе героя французького роману варто звернути увагу на нові вкраплення у тлумачення письма, що не дозволяють називати роман Юрсенар простою копією чи навіть стилізацією мемуарів XVII століття. Перше зауваження пов'язане вже з першою вказівкою героя-оповідача на письмо як форму та вид його діяльності. Як засвідчує початок твору, спочатку Адріан мав намір написати листа своєму наступнику Мар-

¹ Yourcenar, *Alexis*.

² Маргеріт Юрсенар, *Адріанові спогади*. Пер. з фр. Д. Чистяка (Київ: Журнал «Радуга», 2017).

³ Юрий Давыдов, «Предисловие». В Юрсенар М. *Воспоминание Адріана*. Пер. с фр. М. Ваксмахера (Москва: Радуга, 1988), 9.

⁴ Александр Радашкевич, «От переводчика». Юрсенар М. «Как был спасён Ванг-Фо». *Зарубежные записки* (2005) <http://magazines.russ.ru/zz/2005/4/ur7.html>

⁵ Joseph Elie Louis Garreau, «„Image de lui” / Écriture de soi. A l'occasion du cinquantenaire de la publication de Mémoires d'Hadrien: Autre regard sur l'auto(bio)graphie chez Marguerite Yourcenar». <http://faculty.uml.edu/jgarreau/Yourcenar.htm>

⁶ Там само.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

ку Аврелію, але, захоплений роботою письма, перейшов до ширшого задуму. «Цей лист, до якого я приступив, щоб повідомити тобі про хід моєї хвороби, потроху перетворився на засіб відпочинку для людини, якій вже не вистачає сил безперервно займатися державними справами, на довірені письму роздуми хворого, який ніби дає аудієнцію своїм спогадам. Тепер я піду ще далі: я хочу розповісти тобі моє життя»¹. Герой-оповідач мемуарів Куртіля де Сандри жодного разу не наголошував свою роботу письма, тоді як герой Юрсенар не лише виправляє цю «неуважність» апокрифічних мемуарів XVII ст., а й проблематизує смислову мультинаправленість письма. Метафора «письмо як аудієнція спогадів» зв'язує роботу письма з роботою індивідуальної пам'яті, що посіла чільне місце у французькому модерністському романі. Якщо мемуари XVII ст. більшою мірою підпорядковувались меті зображення соціально-політичної атмосфери певного періоду, то в картині різнопланового життя Римської імперії часів імператора Адріана у романі Юрсенар є місце для індивідуального дослідження суб'єкта. «Я розраховую, що дослідження фактів допоможе мені точніше визначити самого себе, можливо, винести собі вирок і, у будь-якому разі, перш, ніж я помру, краще зрозуміти себе»². Водночас варто зауважити, що герой роману Юрсенар постійно наголошує на погляді на себе збоку і дає плідний матеріал для аналізу стосунку героя і *homo scribens*. Адріан не знає наперед висновків зі своєї розповіді, тобто допускає факт зміни розуміння певних подій чи осіб завдяки роботі письма, що також є важливим нововведенням до традиції апокрифічних мемуарів. Письмо стає для героя Юрсенар новим витком дороги життя, з якого відкривається перспектива погляду на пройдений шлях. Через письмо імператор Адріан у романі розкриває себе як образ *homo viator*³. Не оминає увагою письмо Адріана і одну з найважливіших тем модерністської літератури — час. Тоді як у мемуарах XVII ст. в основу хронології історії, що розповідалась, було покладену шкалу зовнішнього історичного часу, герой роману Юрсенар робить акцент на «своєї особистій, власній хронології»⁴ та постачає важливі деталі для дослідження діалектики письма як феноменологічного часу та часу реальної дійсності.

Письмо героїв Жульєна Грака, Ж.-П. Сартра та С. де Бовуар утверджує зв'язок процесуальності письма як модусу розповіді з екзистенційною проблематикою людського буття. Дослідження особливостей письма оповідача та героя в романі Жульєна Грака висвітлює основні ознаки феноменологічної топіки як психологічного простору, необхідного для осмислення людиною власної самості в модусах самотності, страху та смерті. Екзистенціаль смерті досягається як тотальна межа, що потребує особистісного ставлення, подолання, креатив-

¹ Юрсенар, *Адріанові спогади*, 34.

² Там само, 34.

³ Baron Dumitru, «Mémoires d'Hadrien ou à la recherche de l' «homo viator» par l' «homo scriptor». Marguerite Yourcenar citoyenne du monde Actes du colloque international de Cluj, Arcahaia, Sibiu. 8–12 mai (2003): 47–53

⁴ Юрсенар, *Адріанові спогади*, 38.

Модерністська парадигма письма про *Себе* фікційного суб'єкта

ного самотворення. Саме тому модусом розповіді про ідею смерті у творі «Сутінковий красень» Жульєна Грака стає письмо. На рівні історії в романі розгортається тема існування людини з ідеєю самогубства, що переломлюється та набуває нового звучання завдяки процесу письма як способу нарації. Простір письма в романі Жульєна Грака не ставав предметом окремої наукової студії, проте аналізу топіки письма в «Сутінковому красені» в значній мірі сприяють положення праці Рут Амосі, професорки французької літератури з Тель-Авіва, «Гра алюзіями в романі „Сутінковий красень” Жульєна Грака»¹.

Суб'єктом письма в романі Жульєна Грака є безіменний герой, який називає себе «сутінковим викрадачем мумій»². Він включає у своє письмо щоденник Жерара. Власне письмо анонімного суб'єкта виконує функцію обрамлення щоденника Жерара. Таким чином утворюється структурна модель тексту в тексті, що корелює з фігурою заглиблення як метафорою пошуку істини. Подвоєння процесу письма стає в творі Жульєна Грака способом самопізнання суб'єкта письма, який обирає центром свого дискурсу не власне «Я», а історію Іншого: для первинного безіменного оповідача експліцитним Іншим є Жерар, для Жерара у його щоденнику — сутінковий красень Алан. При цьому Жерар виконує роль маски первинного героя-оповідача, тому можна говорити про зустріч у романі Жульєна Грака одного головного суб'єкта письма з Аланом як Іншим. Такий спосіб організації письма дозволяє homo scribens окреслити сутнісне коло існування людини через дискурс маргінальних основ екзистенції, дослідити зв'язок між екзистенціалом смерті та самопізнанням суб'єкта. Пошук самоідентичності вимагає усвідомлення межі, розуміння кордону. Поява на курорті сутінкового красеня Алана з його ідеєю самогубства вказує Жерару на межу життя, а перенесення цієї історії на простір письма покликане наблизити до її пізнання.

Безіменний герой починає роботу письма, поринаючи у спогади, повторюючи тим самим траєкторію фікційного суб'єкта романтичного тексту-письма. «Осінь — я згадую з особливим задоволенням вулички маленького курортного містечка, навдивовижу тихі наприкінці сезону»³. Задоволення суб'єкта письма ґрунтується не на самому предметі спогаду, а на результативності проведеної естетичної роботи. Втім, у творі читач не зустріне жодних висновків — за допомогою поетики натяків утверджується самодостатність письма як іншопростору, на протигагу його можливій практичній користі. Письмо, що розгортається навколо екзистенціалу смерті, але утверджує життя, — є письмом «межі», або «межовим» письмом.

Тема межі в письмі героя Жульєна Грака корелює з філософією Паскаля, в якій буття людини представлено як загуленість в глухому куті, «в закапел-

¹ Ruth Amossy, *Les Jeux de l'allusion littéraire dans 'Un beau ténébreux' de Julien Gracq* (Neuchâtel: La Baconnière, 1980).

² Julien Gracq, *Un beau ténébreux* (Paris: José Corti, 1999).

³ Там само, 9.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

кові всесвіту»¹, у зримому світі як балансування на межі двох безодень — безодні безкінечності та безодні небуття. Сама людина у порівнянні з безкінечністю є середнім між усім і нічим². Людині не вийти за власні межі, допоки вона не звернеться до вивчення самої себе, вона обмежена в усьому. Рішення Алана накласти на себе руки для нього аргументоване бажанням виходу за межі «комори» видимого життя з метою пізнання прихованих механізмів буття. Зосередження письма героя-оповідача навколо цієї історії не означає, як може здатися на перший погляд, повторення чи привласнення вчинку Алана. Філософія буття сутінкового красеня не є близькою ні Жерару, ні первинному герою-оповідачеві. Але світогляд Алана стає центром письмового дискурсу *homo scribens* Жульєна Грака, завдяки якому герой-оповідач здійснює спробу освітлити заплутаний лабіринт життя. Дискурс смерті (як його потрактував Б. Паскаль) пов'язаний з глибокою внутрішньою роботою суб'єкта. Герой-оповідач Жульєна Грака повторює рух Алана: сутінковий красень іде під воду в історії твору, оповідач — в побудові письма. Переведення динаміки заглиблення з сюжету на форму стає креативним елементом у процесі конструювання самоідентичності суб'єкта письма. Паскалівський страх нескінченності долається закінченістю, оформленням процесу організації ландшафту письма.

Вказівка на спосіб аналізу письма в тексті Жульєна Грака прочитується уже в першому фрагменті анонімого оповідача. Акцентується динаміка межі, стан переходу: осінь, кінець сезону, пожежа без вогню, повінь без води, візія. «Це лише візія. Хто так урочисто заявляє про свій прихід? Тут нікого немає. Більше нікого»³. Це заявка без вирішення. Ідентичність, що має проявитися в щоденниковому письмі, представлена як «Я», яке наближається і, не з'явившись, відходить — за таких умов важить саме наближення, що стає видимим завдяки письму.

Рівень історії та рівень оповіді, позначений гетерогенністю та багатозаровістю, в романі «Сутінковий красень» об'єднує поетика води, образи якої звільняють семантичну багатогранність письма та спонукають до детального дослідження метафорики письма про *Себе* фікційного суб'єкта.

Екзистенційним проривом стає письмо Рокантена («Нудота» Ж.-П. Сартра) та Моніки («Зломлена» С. де Бовуар).

Роман «Нудота» надає багатий матеріал для дослідження різних питань письма про *Себе* фікційного суб'єкта — це і щоденник як модус письма, і діалектичний зв'язок оповідача зі змістом письма, топос дзеркала, тіла та міста, а також музичність письма та мотив дороги, мандрівки в письмі. Зв'язок роману Сартра з усім комплексом досліджуваних питань у письмі фікційного суб'єкта, включаючи метафорику, проектує залучення цього твору для реалізації кожного з поставлених завдань практичного характеру. Для підкреслення модерністського коду письма Рокантена досить зупинитися на ключових дета-

¹ Блез Паскаль, *Думки*. Пер. з фр. А. Перепаді, О. Хоми. (Київ: Дух і літера, 2009), 72–73.

² Там само, 147.

³ Gracq, *Un beau ténébreux*, 10.

Модерністська парадигма письма про Себе фікційного суб'єкта

лях, позаяк семантичні поля багатьох складових письма набудуть свого вираження в інших розділах дослідження.

Оповідь героя-оповідача в романі Сартра містить цілий комплекс аргументів свого зв'язку з письмом. Як і епістолярна практика героя Руссо, початок щоденника Рокантена засвідчує, що вибір стратегії письма стає результатом роздумів, які передували письму («Краще за все, мабуть, описувати події день при дні»¹). Герой Сартра переслідує мету дійти до суті змін в собі і цим зближає цільову спрямованість свого письма з романтиком Октавом (Мюссе «Сповідь сина століття»). Письмо виступає для нього засобом самоспостереження. Записування є чи не єдиним способом констатації динамічних процесів у сприйнятті героєм зовнішнього світу. Початок письма свідчить про ставлення Рокантена до своєї естетичної роботи як до щоденника хвороби. Формуючи стратегію, як і що записувати, герой декілька разів скасовує свої рішення, відмовляється від них або приходиться до інших, що прямо суперечать попереднім. То він наголошує на важливості записувати найменші деталі та факти, то висловлює переконання, що не має про що тут говорити і варто остерігатися робити дивним те, що ним не є. Це сум'яття, самозаперечення у бажанні пояснити собі себе, яким відкривається робота фікційного суб'єкта в романі «Нудота», має ще й графічний бік вираження (не лише три крапки та постійні тире, а й пропущені слова, недописані фрази) — усе свідчить про зустріч героя з невідомим собою, про народження екзистенційної потреби розібратися у собі.

Для розуміння зв'язку письма про Себе з екзистенційним проривом важливо підкреслити місце тривоги та кризи героя в його щоденнику². Так, принципове значення має той факт, що про напади нудоти Рокантен пише в минулому часі («знову в мені заворушилася гидка Нудота»³) — тобто, від нападу він переходить до письма, що за таких умов набуває семантики порятунку. Випи-суючи свій кризовий стан, герой доходить висновку, що його «Нудота ніколи... не полишала, вона і тепер міцно тримає»⁴. З огляду на те, що жоден щоденниковий запис, поготів, фінал щоденника, не закінчуються констатацією того самого стану, що міг ставати причиною письма, приводить до висновку про свою постійність, нудота не є маркером письма Рокантена. Навпаки, випи-суючи цей стан, герой позбавляється його.

Герой Сартра у щоденнику декілька разів констатує особливості свого стану, які можуть тлумачитись як екзистенційні причини його письма. «Думки, позбавлені слів, осідають у моєму мозкові туманом. Вони набувають непевних

¹ Жан-Поль Сартр, «Нудота», в *Нудота. Мур. Слова*. Пер. з фр. В. Борсука та О. Жупанського (Київ: Основи, 1993), 4.

² Corina Dâmbean, «Nausée ou l'écriture comme possibilité de se libérer de la liberté». *The Proceedings of the european integration-between tradition and modernity*. Congress, Editura Universității «Petru Maior», Vol. 1 (2005): 612–620.
http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_european_a/Lucrari/Dambean.pdf

³ Сартр, *Нудота*, 21.

⁴ Там само.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

химерних обрисів, які розчиняються один в одному, і я притьмом забуваю за них»¹. Письмо потрібне Рокантену як протидія забуттю. Роман Сартра наголошує конфлікт людини і часу, який, як відомо, вирішується за аналогією до висновків Марселя з «Віднайденого часу» (лише твір мистецтва здатен перемогти минушість). До висновку, який допомагає герою подолати нудоту та окреслити горизонт нового етапу свого існування, Рокантена приводить не лише платівка в кафе, що контрапунктом виринає у творі. Нехтувати роботою щоденникового письма героя у розв'язанні цього питання також не можна, адже без записування та переречиття думки, народжені прослуховуванням музики, також могли залишитись туманом — натомість, знайшовши свій відбиток на письмі, вони привели Рокантена до конструктивного виходу з його становища. «Настане така мить, коли книжку буде завершено, все буде позаду, і тоді трохи ясного світла проллється на моє минуле. І, може, в цьому світлі я дивитимусь на своє життя без відрази й огиди. Може, коли-небудь, одного дня, згадуючи саме цю годину, цю безживну годину, коли, згорблений, я стояв і чекав свого потягу, моє серце заб'ється радісніше, і тоді я скажу собі: «Цього дня, о цій годині все й почалось». І в минулому — лише в минулому — я прийму себе, як блудного сина»². Щоб згадати свій стан та порив натхнення, не натрапивши на пастку пам'яті («Мої спогади — ніби золоті в гаманці, подарованому дияволом: відкриєш його, а там сухе листя»), герою потрібно прочитати себе, умовою чого є попереднє письмо. До радості (що завжди була «антидотом» нудоті), яку відчуває Рокантен при написанні цього проекту, до впевненості у його здійсненні героя приводить письмо. Завдяки роботі в щоденнику герой закарбовує свої мінливі стани. Записування стає засобом проти притуплення живого спогаду. Водночас щоденник Рокантена має усі риси того твору, який герой планує створити. Іншими словами, письмо, яке Рокантену так і не вдалося підкорити собі, є виміром народження не лише майбутнього, а головним чином, гармонії з собою та пригоди, існування якої герой Сартра перевіряв життя на справжність.

Для героїні С. де Бовуар страждання стає точкою відліку щоденникового письма, що експліцитно не спрямоване на стороннього адресата, тож її непряшений біль певним чином замикається в письмовому слові, яке вириває спогади (різні за характером) з-під влади плинного часу та кристалізує їх у просторі щоденникового запису. Жінка-фікційний суб'єкт не має режиму письма: записує та переречитує записане без системи та пояснення. І хоча читання щоденника, як у варіанті діалогу через листи героїв Руссо, розморожує минуле до активної емоції, метафора каменю не втрачає свого значення у поясненні внутрішнього стану зломленої. У певній мірі образ Медузи Горгони маркує зовнішнє життя героїні (що через біль переживається як холодне і застигле), але практика письма змінює її образ.

¹ Сартр, *Нудота*, 10.

² Сартр, *Нудота*, 182.

Модерністська парадигма письма про *Себе* фікційного суб'єкта

Як зауважувала Ю. Крістева, письмо залишається останнім засобом керування нещастям, адже «розміщує це нещастя всередині «Я», яке владарює над двома сторонами втрати — над темрявою невтішного та над даром королеви»¹. Жінка у творі С. де Бовуар не утверджує свою силу духу, стоїцизму, як ідеалізовані героїні Жоржа Санда, проте, не маючи впливу на хід історії свого зовнішнього життя, вона поринає у вимір письма, де набуває ідентичності автора, що відкриває для неї нові можливості у розумінні природи свого страждання та *Себе* самої. Потужність романтичного письма зберігається і в щоденнику Моніки, водночас змінюється ставлення жінки до письма: героїня не володіє передзнанням смислу подій, власного образу до закінчення роботи письма, а тому вимір щоденника потребує додаткового дослідження.

Фінал повісті С. де Бовуар не можна прочитувати як звичайне закінчення історії: письмо як модус нарації значною мірою переломлює історію. Жінка у творі С. де Бовуар (першому жіночому щоденнику фікційного суб'єкта у французькому романі) в написанні щоденника намагається слідувати упорядкованості зовнішнього часу, щоб утвердити свій зв'язок зі світом. Час роботи над щоденником (виписування *Себе*) стає часом осмислення подій, в результаті чого Моніка розуміє, що існує як суб'єкт і без віддзеркалення в очах чоловіка. Проаналізувавши великий період свого життя, героїня С. де Бовуар зауважує: «не можна змінити своє життя, а самій залишатися колишньою»².

Попри відсутність у письмі Моніки підкресленої метафоричності, метафора, з якої починається щоденник, виконує функцію інцепіту, що вказує на її потужну роль у творі. Перші щоденникові записи Моніки засвідчують, що її письмо має певний ритм, який вторить динаміці настрою героїні: важкість на серці, спричинена розлукою з чоловіком, виступає передчуттям зради, що відкриє в Моніці образ зломленої; мандрівка без цілі в очікуванні повернення чоловіка з відрядження повертає радість життя героїні, що одразу знаходить відбиток в художній образності щоденника: «земля в настільки повній згоді з людьми, що здається неможливим, щоб хтось з них був нещасним»³. Однією з таких непрямих метафор на позначення жіночої суб'єктивності в письмі героїнь С. де Бовуар є метафора жінки Лота. Щоденник Моніки відкривається мотивом повернення. Завдяки письмовому слову жінка ще раз проходить маршрутом зовнішнього життя, що має на меті множення оптики свого «Я». Небажання героїні С. де Бовуар повертатися додому експлікує неможливість єдності з собою, її письмо починається як втеча від власного образу (себе не бачить) — концентрується на описі місць свого перебування. Опис місця відпочинку стає метафоричним негативом внутрішнього стану героїні-оповідачки. Декораціями сцени її непрямой саморепрезентації виявляються соляні копальні, що відсилають до образу жінки Лота. Моніка вкладає в перший щоденниковий запис ескіз

¹ Юлія Крістева, *Чорне сонце. Депресія і меланхолія*. Пер. с фр. Д. Кралечкина (Москва: Когніто-Центр, 2010), 70.

² Simone de Beauvoir, *La femme rompue* (Paris: Gallimard, 1977), 147.

³ Там само, 8.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

міста, створений соляними копальнями, що за висловом самої героїні, «існує поза часом»¹. Увага до цього ландшафту програмує дорогу письма героїні як вихід в позачасовість. Героїня С. де Бовуар вкладає в письмо переважно своє теперішнє, як і належить жанру щоденнику (наприклад, кадри мандрівки соляними копальнями та амфітеатром), але образи теперішнього, вкладені в оболонку письмового слова, перетворюються на метафори, що висвітлюють задзеркалля минулого та стають передбаченням майбутнього. Образ дружини Лота, що в щоденнику Моніки передуює появі образу зломленої, пояснює особливості поведінки жінки в період осмислення та переживання зради. Метафора жінки Лота визначає специфіку феноменології часу, а саме — концентрацію на минулому як на повноцінному, справжньому настільки, що можна свідомо відмовитися від майбуття. Робота над щоденником виявляє самообман Моніки — суб'єктивне письмо не може бути дорогою героїні від себе.

Героїня, тікаючи від прямого погляду на себе у простір письма, зашифрує власне «Я» для себе самої-Іншої, підкорює письмо читанню, що має призвести до проявлення, виведення з меж задзеркалля невидимих у зовнішній дійсності спектрів ідентичності жінки.

Трансгресію у розгортання традиції письма про *Себе* героя французького роману вносять тексти «Балакун» Л.-Р. Дефоре, «Неможливе» Ж. Батая, «Малон помирає» та «Невмимовне» С. Бекета. У цьому ж аспекті можна вести мову і про «Щоденник злодія» Ж. Жене, але спорадичні ремарки письма у цьому творі стосуються виключно професійної діяльності героя-оповідача як письменника. На відміну від усіх інших прикладів письма фікційного суб'єкта, що розглядаються в цьому дослідженні, у творі Жене письмо реалізується як створення книжки навіть без акцентування метонімічних зв'язків між роботою героя та роботою автора. Окрім ремарок про написання книжки інших маркерів письма у цьому творі не має. За таких умов оповідь героя Жене не має спільних точок з корпусом текстів письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману, а тому «Щоденник злодія» не розглядаємо в колі творів, що є об'єктом аналізу.

Повість «Балакун» (1946) Луї-Рене Дефоре займає важливе місце в історії письма про *Себе* фікційного homo scribens. Думка М. Мерло-Понті: «Культура ніколи не дає нам абсолютно прозорих значень, народження смислу ніколи не завершується»², — особливо актуальна в контексті смислів письма у процесі конструювання самоідентичності суб'єкта. Потужність тексту Дефоре в експлікації смислу естетичної роботи, суть якої полягає у вкладанні пережитого у простір письма, зростає саме завдяки діалогу з традицією письма про *Себе* героя французького роману, що стає переломленням концептів літератури попередніх століть.

Повість «Балакун» не ставала об'єктом вітчизняного літературознавчого дослідження раніше. Марк Грінберг переклав текст Луї-Рене Дефоре російсь-

¹ Там само, 6.

² Морис Мерло-Понті, «Косвенный язык и голоса «безмолвия», в Мерло-Понті М. *Знаки*. Пер. с фр. И. Вдовина. (Москва: Искусство, 2001), 47.

Модерністська парадигма письма про *Себе* фікційного суб'єкта

кою та здійснив ґрунтовний аналіз творчості маловідомого класика французької модерністської літератури, акцентуючи, що лейтмотивом твору «Балакун», як і збірки оповідань «Дитяча кімната» (1960) та поеми «Морські мегери» (1967) є мовчання. Дискусію навколо повісті «Балакун» розпочав Моріс Бланшо в есе «Порожнє слово»¹, в якому вивів метафору запаморочення на позначення читацької рецепції цього твору. Високо оцінював текст Луї-Рене Дефоре Жорж Батай. Зв'язок його твору «Неможливе» з «Балакуном» може стати предметом окремого літературознавчого дослідження.

Фокусувати увагу на письмі в інтерпретації тексту Дефоре змушує, поперше, сам твір, по-друге, вказівка первинного автора, надана в одному з інтерв'ю, яке було оформлено в окрему книгу: «Я б сказав, що письмо — це дія, яку здійснює в мені хтось, хто говорить, взоруючи на того, хто, перебуваючи всередині мене, слухає»².

Французький дослідник Е. Делапланш у дисертації склав каталог запозичень у ранніх текстах Л.-Р. Дефоре: твори А. Бретона, Л. Арагона, Ф. Кафки, В. Фолкнера, Е. Гемінґвея, Г. Міллера, Дж. Дос Пассоса, Ж.-П. Сартра, М. Батая, Г. фон Кляйста, Ф. Достоевського, К. Маркса, Ф. Енгельса, О. Ремізова та інших³. І хоча критика не зауважувала запозичення Дефоре з текстів французької літератури, дієгезу яких формує письмо про *Себе* фікційного суб'єкта, повість «Балакун» посідає своє місце в історії тексту-письма, вступаючи в діалог із варіантами виписування свого життя серед героїв, які репрезентували Просвітництво, романтизм та модерністський роман. Тексти минулого входять у дієгезис «Балакуна», переломлюючись, і саме завдяки цьому процесу відбувається виведення на поверхню глибинних характеристик виміру письма. Цим і пояснюється хисткість тексту Дефоре в контексті розмови про письмо, яку можна пояснити як наявність поверхні, що не має опори: експлікуючи концепти, смисл яких у попередніх текстах складав внутрішній вимір тексту-письма, художній простір «Балакуна» постає поверхнею без глибини, оскільки глибина стала поверхнею. Відбулось перевертання, при якому те, що раніше формувало поверхню (сцени, система персонажів, традиційні композиційні елементи) було нівельовано, а невимовлене, втім сутнісне, вийшло назовні.

Текст «Балакуна» порушує питання про перевертання первинного та вторинного: якщо раніше письмо було формою передачі певної історії, механізм інтриги якої захоплював увагу реального читача (Просвітництво, романтизм), то у варіанті тексту Дефоре письмо стає предметом дискурсу, а не лише формою, як раніше. Оскільки письмо є сферою невизначеності, стати історією в тексті «Балакун» йому допомагає система мотивів, на які письмо розклада-

¹ Maurice Blanchot, «Le parole vaine: postface à Louis-René des Forêts *«Le Bavard»*». An Forêts L.-R. des. *Le Bavard*. Paris: Union générale d'éditions, coll., 1963:161–184.

² Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction* (Paris: Fata Morgana, 1985), 7.

³ Emmanuel Delaplanche, «Les lectures clandestines, emprunts et influences dans l'Œuvre le Louis-René des Forêts». *Thèse de doctorat en Lettres et sciences humaines. Littérature française*. Paris VII, 2001.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

ється як промінь світла на спектр кольорів: мовчання, брехні, пошуку свого ідеального Іншого. Тож спосіб інтерпретації «Балакуна» визначає його зв'язок із текстом-письмом в історичному ракурсі. У випадку тексту Дефоре не критика, а сам твір спонукає сфокусувати інтерпретацію на формі, що є дискурсивним осердям у повісті «Балакун».

Використовуючи метамову М. Мерло-Понті в дослідженні становлення смислу мови, можна сказати, що текст «Балакуна» утворює думку про те, що письмо про Себе до роману Дефоре існувало під знаком нестачі, потреби чи тенденції, тоді як з включенням цього твору в історію виписування свого життя героїв французького роману письмо набуває ознак принципу для-себе¹.

Природа та функціональне значення письма в дискурсі героя Дефоре виявляються у протиставленні до усного слова. Головним чинником розрізнення письмового та усного слова для балакуна виступає час: коли герой описує приступ своєю хвороби, суть якої полягає в нестримному монолозі, він акцентує категорію темпоральності. Якщо під час усного потоку слів балакун надто поспішає, переживаючи, щоб його не перервали і тому почуває себе «поза часом»², навіть більше, йому здається, що час перестає існувати, то письмо повертає йому втрачений зв'язок з головною реальністю для героя модерністської свідомості — реальністю часу. Називаючи себе «балакуном», фікційний суб'єкт Дефоре ідентифікує своє «Я» в минулому, адже нестримним у роботі слова він постає на рівні історії. Балакуном є герой, натомість суб'єкта письма або homo scribens цей знак не може означити повністю. На відміну від темпу розгортання усного потоку слів у роботі письма він зовсім не поспішає: розповідь просувається вперед поволі; у порівнянні з текстом-письмом попередніх епох, коли письмо представляло розгортання історії, у випадку Дефоре можна стверджувати про кроки на місці. Оповідач не має труднощів у роботі з письмовими словами — вони так і льються з-під його пера, зовсім не зважаючи на свою конотативну функцію, про що свідчить ускладнений синтаксис, відсутність прямої мови, домінування коротких фраз та трьох крапок у тексті, в якому відсутня історія в традиційному розумінні її як сюжетно-фабульного рівня. Водночас в амплуа homo scribens герой не є таким самим балакуном, яким він постає в описуваному приступі хвороби в єдиній сцені твору. Герой Дефоре не грає роль балакуна, він ірреалізує³ себе у цій ролі. Суб'єкт письма називає слова мертвими, адже, відлунавши, вони втрачають свій смисл. Вочевидь, ця думка корелює виключно з усним словом — словом балакуна, натомість письмо, що має справу зі слідом, повертає йому вітальні сили.

¹ Мерло-Понті, *Косвенный язык и голоса «безмолвия»*, 46.

² Louis-René des Forêts, *Le Bavard* (Paris: Gallimard, 197), 65.

³ За аналогією до думки Р. Барта: «закоханий відокремлюється тоді від світу, він його ірреалізує, позаяк, з іншого боку, переживає перипетії або ж утопію свого кохання; він віддається Образу, стосовно якого усе «реальне» його хвилює»: герой Дефоре віддається балаканині, що відокремлює його від зовнішньої дійсності, позаяк нестримний потік слів розгортає письмо, а не перетворює світ. (Барт. *Фрагменти мови закоханого*).

Модерністська парадигма письма про Себе фікційного суб'єкта

Не менш важливим за опанування часом у протиставленні письмового та усного слова в роботі балакуна виступає вплив на читача, який може справити лише письмо. Оповідач зазначає, що йому потрібна від реципієнта виключно підтримка «ілюзії, ніби його читають»¹. Герой Дефоре стверджує, що почуватися собою, а не суб'єктом у масці, він може лише в роботі мови (в цьому він суголосний Ж. Лакану). Але якщо реакція слухачів у випадку усного потоку слів заважає йому, то фізична відсутність реципієнта в письмовому повідомленні дозволяє балакуну стати собою. «Чи зрозуміють мене нарешті, якщо я скажу, що потребую не стільки співчуття, схвалення, зацікавлення, скільки мовчання? О, мовчання, мовчання!»². Він не любить, коли йому заважають під час його виступів — а письмо знімає хвилювання та побоювання з цього приводу. Герой Дефоре пише тільки для того, щоб писати. Письмо балакуна, на відміну від прикладів естетичної роботи інших героїв французького роману, можна назвати монадичним, позаяк воно замикається на собі. Традиційну історію герой називає нудною річчю, і повністю віддається дискурсу письма: більше місця в тексті займають роздуми «як важко буде описати»³, «те, про що я збираюсь розповісти».

Сам герой в амплуа суб'єкта письма використовує промовисту метафору на позначення свого ставлення до роботи оповідача: «потрібно перестати метати петлі навколо мого предмета»⁴. І хоча висловлена настанова залишається порожніми словами, виведена метафора маркує художній покрив цього твору. Письмо балакуна є саме повітряними петлями, що не залишають на текстовому полотні візерунків сюжету: герой періодично то наполягає на поверненні до суті своєї оповіді, наголошуючи, що предмет для нього є найважливішим, і він збирається щиро все розповісти, то у різний спосіб варіює думку про те, що «і не збирався викладати свої зізнання»⁵. Власне, саме варіації на тему, як і що розповідати і кому це потрібно, і становлять каркас твору, який, таким чином, суперечить жанровим канонам роману. Натомість письмо героя Дефоре, що протиставляється усному мовленню і традиційній романній оповіді, репрезентує повернення мистецтва розповіді. В. Беньямін в есе «Оповідач» зазначав, що інформація як форма повідомлення є чужорідною розповіді⁶. Письмо *homo scribens* Дефоре відфільтровує інформативність, скасовуючи домінують сюжетної історії в тексті, і загострює увагу на розповіді. Письмо як форма розповіді в повісті «Балакун» відмовляється від інформації, цінність якої визначається новизною, і завдяки цьому зберігає свою силу та здатність впливати на читача протягом усього часу свого тривання. Беручи до уваги той факт, що головним

¹ Forêts, *Le Bavard*, 35.

² Forêts, *Le Bavard*, 77.

³ Там само, 52.

⁴ Там само, 59.

⁵ Там само, 62.

⁶ Вальтер Беньямин, *Маски времени*. Пер. с фр. А. Белобратова, И. Алексеевой, С. Ромашка (Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004), 390.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

принципом організації письма у творі є гра в щирість та обман (коли попередньо сказане спростовується думками, що, своєю чергою, набувають спростування, не повертаючись при цьому у вихідний постулат), навіть фінальну фразу балакуна: «Отже, я замовкаю», — не можна сприймати як закінчення письма. Дійшовши до кінця твору, читач Дефоре здійснив те, чого прагнув суб'єкт письма (виконав роль Іншого, що уможливив діалогічний вимір письма як простір екзистенційного прориву), і в процесі збирання тексту до цілісності змушений повертатися повітряними петлями назад у пошуках смислу гри в щирість-обман.

Герой пише, що відчуває огиду до людей, які прагнуть відкрити серце ближньому. «У тому, чому дали піднесену назву сповіді», балакун вбачає «проявлення слабостей»¹. Письмо балакуна, позбавлене зізнання, експлікує в героєві розуміння приреченості бажання розкрити смисл пережитого, передати історію життя, як вона була. Не шукає суб'єкт письма правди минулого, автентичності *Себе*, адже не існує жодного тексту, який можна протиставити його письму як попередній, «жодної мови до мови»². Слова Мерло-Понті, висловлені в есе «Непряма мова та голоси мовчання», допомагають чітко описати відношення між знаком балакуна та суб'єкта письма в повісті Дефоре. Коли слова переповнюють його розум до самого верху, не залишаючи місця для думки, що, навіть якщо він їй віддається, пульсує, але не відчувається, вони виходять за межі «знаків», спрямовуючись до смислу. «<... > ідея повного вираження позбавлена смислу, будь-яка мова має непрямої характер, що лише натякає», а тому вона — німа³. Письмо героя Дефоре експлікує цю думку: опис себе як балакуна стає для фікційного суб'єкта письма єднанням голосу та мовчання, що віддзеркалюють за принципом фігури зовнішню та внутрішню сторони «Я» героя. Не розказавши про своє минуле, автодієгетичний суб'єкт Дефоре створив слід свого існування за допомогою організації простору письма. «Сліди оповідача відчутні в оповіді так само, як помітні сліди руки гончара на глечики»⁴.

Письмо героя Дефоре веде до висновку: фігура балакуна на рівні історії споріднена з фігурою брехуна, але організація оповіді як прийом розкриває суб'єкта письма, спонукаючи вірити оповіді, а не оповідачу.

У статті «Акти вимислу, або Що є фіктивним у фікціональному тексті» В. Ізер трактує вимисел як інтенційний акт⁵, що дозволяє відрізнити вимисел від нереального, брехні. Письмо балакуна є фікціональним літературним текстом, оскільки оголює свою вигаданість. Простір письма героя Дефоре має яскраві риси комбінації та селекції як двох актів вимислу. Зберігаючи фор-

¹ Forêts, *Le Bavard*, 78.

² Мерло-Понті, *Косвенный язык и голоса «безмолвия»*, 47.

³ Там само, 48.

⁴ Беньямин, *Маски времени*, 395

⁵ Вольфганг Ізер, «Акти вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте». Пер. К. Постутенко. В *Немецкое филологическое литературоведение наших дней*. (Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2001), 186–217.

Модерністська парадигма письма про *Себе* фікційного суб'єкта

мальні ознаки, які дозволяють зарахувати «Балакуна» в історію французького роману, дієгезис якого складає письмо про *Себе* фікційного суб'єкта, текст Дефоре має автореферентну структуру, що знімає питання напруги між вимислом та дійсністю.

Герой стверджує, що повсякчас обманує читача так вишукано, що його не можна спіймати на брехні. Хай читач не дізнається змісту висновку героя, візерунки письма стануть досвідом-межею¹, адже писати про *Себе* означає ставити своє «Я» під питання. Аналіз параметрів письма про *Себе* в тексті Дефоре засвідчує, що гра в брехню потрібна homo scribens як засіб конструювання щирості.

Дослідження письма про *Себе* не може обійтися без аналізу художніх і філософських творів Жоржа Батая, оскільки автор «Неможливого» та «Внутрішнього досвіду» є одним з найвидатніших письменників ХХ ст., вплив праць якого на формування своїх концепцій визнавали, зокрема, М. Фуко та Ж. Деріда. З ім'ям Ж. Батая пов'язують новий тип філософської думки, що природно ставить перед дослідником питання, які зміни та з якими характерними рисами відбуваються в розгортанні простору письма його героя у порівнянні з майже двохсотлітньою традицією письма про *Себе* героя французького роману. Процес аналізу художнього твору Ж. Батая містить свої принади та труднощі одночасно. Сергій Зенкін назвав Батая «дослідником, що випробував свої думки, ніби лікар вакцину, на самому собі»². Ця позиція лише на перший погляд полегшує аналіз твору, оскільки проекція концептів філософських праць Батая на його художні твори не означає перетворення тексту аналізованого твору на просту ілюстрацію філософських положень. Моріс Бланшо, якого Габріель Марсель називав найбільш проникливим дослідником творів Батая³, у статті «Досвід-межа» написав про Батая як про автора, читання творів якого приносить потрясіння⁴. Метамова текстів Батая давно вже стала джерелом концептів та понять, що активно розробляють у сучасному літературознавстві, у тому числі й українському. Сьогодні рідко яке дослідження, присвячене актуальним питанням літератури та філософії, обходиться без таких понять, як: трансгресія, внутрішній досвід, межа, неможливе та їхнього дискурсивно-семантичного поля. Поза тим, у сучасному українському літературознавстві відсутні дослідження художніх творів Ж. Батая. У російському літературознавстві активно ведуть розмову переважно про один твір Батая — «Історія ока», водночас згадки про «Неможливе» можна знайти лише в ґрунтовній передмові відомого російського літературознавця С. Зенкіна до видання повістей Батая «Ненависть до поезії». Онтологія та поетика письма про *Себе* у творі Батая

¹ Жорж Батай, «Из „Внутреннего опыта“», в *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Пер. с фр. С. Фокина (Санкт-Петербург: Мифрил, 1994), 224

² Сергей Зенкин, «Жорж Батай между возможным и невозможным». *Иностранная литература*. № 7 (1999), 59. <http://magazines.russ.ru/inostran/>.

³ Габриэль Марсель, «Против спасения», в *Танатография эроса*, 48.

⁴ Морис Бланшо. «Опыт-предел», в *Танатография эроса*, 65.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

«Неможливе» не досліджувалась раніше. Звернення до його спадщини не втрачають актуальності: від грудня 2011 до квітня 2012 року в університеті Бордо відбувався семінар, вже з назви якого «Сучасність. Апорія, парадокс та внутрішнє протиріччя: література та неможливе» видно, яке вагоме місце в ньому відведено Жоржу Батаю.

Ж. Батай писав, що поняття неможливого, винесене в назву твору, що становить об'єкт аналізу в цьому дослідженні, не піддається інтерпретації. Він задумав його як поняття, що змінює свій смисл залежно від контексту, як напів-концепт — напів-образ. Таку вихідну позицію автора цього поняття можна трактувати як виклик досліднику та надання йому свободи одночасно. Завдання поглибити дискурс письма про *Себе* героя французького роману за допомогою аналізу «Неможливого» Батая передбачає занурення концептів його філософії в контекст традиції, яку сформували твори, що, починаючи від Просвітництва, репрезентують письмо як форму оповіді в романі, завдяки якій розгортається комплекс питань, пов'язаних з конструюванням суб'єкта власної ідентичності. Неодноразово зазначено, що твори Батая об'єднує єдиний персонаж — людина у ситуації відчаю, поле дослідження — внутрішній досвід. Розробка цієї теми неодмінно мала привести до письма як наративної форми, що відбулося лише у творі «Неможливе», який вийшов друком 1962 року і за винятком передмови та переструктурування частин збігався з книгою Ж. Батая «Ненависть до поезії» 1947 року. Усі три частини «Неможливого» як другого видання «Ненависті до поезії» виходили у свій час окремими творами, але поєднання «Щурячої історії», «Діануса» та «Орестеї» в одну повість дало новий текст, в якому проблематика письма набула нового вираження.

Трагізм людини у філософії Батая зумовлений тим, що переміщення назовні внутрішнього досвіду потрактовано як єдиний спосіб переконання у можливостях власного «Я», але людина не може здійснити цей важливий крок, позаяк не має більше нічого, крім внутрішнього досвіду. У світлі батаєвської думки письмо про *Себе* виявляється чи не єдиним шляхом досягнення такої необхідної для самопізнання індивіда позиції позаперебування. Батай виходить з думки М. Гайдеггера про те, що повернення до себе породжує «самість» — отже, «самість — це рефлексивне відношення, яке створюють, переживаючи його»¹. Відповідно, письмо за своєю природою не просто покликане сприяти цьому, а є виміром самості, оскільки, виписуючи своє життя, герой поєднує ресурси раціо та свого чуттєвого світу. Батай говорив, що, суверенність перебуває в площині тиші, тому не доступна людині, адже тиша може утримуватися лише мовою, для долучення до неї потрібно відважитися на зусилля та ризик мовлення. Беручи до уваги те, що модальністю письма є тиша, можна стверджувати, що саме письмо про *Себе* вповні володіє потенцією досягнення суверенності «Я» як умови відкриття його самості. Твір Ж. Батая «Неможливе» пропонує новий погляд на концепт письма у порівнянні з репрезентованою французьким

¹ Жан-Поль Сартр, «Один новий мистик», в *Танатографія ероса*, 25.

Модерністська парадигма письма про Себе фікційного суб'єкта

романом майже двохсотлітньою історією, упродовж якої фікційний суб'єкт виписував своє минуле.

Вибір щоденникового модусу письма в першій частині «Неможливого» («Щурчій історії») зумовлений темою твору: людина, яка іде до границі можливого. Рух до неможливого не просто відображається у щоденниковому письмі, а розгортається завдяки йому. Номо scribens Батая концентрує увагу на потребі усвідомлення межі: «Свобода — ніщо, якщо це не свобода жити на краю межі, де вже розпадається будь-яке розуміння»¹. Письмо надає герою «Неможливого» нову свободу (з виписаних фрагментів пережитих ним історій стає зрозуміло, що в колишній свободі, яка потрактована як нехтування моральними нормами та табу, особливо в ракурсі сексуальних відносин, герой Батая був залежним від вчинків своєї коханої), яку він використовує для створення записів, не призначених для читання. Саме відрив письма від розуміння через читання трактують як граничність письма («задута свічка — граничний випадок полум'я»²). Суб'єкт письма у повісті Батая розриває зв'язок письмо-читання, організований за принципом стрічки Мебіуса³, як це було в ситуації тексту-письма героя Просвітництва та романтизму. Простір письма у творі «Неможливе» прагне відрізнятись усім комплексом характеристик тексту-письма, при цьому не скасовуючи їх: інша структурна модель, інше потрактування щоденникового часу, нове розуміння тілесності (кожне з цих питань вимагає додаткової уваги у контексті концептуальних категорій письма про Себе фікційного суб'єкта).

Три частини «Неможливого», що представляють різні типи письма, розгортають дискурс навколо ідей Діануса. Відтак, його не-щоденник не закінчується зі смертю героя (щоденник обривається в першій частині, а в другій читач дізнається про смерть автора попередньо представленою письмом). Як зазначив Ж.-П. Сартр: «у той самий момент, коли смерть відкриває мені мене самого, Батай знаходить можливість зробити так, щоб сам я бачив себе очима іншого»⁴, — про смерть пише інший, той, хто перебирає естафету homo scribens. Саме завдяки образу суб'єкта письма Ж. Батаю вдається представити «я-насторожі», що є завжди незавершеним, складеним із зовнішніх одна одній частин, відкриває себе суб'єктом, що вмирає. Знак Діануса маркує суб'єкта письма в усіх трьох частинах. Ж. Батай запозичив цей образ із «Золотої гілки» Дж. Дж. Фрезера. Діанус — жрець храму Діани, що побудував Орест, який і був першим Діанусом. Для Ж. Батая Діанус є метонімією «суверенності»: злочинець, що вкрав царську «золоту гілку», цар лісу без жодного підданого. Діанус також є аналогом бога Януса та Діоніса-ацефала. Тільки, якщо з відкриттям романтичної концепції часу homo scribens, виписуючи історію свого

¹ Bataille, *L'Impossible* (Paris: Éditions de Minuit, 1962), 28. Російський варіант перекладу: Жорж Батай, «Невозможное», в Батай Ж. *Ненависть к поэзии: Романы и повести*. Пер. Е. Гольцовой (Москва: Ладомир, 1999).

² Bataille, *L'Impossible*, 42.

³ Женетт, *Фигуры*, т. 1, 261.

⁴ Жан-Поль Сартр, «Один новый мистик». В *Танатография эроса*, 26.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

життя, дивився у минуле як на предмет письма з метою освітлення дороги в майбутнє, то дволикість Януса на позначення суб'єкта письма у Батая розкодовується за принципом трансгресії усіх ознак, характерних для тексту-письма французького роману як раніше, так і у порівнянні з позицією героя, що пише, у творах Сартра, Жульєна Грака, Моріака, Бернаноса. У цьому питанні контекстом «Неможливого» можуть бути лише твори Бекета.

Поєднує три частини твору Батая письмо-мука, як можна визначити маркер письма в «Неможливому» не лише в тематичному аспекті (мова про муку заходить найчастіше), а й у синтаксичному. Три крапки, незакінченість речень у письмі, наприклад, у Сен-Пре в романі Руссо «Юлія, або Нова Елоїза», свідчили про народження думки, про живе начало письма. Тож три крапки в тексті-письмі французького роману означали пошук слова як засобу руху вперед, окреслення нового розуміння порухів внутрішнього світу героя, що пише. Натомість, у Батая три крапки, що трапляються не лише наприкінці речення, а й на початку («...я повинен був би раніше... але мені хочеться стерти сліди моїх кроків...»¹), несуть в собі ідею рваного письма, що скасовує застосування для твору «Неможливе» метафори текстуального мережива (Р. Барт зазначав, що етимологічно, «текст» означає «плетення», «павутинка», «тканина»). Номо scribens Батая не покладає на письмо надій щодо зміни життя, а тому не шукає слів, коли їх не вистачає — його робота над письмом дуже далека від створення свого місця. Єдине, що залишається від класичного тексту-письма — це те, що три крапки Батая також передають несформованість думки до письма, однак про народження думки не йдеться. Рваний синтаксис (який виражає, окрім трьох крапок, також далеко не спорадична відсутність граматичного центру речень, видимого сюжетного зв'язку між реченнями) передає муку письма та стирає письмо водночас з роботою над ним. Сартр коментував цю особливість письма Батая так: «Він ненавидить дискурс, а через нього ненавидить всю мову. ... це ненависть містика, а не терориста. Передусім, завіряє він нас, мова — це проект: той, хто говорить, чекає закінчення фрази... Говорити — значить рвати себе, відкладати існування на потім, на кінець дискурсу, значить розп'яти себе між підметом присудком та додатком»². Суб'єкт письма Батая існує «повністю і одразу ж: в миттєвості»³. Письмо, що має відповідати внутрішньому досвіду суб'єкта, який виступає в амплуа *homo scribens*, вибудовується без впорядкованих висновків, короткими тезами, що нагадують спазми, «які читач може схопити з першого погляду й які діють як миттєвий вибух, обмежений двома пробілами, двома спокійними прірвами»⁴. Отже, в «Неможливому» письмо розміщується «по той бік письма» — що означає залишаючись письмом (герої пишуть в усіх трьох частинах), бути не-письмом.

¹ Bataille, *L'Impossible*, 48.

² Сартр, «Один новый мистик», *Танатография эроса*, 15.

³ Там само.

⁴ Там само, 17.

Модерністська парадигма письма про Себе фікційного суб'єкта

Тема письма фікційного суб'єкта у творчості С. Бекета попри дедалі більшу увагу критики до його творів та стилю на початку XXI ст. залишається поза інтерпретацією у вітчизняному літературознавстві, у той час, як ця тема приваблює усе більше науковців у Франції та США. Валері Гігінс підсумовує висновки Корнуел з приводу письма у романі Бекета (Cornwell, Ethel F. «Samuel Beckett: The Flight from Self») та Еріка Леві («Malone Dies and the Beckettian Mimesis of inexistence») у статті «Самотворення і деструкція себе: творчий жест у «Малон умирає» (2007 р.)¹, з положеннями якої можна повністю погодитися в аспекті ролі письма, але не з усім в плані його реалізації. Франсуаза Женевре з університету Ліон 3 акцентує увагу на центральній фігурі роману — кордоні (між життям та смертю), навколо якої розгортається оповідь героя². Діяльність оповідача визначається у цій праці як внутрішнє мовлення і як письмо, без семантичного розрізнення між ними, завдяки чому виникає підґрунтя для їхнього семантичного наближення, а то й ототожнення у певному смисловому контексті. Ів Мішель Ергаль, викладач загального та порівняльного літературознавства в університеті Страсбурга, виносить тему письма в останньому романі трилогії Бекета в назву своєї праці «Письмо неназваного»³, що присвячена дослідженню висловлювань низки письменників, серед яких і автор «Несказанного», про автобіографізм. Ергаль підсумовує, що бажання спуститися у глибину власної темряви корелює із запровадженням деструктивного імпульсу в романі, що виводить на поверхню найважливіші питання проблеми письма⁴.

Роман «Малон умирає» побудований «на творчому жесті вмираючого»⁵, яким є письмо. Герой роману «Малон умирає» (а героєм його можна назвати на підставі творчого руху, яким є письмо) не може писати про своє життя у манері інших фікційних суб'єктів, які, принаймні, не піддавали сумніву власне існування. Малон натомість говорить «про життя, не знаючи, що воно означає»⁶. Його розповідь не має історії, він не прагне нічого сказати: «я ж ніколи не вмів розповідати про себе, так само як не вмів і жити, й розповідати про інших»⁷. Заувага невміння, утім, не спростовує можливості існування фіксованих спроб писати про себе: «Я написав це. В мене раптом склалося враження, ніби я вже десь писав ці дві останні фрази»⁸. Напруга між створенням та розпадом пере-

¹ Valerie Higgins, «Self Construction and Self Destruction: The Creative Gesture in Malone Dies», *The Delta*. Vol. 2 (2007). <http://digitalcommons.iwu.edu/delta/vol2/iss1/7>

² Françoise Genevray, «Malone meurt» (S. Beckett) et La Bouche pleine de terre (B. Šćepanović), ou comment finir». *Serbica* (2015). <http://serbica.u-bordeaux3.fr/index.php/163-revue/articles--critiques--essais/850-malone-meurt-s-beckett-et-la-bouche-pleine-de-terre-b-scepanovic-ou-comment-finir-par-francoise-genevray>

³ Ergal Yves-Michel, *L'Écriture de l'innommable* (Paris: Honoré Champion, 2014).

⁴ Там само.

⁵ Higgins, «Self Construction and Self Destruction», 38.

⁶ Самюель Бекет, *Малон умирає. Несказаний*. Пер. з фр. П. Тарашука (Київ: Юніверс, 2008), 24.

⁷ Там само, 25.

⁸ Там само, 38.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

дається і манері письма героя, який пише так, щоб не залишати сліду. Звідси кожна фраза неодмінно піддається сумніву, а закарбована думка не залишається без спростування. Навіть сама суперечка, що утворюється за такої оповідної ситуації, позбавляється утвердження, позаяк оповідач акцентує: «Страх суперечити собі»¹. За таких умов усе в творі розпадається, усе маркується абсурдністю, але письмо — попри відсутність детермінованості — все ж відбувається. «Я не хотів писати й зрештою скінчив тим, що піддався»². Чи є наближення до смерті умовою письма фікційного суб'єкта Бекета, — твір не надасть пояснення, втім, як і на будь-які запитання. Водночас, у романі можна виокремити декілька тверджень, спростування яких наступними словами героя згодом також заперечується, повертаючись у такий спосіб до вихідної думки. У контексті теми письма важливо підкреслити, що одним з таких тверджень є робота письма про *Себе*. Загроза руїни штовхає героя зупинитися, «щоб уважно поглянути на себе»³. І хоча відсутня мета цього бажання та його цільова спрямованість («Але ж саме цього я прагнув уникнути. Проте це, безперечно, єдиний спосіб»⁴), воно реалізується у модусі письма.

Серед тверджень та їхнього заперечення виринають важливі ремарки письма. Так, у певний момент герой зазначає, що справжнє життя потребує хоча б мінімуму пам'яті, і письмо виступає «єдиним засобом не забувати»⁵. В іншому місці герой зізнається, «що все своє життя мріяв про мить, коли, нарешті зафіксувавши, — тією мірою, якою це можна вчинити перед тим, як утратити все» зможе «підвести ризику й підбити підсумок»⁶. І знову цьому бажанню відповідає письмо.

Письмо без сліду («Я запитую себе, яким буде моє останнє написане слово: адже інші відлетять, не лишившись»⁷) реалізується як постійний рух вперед. У випадку героя Бекета, це означає — до смерті, без повернення назад, без перечитування: «я написав це тоді, коли зрозумів, що не знаю того, що вже казав на початку моєї розповіді»⁸. Якщо інших героїв письмо повертає до пережитого, спонукає до утворення нової оптики минулих подій, то рух суб'єкта письма в романі Бекета можна означити як зворотну траєкторію. Він не знає, що хоче писати, для нього важить саме письмо. Єдине бажання Малона — «тільки розповідати далі». Не пережите вкладає він у письмо — «тепер, проказавши слово «ліс», я туманно пригадую ліс»⁹ — просування письма наштовхує на згадку про життя. Вперше в історії письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману проєкт письма трактується як гра: «Я вже не хочу робити щось інше, прагну тільки

¹ Бекет, *Малон умирає*, 23.

² Там само, 37.

³ Там само, 18.

⁴ Там само.

⁵ Там само, 37.

⁶ Там само, 9.

⁷ Там само, 80.

⁸ Там само, 38.

⁹ Там само, 11.

Модерністська парадигма письма про *Себе* фікційного суб'єкта

гри»¹. Гру у письмі героя Бекета можна пояснити як пошук забутого, творення пам'яті, колекціонування набутоків, зрештою, вигадування «Я». Саме у такому варіанті письмо-гра обертається для Малона вивчення себе. За таких умов письмо без сліду відкриває нові деталі стосунку героя, що пише, до образу на письмі, що дає плідний матеріал для дослідження фігури homo scribens.

Тож письмо героя Бекета, реалізоване як гра, позбавляється чітких координат — не можна з упевненістю визначити ані причину, ані мету, ані спрямованість, позаяк усі вони піддаються сумніву та зазнають прогресії спростування. Фікційний суб'єкт «Малон умирає» плете своє мереживо розповіді, водночас розпускаючи його. За таких умов ваги набирає сам творчий жест, не залежно від його результативності та онтологічного підґрунтя. Роман Бекета відкидає звичні (для двох століть історії письма фікційного суб'єкта) характеристики письма героя. На цьому тлі виразнішим звучить повідомлення, що стає внеском роману Бекета «Малон умирає» в дискурс письма про *Себе* фікційного суб'єкта французької літератури: «творчий жест розповіді є основною людською активністю, первинною властивістю як смоктання, травлення та випороження»². У жесті письма людина стверджує своє існування, своє активне самосвідомлення, якою б обмеженою не була її свідомість. Не схожий на жоден інший варіант письма фікційного суб'єкта, приклад героя Бекета тим цінний, що підкреслює: писати про бажання «вловити себе», «зійтися з собою»³ тоді, коли життя постійно виганяє за межі самого себе, — виступає способом наближення в уяві до цієї межі та розкриває життя у його найпростішій істині.

Найбільш промовисті місця художнього простору «Несказанного»⁴, що пов'язані з проблематикою цього дослідження, як і в попередньому романі, стосуються ідентичності суб'єкта письма. Це питання вимагає детального аналізу у відповідному розділі цієї студії. Для контексту історичного вектора письма про *Себе* героя французького роману останній роман трилогії Бекета не надає суттєвої інформації, позаяк містить одну-єдину експліцитну згадку про подію письма. «Це я пишу, я, що не може відняти руки зі свого коліна»⁵. Далі жодних ремарок письма не з'являється, що дозволяє вважати роботу героя в цьому романі найбільш самодостатньою у порівнянні з варіантами письма інших фікційних суб'єктів. Він просто пише, не пояснюючи нічого, не переслідуючи мету розкрити щось комусь, без цілі та завдань. Письмо для цього безіменного героя є простором звільнення від слів, від усього, що не є «Я», з метою дійти до цієї таємниці, яким і є «Я». Тому письмо у цьому випадку не інформативне, а герметичне, замкнене у кругообігу виринання думок суб'єкта та сумнівів у їхній доцільності, правдивості, взагалі існуванні. Твір Бекета зближає з твором Дефоре та Батая той факт, що (на противагу іншим романам

¹ Бекет, *Малон умирає*, 8.

² Higgins, «Self Construction and Self Destruction», 46.

³ Genevray, «Malone meurt».

⁴ Бекет, *Малон умирає*.

⁵ Там само, 16.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

з корпусу текстів письма про *Себе* фікційного суб'єкта, де письмо виконувало функцію розповіді) в «Несказанному» завдяки підриванню складових романного дискурсу відбувається розщеплення письма та розповіді¹, в результаті чого залишається тільки письмо як мовна діяльність, що виходить за всі межі розповіді. «Несказаний» є чистим письмом — позаяк не пов'язує письмо з жодним іншим елементом, традиційним для цього типу дискурсу (референцією, комунікацією тощо). За концепцією П. Рікера, «Несказаний» є яскравим прикладом закритого твору з погляду конфігурації², адже не здійснює жодної спроби прориву у світ читача. Відсутність логіки оповіді в письмі фікційного суб'єкта «Несказанного» свідчить про відкидання закріплених в культурі конфігурацій, схем оповіді. За таких умов до роботи письма в творі Бекета більше підходить метафора просіювання, а не плетення. Фікційний суб'єкт Бекета просіює потік життя, потік часу, а також відкидає усі кліше, усі надбання попередньої історії роману, звільняючи місце для нового погляду на роботу homo scribens в літературі кінця ХХ — початку ХХІ ст. Відсіюючи зайве (яким виявляється усе те, що не лише позбавлене смислу, а й має надлишковий сенс), сито письма в романі «Несказаний» очищує та звільняє когнітивну, онтологічну функції письма про *Себе*.

¹ Suzanne Allaire, «La voix en question: *L'Innommable* de Beckett», *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.1 (2001), 63–75. mis en ligne le 16 octobre 2014, consulté le 29 octobre 2015. URL: <http://narratologie.revues.org/6915>

² Рікер, *Время и рассказ*, т.2, 28.

2.5. Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у французькому романі кінця XX — початку XXI ст.

Французький роман кінця XX — початку XXI ст. активно розгортає дискурс письма про *Себе* фікційного суб'єкта, в антропологічну оптику якого потрапляють важливі питання буття людини цього часу: пам'ять, тілесність, транскультурність тощо. Маркером письма про *Себе* героя французького роману рубежу XX–XXI ст. виступає тема індивідуальної пам'яті. У процесі постійних змін внутрішнього та зовнішнього світів людини пам'ять виступає тим єдиним механізмом, що відповідає за суб'єктивну автентичність. Віднайдення *Себе* стає можливим не через апеляцію до універсальної людської природи, а завдяки зверненню до риторичних можливостей автобіографічно-мемуарного дискурсу. «Я» виявляється ефектом автобіографії, яку в найширшому розумінні можна визначити як дискурсивну діяльність, спрямовану на впорядкування людського досвіду¹. У цьому аспекті французький роман рубежу XX–XXI ст. є спадкоємцем розробок у галузі мнемографії роману епохи літературного романтизму та модернізму, ставлення до яких якнайкраще передає принцип гри зі здобутками попередніх періодів.

Мнемографією героя є романи «Салон у Вюртемберзі» (1986 р.) Паскаля Кіньяра, «Ворота Леванта» (1996 р.) Аміна Маалуфа, «Щоденник одного тіла» (2012 р.) Даніеля Пенака, «S, або Надія на життя» (2009 р.) Александра Дієго Гарі, «Дім, де мене любили» Тетяни де Роне, «Дихай!» та «Наше попереднє життя» Анн-Софі Брасм². Лише в передмові, названій «Токата», до роману Джонатана Літтелла «Les bienveillantes» («Благоволительки», у російському перекладі «Благоволительницы»³) містяться згадки про письмо як діяльність героя-оповідача, далі вісімсот сторінок розповіді більше не наголошують свій зв'язок з письмом, тому роман Літтелла не потрапляє в коло головних об'єктів аналізу цього дослідження, але допомагає визначити місце письма про *Себе* фікційного суб'єкта в романі початку XXI ст. Роман став 2006 року лауреатом

¹ Пьер Бурдьє, Роже Шартъє, «Люди с историями, люди без историй». Пер. с фр. О. Кирчик. *Новое литературное обозрение*. 60 (2003): 70–85.

² З огляду на те, що поетика та проблематика останніх творів відповідає питанням наступного розділу, а в історичний контекст тяглості традиції індивідуального письма не вносять нове слово, романи Т. де Роне та А.-С. Брасм будуть розглянуті в Розділі 3.

³ Джонатан Литтелл, *Благоволительницы* (Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012).

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Гонкурівської премії та Великої премії французької академії, а англійська «Таймс» зарахувала його до п'ятірки найвизначніших художніх творів про Другу світову війну. Сила текстового повідомлення цього роману безпосередньо пов'язана з вибором оповідної стратегії. Оповідачем постає «вірний солдат гітлерівського рейха». Герой був безпосереднім учасником низки подій Другої світової війни, які стали найжахливішими сторінками ХХ ст. З документальної точністю він розповідає своє минуле. Дивитися на пройдений шлях прямо йому дозволяє своєрідне алібі: під час поранення в нього пошкоджено частину головного мозку, що відповідає за пам'ять. Він не може знати, чи скоїв криваве вбивство членів своєї сім'ї, хоча все показує на нього. Тож, «прикриваючись» своєю хворобою, він розповідає історію війни з позиції причетного до таємниць керівництва гітлерівською армією. Часова дистанція віддаляє його від часу розказуваної історії, що, з одного боку, стимулює героя до розповіді, з іншого — дозволяє вести оповідь безпристрасно, але, як показує французька назва твору, зовсім не тому, що забув чи подолав досвід війни, який і для нього виявився надто травматичним. Оповідь закінчується словами: «Росіяни пройшли повз. <...> Душа боліла, але я не міг усвідомити, від чого саме. Я раптом відчув усю важкість минулого, біль життя та невблаганної пам'яті. Я залишився сам на сам <...> із часом, смутком, гіркими спогадами, жорстокістю свого існування та майбутньої смерті. Мій слід взяли Благоволительки»¹. Еринії, які у драмі Сартра стають мухами, що кусають Ореста, набувають нового тлумачення в дієгезі пам'яті початку ХХІ століття. Як Евменіда є перетворенням Еринії (визначальною рисою якої є прагнення помсти), так завдяки роботі пам'яті стає можливою трансформація образу ката. Саме сила пам'яті, названа в цьому тексті демонами, що прагнуть добра, спонукає героя звернутися до читачів: «Люди-брати, дозвольте розповісти вам, як усе було», — адже «вас це також стосується, і ви побачите, як сильно стосується»². Саме письмо дозволяє колишньому есесівцю Ауге реалізувати зізнання та прояснити минуле самому собі: «<...> я все ж зібрався писати, <...> щоб прояснити дещо — для себе, а можливо, і для вас»³.

У себе на батьківщині Паскаль Кіньяр дуже популярний, його творчість з кожним роком все частіше стає об'єктом наукових студій. Романи Кіньяра дають змогу порушити комплекс важливих для антропології літератури питань⁴. Тема пам'яті, глибоке культурологічне дно романів, інтелектуальна проза, що виходить з-під пера Кіньяра, дозволяють назвати його сучасним Прустом⁵. Творчість Паскаля Кіньяра поступово відкривається і для українського читача і

¹ Литтелл, *Благоволительницы*, 778.

² Там само, 11.

³ Там само, 13.

⁴ Clément Froehlicher, «À la recherche de l'origine: l'Écriture du souvenir dans *Le salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard et le projet proustien». *Relief — revue électronique de littérature française*. 7/2 (2013): 128–138. <http://doi.org/10.18352/relief.880>.

⁵ Léa Vuong, «L'enfant fétiche dans l'œuvre de Pascal Quignard». *Littératures*. Pascal Quignard et l'amour. № 69 (2013): 107–122. <https://journals.openedition.org/litteratures/148>

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

дослідника. А. Мацюк віддала належне культурологічному пласту романістики французького письменника¹. Зверталася дослідниця також і до роману «Салон у Вюртемберзі» в контексті інтермедіальності. Питання письмо про *Себе* фікційного суб'єкта в цьому романі залишається відкритим.

Роман Паскаля Кіньєра «Салон у Вюртемберзі» («Le Salon du Wurtemberg») репрезентує письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у варіанті мнемографії. За частотою експліцитних згадок про роботу письма героя цього роману можна поставити на перше місце у порівнянні з варіантами письма суб'єктів інших творів, які розглядаються в цьому дослідженні. Для протиставлення у цьому аспекті можна згадати інший роман Кіньєра — «Cagus, або Той, хто дорогий своїм друзям», у якому форма щоденника не корелює з письмом про *Себе* героя. Від щоденника у цьому творі залишається лише датування. Образ оповідача, що згідно з заявкою про щоденник, має виконувати роль суб'єкта письма, розділений з образом героя, якого представляє цей щоденник. Герой-оповідач веде оповідь про хворобу свого товариша-музиканта. Звісно, певну інформацію про самого героя-оповідача читач все ж отримує, але уся вона пов'язана з головною тематичною лінією роману — хворобою музиканта. Не можна стверджувати, що герой-оповідач підпорядковує себе представленню образу свого друга, водночас текст не надає жодного аргументу для постановки питання про самопізнання героя, що веде щоденник. Прикметно, що в романі відсутні будь-які згадки про роботу письма та топос щоденника — герої не рефлексують з цього приводу, і не відбувається включення щоденника в їхню історію (як у романі Пенака, де діарист передає свої щоденники доньці). За таких умов, щоденник в романі «Cagus, або Той, хто дорогий своїм друзям» виступає несправжнім, так само як і письмо. Інформація, наведена у ньому, може бути представлена іншими способами — від зв'язку зі щоденниковим письмом вона отримує додаткові смисли, не надаючи дослідженню теми особистісного письма істотних деталей. Щоденник у цьому романі Кіньєра використовується за аналогією до записок у «Джузеппе Бальзамо» («Записки лікаря») А. Дюма і має такий зв'язок з письмом, як мемуари ХVІІ ст.

Герой-оповідач «Салону у Вюртемберзі», навпаки, постійно підкреслює той факт, що його розповідь є письмом; навіть більше, без роботи письма ця розповідь була б неможлива. Кадри минулого, не оформлені в письмове слово, тануть. Спогад асоціюється саме з письмом — знайти слово, зізнатися самому собі, здійснити внутрішнє відкриття, пробудити голос в собі. Карл потребує перегляду історії свого життя, в якій були такі періоди, що змушують його вважати спогади «порчею» та «нечистю»². Він не може спокійно згадувати багато своїх вчинків, особливо пристрась до жінки свого друга Флорана Сенесе, що призвела до втрати багатьох близьких людей. Бажання сповідатись не дає герою спокою, але зустріч з другом не приносить полегшення — і заглиблення

¹ Анна Мацюк, «Музичний код у романі Паскаля Кіньєра „Всі ранки світу“». *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 74 (2016): 308–313.

² Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg* (Paris: Gallimard, 1986), 21.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

у письмо виявляється для нього єдиним порятунком. Самотність суб'єкта, перейнятого реконструкцією своєї пам'яті у письмі, корелює з ситуацією, в якій герой Кіньяра почувається дуже комфортно — ситуація наодинці з самим собою, коли «можна знайти себе, здійснювати вчинки без свідків», а отже, «зняти маску»¹. Мнемографія героя тлумачиться в романі Кіньяра як демаскування свого образу — як у минулому, так і в теперішньому.

Карл усвідомлює, що його надбанням є лише пам'ять: він береже образи усіх милих серцю людей. «Мое життя, ці обличчя, ці короткі сценки — все безповоротно тоне в забутті, якщо я не пишу»². Письмо стає для героя виконанням обітниць перед друзями та коханими, що полягає в збереженні пам'яті про них — розгортання клубка спогадів через письмо, своєю чергою, виступає покаранням себе, через яке уможливорюється прощення. Письмо Карла надає життя картинам минулого та уявного, того, що було колись, та візіям героя. «Написання цих сторінок, по суті справи, відволікає від печалі, що раптово охоплює мене, змушуючи перебирати спогади...»³. Через письмо реалізується робота пам'яті — письмо стає обхідною дорогою, на якій пам'ять-мука заміщується теплими спогадами про радісні моменти. «Не знаю, чи варто згадувати усе, що ми пережили. І не знаю, для чого я з таким задоволенням записую ці сценки з минулого»⁴. Карл покладає на письмо місію звільнення від тягара минулого за принципом «написати — викинути за межі пам'яті»⁵.

Письмо героя в романі «Салон у Вюртемберзі» вирізняється також просякненням звуками та кольорами, що утворюють цікаві фігури письма. Метафори допомагають пояснити такі координати роботи героя, як причина, спосіб реалізації та функціональне значення письма. Зокрема, знак відступництва в житті Карла стає імпульсом до письма. Карл керується думкою найближчого друга Флорана Сенесе: «Якби ми вміли писати! — говорив він. — Але ми ніколи не навчимося. Уміли писати лише ті, хто володів пером півня, що залишився від часів, коли плакав Петро»⁶. Герой Кіньяра хотів би спрямувати рух свого письма на повернення в первісний стан безгрішності, але розуміючи неможливість цього, свідомо заглиблюється у лабіринт пам'яті, прирікаючи себе на вічне блукання.

Письмо дозволяє врівноважити реальне минуле та уявні картини, закарбовуючи їх поруч. Завдяки цьому відбувається зустріч героя з часом, що реалізується через рух-повернення від картини гіпотетичного (віртуального) майбутнього до здійсненого в минулому. Смуток героя, що множитьсЯ від накладання спогаду на уявне, від створення на письмі сліду минулих тривог, від чого йому здається, що вони не минають, набуває ще й особливого модусу — ностальгії

¹ Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, 317.

² Там само, 50.

³ Там само, 363.

⁴ Там само, 64.

⁵ Там само, 349.

⁶ Там само, 36–37.

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

за майбутнім. В основі цього лежить зсув опозиційних часових категорій: минулого і майбутнього, реального (зовнішнього) та оніричного (внутрішнього). Сум за нездійсненням у майбутньому повертає Карла до розгляду основ минулого, в яких криються причини та пояснення неможливості прийдешнього.

Рівновалентність минулого-реального та уявного у письмі призводить до відсутності у героя Кіньяра потреби перевіряти свої спогади на справжність. У сцені діалогу з Ібель (жінкою, з якою Карл розділив зраду свого друга) увиразнюється різюча відмінність у сприйнятті минулого героями Кіньяра та Сартра (сцена з Анні). Якщо Рокантен поглиблює своє тривогу розумінням відмінності у спогадах двох людей про спільне минуле, Карл сприймає історію минулого, яке вигадала Ібель, як свій досвід. Ібель зізнається, що з усіх історій кохання в її житті, найпрекраснішим спогадом є спогад про поїздку з Карлом до Пренуа. Ібель детально описує цей спогад, але Карл не лише не впізнає себе в розказуваному, він упевнений, що ніколи не був у Пренуа. Втім, йому здається, що він завжди знав сюжет цього спогаду. «Здається, що я завжди знав», — ці слова Карла якнайкраще передають природу осягнення суб'єктом свого минулого. Осягнення минулого, оніричного за своєю природою, не передбачає раціонального розуміння. Об'єктивному пізнанню протиставляється помноження героєм пережитого у письмі, дзеркальне дублювання, в якому події зовнішнього та внутрішнього життя в минулому згущуються, утворюючи метафоричну картину історії стосунків Карла й Ібель. Всі сюжетні елементи спогаду Ібель про поїздку у Пренуа огортаються в письмі Карла художньою образністю, і можлива реалістичність минулого поступається перед силою метафори. Цей спогад про те, чого не було, виконує роль фігурної дужки видимої та невидимої сторони взаємин героїв.

Тож письмо в романі «Салон у Вюртемберзі» виконує цілий комплекс завдань, спрямованих на пізнання героєм *Себе*, та надає багатий метафорами матеріал для дослідження фігури homo scribens.

«Щоденник одного тіла» (2012 р.) Данієля Пенака посідає особливе місце в історії письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману. Як щоденник героя він має багато претекстів, але не лише від них, а й від усіх інших видів письма фікційних суб'єктів попередніх історичних періодів роман Пенака відрізняється темою тіла та специфікою її вираження. Позаяк ця тема має безпосередній зв'язок зі стратегіями конструювання суб'єктом своєї ідентичності, вона вимагає детального аналізу в площині особистісного письма, де роману Пенака належить ключове місце. Відрізняється «Щоденник одного тіла» також тим, що щоденник тут включений у дискурс пам'яті героя. З тринадцятирічного віку до завершення життя герой веде щоденник, який перед смертю перечитує, редагує та залишає своїй доньці. Ця історія, таким чином, проблематизує питання полівекторності жанрового модусу письма, структури тексту-письма, а також концепції образу адресата.

У контексті діахронії письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману з метою виявлення констант художніх текстів, що формують корпус текстів для дослідження заявленої проблематики, варто наголосити причини

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

звернення героя Пенака до роботи письма. Хлопчиком він боявся дзеркал: страх погляду на своє відображення є яскравим доказом кризи ідентичності у героя, для чого в його історії є комплекс причин. Батько, який не зміг у прямому значенні слова «повернутися» з війни, знаходить в синові єдину люблячу людину і, наскільки йому дозволяє його здоров'я, займається освітою дитини. У результаті хлопчик блискуче знає історію, літературу, філософію, володіє вмінням висловлювати свої думки на рівні професора риторики, що відчужує його від ігор однолітків і спонукає після смерті батька вигадати собі уявного братика Додо. З матір'ю, яка не змогла вибачити чоловіку його внутрішню поразку, у героя відверто ворожі стосунки. Вона здійснює декілька спроб силоміць вирвати сина з-під впливу батька, чим лише збільшує прірву непорозуміння між собою та героєм. Залишившись рано без батька, який був для нього цілим світом, герой приходиться до ідеї вести щоденник, де батькові настанови та поради закарбуються, а постійне їх повторення виконуватиме функцію продовження діалогів з татом. Вперше вивчивши своє відображення в дзеркалі — прозорий хлопчина, в якого видно всі вени та можна перерахувати усі кістки — герой приймає рішення піклуватися про своє тіло. «Я нарощу тобі м'язи, укріплю нерви, буду займатися тобою щодня, цікавитися усім, що ти *почуваєши*»¹, — цій меті героя за його наміром має відповідати щоденник. Його щоденник мав бути особливим — звільнити тіло, яке «люди *закинули, закрили в дзеркальній шафі*»². На письмо героєм покладає надію відновлення зв'язку між свідомістю та тілом. Писати про тілесні відчуття трактується ним як робота перекладача.

Історія життя героя Пенака, що розкривається у його щоденнику, засвідчує, що з початком роботи письма відбувся перехід від загубленого в екзистенційному плані хлопчика до суб'єкта, перейнятого піклуванням про *Себе*. Робота письма у щоденнику тіла дозволила герою зберігати у житті рівновагу, як писав він у 71 рік: «намагатися, щоб тіло і розум міцно трималися однієї вісі... Все своє життя я лише те і робив, що „вносив ясність”»³. Зробити цей висновок героєм дозволяє робота письма тривалістю в усе життя. Досвід щоденника дозволив йому примирити себе з собою, побудувати щасливу родину, реалізуватися як чоловік, батько, дідусь, полюбити життя. Як свідчить один з останніх його записів: «Чим ближче кінець, тим більше хочеться записати...»⁴. Щоденник тіла дозволив створити, як стверджує герой, не повну історію його життя, але кращий його бік. Завдяки чому і якими засобами — на це питання покликане відповісти дослідження тілесності письма (див. Розділ 4).

Перший і на сьогоднішній день поки що єдиний роман Александра Дієго Гарі «S, або Надія на життя» може бути прочитаний в руслі найрізноманітні-

¹ Даниель Пенак, *Дневник одного тела*. Пер. с фр. С. Васильевой (Москва: Эксмо, 2014), 26.

² Там само.

³ Там само, 321.

⁴ Там само, 409.

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

ших методологій. Художній простір цього роману містить цілий комплекс елементів, що запрошує інструментарій теорій і психоаналізу, і автобіографізму та автофікціональності, і індивідуальної пам'яті. Суголосність названим методологічним технікам жодною мірою не вказує на своєрідність цього тексту. Французький роман нашого часу не прагне здивувати читача відвертою розмовою на сексуальні теми чи приватні таємниці сім'ї, звільнення від травми минулого методом вкладання його в історію, що стали напрацюванням літератури другої половини ХХ ст. Особливістю твору Гарі-молодшого з упевненістю можна назвати метафорику особистісного письма, до розмови про яку приведе будь-яка з обраних методологій аналізу.

Виданий 2009 року роман «S, або Надія на життя» отримав широкий резонанс у пресі та Інтернет-ресурсах, але не став об'єктом аналізу у ґрунтовних наукових дослідженнях. Наявні рецензії хоча і вказують на різні важливі моменти тексту (з огляду на вишукану метафоричність їх перелік не може вичерпати навіть серія книжкових оглядів), усі зводяться виключно до згадки про самогубства батьків автора роману (голівудської зірки Джин Сіберг та Ромена Гарі, подвійного лауреата Гонкурівської премії, якому не лише вибачили ошуканство комітету найпрестижнішої літературної нагороди Франції, а й включили до списку найбільш значних письменників ХХ ст., чії твори входять у перелік кращих книжок за версією французьких читачів). Ось про це і не забуває згадати кожна нова рецензія, смакуючи виключно факти біографії сина знаменитостей, що видав свій перший роман. Втім текст значно ширший як в тематиці, так і в поетиці, щоб обмежувати його біографічною складовою. На художній потенціал роману Александра Дієго Гарі вказує розгалужена система інтертекстуальних звернень як до творів батька, прикметно, що в, першу чергу, до романів підписаних псевдонімом Еміль Ажар, так і до поетичних творів нецитованих поетів, серед яких варто виділити діалог з поезією Клода Руа та Рене Шара, цитата з «Пісні Баландрани» якого взята для епіграфа та вказує на те важливе місце роману, що залишилося поза увагою рецензентів: «Слова, що будуть сказані, знають про нас багато того, чого ми про них не відаємо»¹. Семантику літери, винесеної в назву роману, допомагає розкрити відсилання до твору Джона Стейнбека «Благодатний четвер» («Sweet Thursday»). Дослідженню лише одного інтертекстуального вектора роману Гарі вже можна присвятити окрему працю. Цей роман глибоко вкорінений у стильову традицію французької літератури, на думку про яку найбільше наштовхує саме якість метафорики, що акомпанує темі особистісного письма.

Біографічний автор розмістив свій проект між автобіографією та фікцією (продовжуючи традицію, яку розпочав у теоретико-критичному дискурсі Серж Дубровський, а в площині художнього письма активно наголошували ще письменники-романтики: Ж. де Нерваль «Подорож на Схід», Е. Фромантен «Два

¹ Александр Диего Гари, *S, или Надежда на жизнь*. Пер. с фр. Н. Хотинской. (Москва: Иностранка, 2010), 7.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

літа в Сахарі»). Цілком зрозумілим із психоаналітичного боку є той факт, що роман виконує функцію події в особистому досвіді Гарі-молодшого. Зосередження дослідницької уваги на герої не звужує інтерпретацію, оскільки так само, як і у випадку з первинним автором, веде до розмови про силу метафори та письма загалом в психотерапевтичному аспекті, але при цьому дозволяє уникнути несправедливих зазіхань на нібито краще розуміння особи автора та вписати роман «S, або Надія на життя» в історію письма про Себе фікційного суб'єкта, залишаючись в координатах метафор літератури.

Письмо в романі Гарі-молодшого, представлене роботою фікційного суб'єкта, зазнає розщеплення на три різні ампула, що надає багатий матеріал для дослідження образу homo scribens. Неможливість розповісти історію минулого від «Я» набуває пояснення через метафори письма. Давид Алехандро здійснює спробу письма, акцентуючи при цьому єдність свого існування зі словами: «Навіть папір, на який вони лягають з-під мого пера, на якому тепер спочивають, місцями подряпаній до дірок»¹. Відчуження написаного від себе Давид Алехандро передає метафорою ув'язнених слів, що намагаються заключити його в концентраційний табір на одну персону, примусити його мовчати. Герой прагне знайти своє місце в письмі, але на заваді стає конфлікт між бажанням письма та обставинами, що мають бути виписаними. Події минулого не дозволяють притулитися до виписуваного. Обставини вимагають слів прозаїчних, як стверджує герой, бідніших, ніж йому б хотілося. Втім, власне організація простору письма доводить, що конфлікт вирішується на користь складного та вишуканого візерунка письма. Робота письма поступається місцем, чи точніше — приводить у дію роботу уяви, що веде до кардинальних змін у відношеннях «homo scribens — письмове слово». Позбавлені вітальності, ворожі слова уява героя розсаджує по вагонах і відправляє геть. Обминаючи завдяки метафорам прямий погляд на трагедії свого життя, герой Гарі молодшого набуває свободи слова, що реалізує безіменний (вже не з причин травматичного минулого) суб'єкт письма. Для Давида Алехандро його життя постає чернеткою, переписати яку начисто, тобто уможливити справжнє життя, покликаний уявний Хтось із Сан-Себастьяна.

В уяві Давида Алехандро письмо Декого із Сан-Себастьяна рухається до завершення мірою того, як останній дочитує коричневі зошити. Тривога безіменного homo scribens росте, адже звужується до літератури єдине утверджене його текстом ім'я — Себастьян Гейз. Себастьян Гейз, що був героєм письмової історії Декого із Сан-Себастьяна, виявляється ще й автором певного роду протописьма в ситуації героя Гарі молодшого. Таким чином, письмо замикається на самому собі, не відсилаючи до життєвої історії, що нібито передувала роботі письма, а множачи метафори, долаючи сухість літер на позначення імені певної людини з минулого героя. Висновком з роботи письма звучать слова:

¹ Гарі, S, или Надежда на жизнь, 9–10.

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

«Я тепер нічого не боюся. Навіть писати»¹. Останні сцени роману мають характер розгалужених метафор, що вичерпно представляють статус кожного з ампула, породжених роботою письма. У минулому (перед роботою письма) залишається поранений бідами Давид Алехандро, що знайшов вираження в історії Себастьяна Гейза. У такому потрактуванні стає зрозумілим перетворення героя на літеру S, що має поповнити пантеон героя Гарі, «його поминальний алфавіт»². Разом з тим завдяки роботі письма набуває автономності Дехто із Сан-Себастьяна, а створений герой окрім того, що віддзеркалював Давида Алехандро, відбувся як повноцінний діючий образ роману. Тож не дивно, що твір закінчується зустріччю (метафоричним результатом виконаної роботи) в місті, а не на папері, цих двох суб'єктів, створених письмом — героя та homo scribens, або героя на рівні історії та героя на рівні оповіді, яким є що сказати один одному, адже вони не існують поодиноці, натомість їхній рух назустріч, що стає можливим завдяки роботі письма, створює плідне поле для конструювання самоідентичності суб'єкта.

Роман «S, або Надія на життя» може сповна претендувати на статус тексту, що за аналогією до роману Сержа Дубровського «Син», вносить істотні уточнення в тривалу дискусію французького літературознавства навколо діалектики автобіографізму та автофікціональності. У той час, як С. Дубровський своїм романом намагався заповнити порожню клітинку в класифікації Ф. Лежена прикладів особистісного письма виключно за принципом референційності/нереференційності, і тим самим продовжував залишатися в дискурсивному полі письма про *Себе* на позиції відношення автора до героя, текст «S, або Надія на життя» наголошує те важливе місце названого явища, що не отримало ще належного теоретичного розгортання. Завдяки метафоризації теми письма роман А. Д. Гарі дає гідну відповідь Ж. Лекарму, який записав в лави автофікції і його батька разом з Л.-Ф. Селіном, і Р. Барта з Ф. Солерсом, і П. Модіано³. Роман Гарі наголошує, що питання жанру поступається місцем роботі метафори, адже потреба в класифікації не може сперечатися з хлібом та сіллу літератури. Зміна жанрової ідентичності романів Ромена Гарі (як і Емілія Ажара, навіть при ствердженні сина письменника у своєму творі, що «Все життя попереду» є відображенням його історії з Євгенією) не дозволяє проникнути глибше в своєрідність їхніх текстуальних метафор.

Текст Гарі-молодшого, спираючись на широку традицію особистісного письма в історії французького роману, а також завдяки інтертекстуальним підтвердженням з поезії та творів різноманітних класиків світової літератури, доводить, що письмо, озброєне метафорами (як на рівні образів, так і на рівні стилістичних фігур), стає шляхом від страждання до переродження.

¹ Гарі, S, или Надежда на жизнь, 219.

² Там само, 220.

³ Jacques Lecarme, «Origines et évolution de la notion d'autofiction», an *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, 13–23. <http://books.openedition.org/psn/162>

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Транскультурний код письма про Себе фікційного суб'єкта в сучасному французькому романі розкривають твори А. Маалуфа, Я. Гати, Т. Бен Джеллуна¹.

Дискурс письма про Себе фікційного суб'єкта відповідає творчим стратегіям письменника Аміна Маалуфа та узгоджується з його завданнями як члена Французької академії. Текстами-письмом у художній спадщині Аміна Маалуфа є романи «Скеля Тіноса» (1993 р., Гонкурівська премія), «Ворота Леванта» (1996 р.), «Подорож Бальдасара» (2010 р.), що мають багато як спільних, так і відмінних характеристик. Головним спільним елементом дієгезису усіх романів Маалуфа є мотив мандрів, з якого виростає тема діалогу західної культури (у розумінні — європейської) та Леванту (при чому неодмінно в широкому розумінні, тобто усі країни, що утворюють півмісяць східного узбережжя Середземного моря). Відмінності романів увиразнюються саме в аспекті дискурсу письма про Себе фікційного суб'єкта і стосуються, передусім, структурних особливостей, функціонування мотиву письма на рівні історії та фігури суб'єкта письма.

У контексті розгляду функціонального значення дискурсу письма в романах Аміна Маалуфа, варто наголосити, що, окрім традиційних інтенцій, звернення до роботи письма (сформованих та закріплених історією французького роману від епістолярної практики героя-просвітника), також має місце спроба відновлення балансу навколо дискурсивної стратегії безсилля, що, на думку сучасного французького дослідника франкофонії (а саме — африканської літератури французькою мовою) Тьєрно Діа Тура, пов'язана зі «смертю героя». Завдяки письму герой набуває можливості голосу, досягає діалогічної точки зору: «він намагається відновити баланс навколо дискурсивної стратегії безсилля, яка пов'язана з тим, що ми називаємо „Смерть героя-персонажа”»².

Відношення суб'єкта письма до історії, що випикується, не є сталою величиною в творах А. Маалуфа, а має свій варіант вираження в кожному окремому романі: від принципово екстрадієгетичного в романі «Скеля Таніоса», через спорадичне включення в історію у «Воротах Леванту», до інтрадієгетичного в «Подорожі Бальдасара». Суб'єкти письма у перших двох романах записують не свою історію («Ця історія не моя, в ній розказане життя іншої людини»³), що під кінець записування перетворюється на їхню. Потребу письма та здатність цієї роботи виражати приховане, неусвідомлене «Я» героя експліцитно пояснює Бальдасар. Оскільки він випикує власну історію, коментар процесу письма, відсторонений погляд на свою естетичну роботу при-

¹ Творчість Тагара Бен Джеллуна не розглядається в цій монографії, позаяк роман «Писар» входив до об'єкту аналізу дисертаційного дослідження Олени Кобчінської «Мультикультурний дискурс прози Тагара Бен Джеллуна»; на відміну від інших романів, що представляють діалог культур та аналізуються далі, залишається все ще не доступним широком колу читачів в нашій країні.

² Thierno Dia Bonn, «Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi». Thèse de doctorat en Lettres et Arts. Université Lyon 2, 2010. theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=2010&action=pdf

³ Амин Маалуф, *Врата Леванта*. Пер. с фр. Е. Мурашкинцева. Москва: Текст, 2000. <http://ihavebook.org/reader/reader.php?book=277801>

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

родно посідає місце метаписьма, висновки з якого з легкістю піддаються проекції в інші романи А. Маалуфа. Відстороненість фікційного суб'єкта письма від випикуваної історії в перших двох романах при глибшій інтерпретації тексту виявляється позірною, і не може сприйматися як константа твору виключно на основі їхніх формально-структурних характеристик. Функціональне значення роботи письма для екстрадієгетичного homo scribens в романі «Скеля Таніоса» розкривається завдяки детективній роботі, про яку однак повідомляється дуже мало; можемо стверджувати, що пошуково-дослідницька робота фікційного суб'єкта письма щодо загадкової історії Таніоса іде в складку тексту, одночасно підпорядковуючись головній історії та підкреслюючи цим її значення. Естафету у розгортанні письма як розслідування таємниць переймає герой «Воріт Леванта». У «Подорожі Бальдасара» ця думка також посідає чільне місце у семантичному полі роботи письма, підводячи до висновку про те, що в романах Маалуфа письмо як вимір пошуку відповіді на загадки життя утворює кумулятивну єдність між окремими романами. Кумулятивним виступає не лише сюжет в окремому романі Маалуфа, а й зв'язок між його текстами, художній простір яких визначає робота письма фікційного суб'єкта. І хоча сам автор підкреслює, що не запозичує жодних елементів з «Тисячі та однієї ночі», текст якої йому здається нудним, наголос на розгортанні історії та мистецтві розповіді в його романах генетично споріднений саме з епічною традицією Леванту і приносить новий струмінь в сучасний французький роман.

«Подорож Бальдасара» найтісніше пов'язаний з дискурсом письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Як і попередні романи А. Маалуфа, цей розгортає кумулятивний сюжет¹, що в стратегії творчості письменника загострює своє значення саме в аспекті упорядкування світу за допомогою вибудовування ланцюжка подій. Письмо героя при цьому не просто вміщає в себе ланцюг історій, а й безпосередньо є елементом скріплення кумулятивного сюжету. При цьому історія про ведення щоденника є однією із складових сюжетної канви.

Бальдасар, на відміну від інших персонажів, згадуваних в його історії, не шукав книгу, що здатна вберегти від апокаліпсису, — вона сама прийшла до нього як знак долі. Втім, прочитати її йому не вдалось: ввічливість торговця взяла гору, і Бальдасар продав книгу маркізу. Подальша історія життя героя стає історією його мандрівки та щоденникового письма. Не перебільшуючи, можна стверджувати, що мандрує він саме за можливістю прочитати сакральну таємницю. Зав'язка сюжету є типовим прикладом того, як починається пригода. «Промач — здавалося б, чиста випадковість, — відкриває перед людиною неочікуваний світ,

¹ Юрий Лотман, Происхождение сюжета в типологическом освещении, в *Избранные статьи*: в 3 т. Т. 1. «Статьи по семиотике и топологии культуры» (Таллин: Александра, 1992), 230–242; Натан Тamarченко, «Принцип кумуляции в истории сюжета». *Целостность литературного произведения как предмет исторической поэтики*. 47–54. Кемерово, 1986.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

і вона перетинається з силами, які навряд чи здатна одразу зрозуміти»¹. Щоденникове письмо стає не лише способом вираження зіткнення героя з незбагненністю (есхатологічні мотиви, пов'язані з переживанням 1666 року, пошук сотого імені Бога), а й розгортанням невідомої сили письма про Себе.

Цікавим є той факт, що починається робота письма напередодні подорожі — герой усвідомлює переломний період у своєму житті, для чого має цілий комплекс підстав: він вперше приймає рішення інтуїтивно, а не розумом, вперше вирушає так далеко від дому, не знаючи, що чекає на нього, до індивідуальних мотивів додається колективне відчуття переломного року — 1666. Письмо героя несе відбиток його невпевненості та потреби розібратися в собі та ситуації.

У першому зошиті герой висловлює потребу в письмі і розгортає традиційний для практики фікційного *homo scribens* дискурс про вибір модусу письма. Герой зізнається на сторінках щоденника, що в ньому йде битва розуму та безумства; відчуваючи, що останнє прогресує, він звертається до аналізу свого письма як до останнього рятівного засобу. «Можливо, я навіть знову повернуся до цих сторінок, щоб перегортати їх та стерти те, що я щойно написав», — якщо те, що усвідомлюється, як божевілля, стане вірою. Робота у щоденнику вгамовує тривожний стан героя.

Робота письма не зупиняється попри усі негаразди, що випадають на долю Бальдасара. «Я розумію, звичайно, що одного разу мої слова «підуть в небуття», нас самих чекає забуття, але для того, щоб чимось займатися, нам потрібна принаймні видимість часу, ілюзія постійності». Навіть під час Лондонської пожежі герой продовжує писати, ще раз підтверджуючи, що передумовою його письма є сум'яття розуму, а, отже, робота над щоденником покликана повернути тверезе мислення, вивести на новий виток розуміння. Впевненість у цих орієнтирах така сильна, що робота письма починає сприймається не просто як торування дороги до кращого життя, а власне, як саме життя, стан якого цілком задовольняє Бальдасара. Роздумуючи над смертями, які несе пожежа в Лондоні, він виводить у своєму щоденнику: «І все ж мені потрібно писати. Не дивлячись ні на що, моє перо має, як і раніше, ковзати по паперу. Вціліє цей зошит чи згорить, я буду писати, я все одно буду писати»².

Пошук книги із сотим іменем Бога герой називає маренням вічності. Вочевидь, цій ідеї у більшій мірі, ніж знайдена книга (яку він так і не зміг прочитати), відповідає робота письма. Суголосною думкою закінчується і роман «Скеля Таніуса»: зайнявши загадкове місце на скелі, звідки зник колись Таніус, герой-оповідач пояснює свої переживання як відчуття невагомості часу, невагомості розуму та серця. Для героя, що записав історію Таніуса, скелею, з якої відкривається дорога до нового життя, став простір письма.

¹ Джозеф Кемпбел, *Герой із тисячею облич*. Пер. з англ. О. Мокровольського (Київ: ВД «Альтернативи», 1999), 35.

² Amin Maalouf, *Le périple de Baldassare* (Paris: Grasset, 2000), 112.

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

Homo scribens «Воріт Леванту» письмом збирає до купи розкидане дорогами мандрів життя одного з учасників руху опору, у якого виробилась звичка не зупинятися, щоб підібрати власну історію. Бальдасар, як і герой «Воріт Леванту», змушений бути у постійному русі, втім, розгортаючи роботу свого попередника — фікційного суб'єкта письма, — він не втрачає нагоди усе записати. Губиться старий щоденник — він заводить новий зошит. Легкість та хоробхоробрість, з якими перо летить сторінками нового щоденника, протистоять складнощам випробувань, що переживає герой. Письмо стає єдиною константою його життя: змінюються країни, люди, приходять і зникає кохання, мерехтять успіхи та поразки, але незмінною залишається робота письма. Тривалість письма у свідомості Бальдасара виступає утвердженням стабільності в умовах, коли горять міста та наближається кінець фатального року.

Навіть коли немає про що писати, герой не випускає з рук пера. «Сьогодні уночі я чіпляюся за свій щоденник як за рятівний круг. Мені немає чим заповнювати ці аркуші, але мені потрібно, щоб вони лежали переді мною». Коли Бальдасар чекає Марту, жінку, яка повернула йому відчуття смаку життя та сили почуття, і не знає, чи прийде вона, у якому стані, що з їхньою дитиною, усі ці переживання не дозволяють, як раніше, викладати розповідь на папері. Бальдасар множить у щоденнику риторичні запитання і зрештою просто тримається за папір та перо. Навіть без використання за прямим призначенням, вони залишаються для нього інструментами порятунку, адже досвід ведення щоденника у великій мандрівці переконав героя у справжній силі письма, що полягає в роботі, пов'язаній із збереженням *Себе*. Значення щоденника в історії Бальдасара розкриває думку про те, що письмо тримає героя в житті, є запорукою розгортання його подорожі.

Під час перечитування попередньо написаного тверезий погляд Бальдасара неодноразово фіксує в щоденнику те, що суперечить ціннісним орієнтирам героя. «Перечитуючи те, що я щойно написав, будучи захопленим своїм пером, я не можу не відчувати певне занепокоєння»¹. Роздуми, що привели до рішення вбити чоловіка Марти, Бальдасар навіть не хоче перечитувати через страх, що розірве їх. Перечитування стверджує проявлення у вимірі письма іншого Бальдасара, не відомого герою. Бальдасар висуває припущення, що спасіння смертних полягає саме в їхній здатності змінюватися. Щоденник дає йому відчуття часу, вмщує в себе його життя (те, чим воно є, що можна віднайти під час прочитання), робота письма навіть в екстремальних умовах створює відчуття вічності.

Продовжуючи думку М. Кундери про ідею реінкарнації персонажа в історії роману: «вся Історія — всього лиш історія декількох персонажів (якогось Фауста, якогось Дона Жуана, якогось Дона Кіхота, деякого Еша), які разом ідуть крізь декілька століть Європи»², — маємо підстави стверджувати, що Бальдасар А. Маалуфа виступає трансформацією цих персонажів. При чому,

¹ Maalouf, *Le périple de Baldassare*, 214.

² Милан Кундера, *Искусство романа*: ессе. Пер. с фр. А. Смирновой (Санкт-Петербург: Азбука; Азбука-Аттикус, 2014), 77.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

важливо зауважити, що прочитати ідею реінкарнації класичних образів у цьому герої, можна саме за допомогою аналізу теми письма в його історії. З Фаустом його пов'язує подорож крізь простір, що виявляється також мандрівкою крізь час, у пошуках істини. Роль Мефістофеля у новому варіанті історії значно звучується: вона відводиться книзі, що містить соте ім'я Бога; за тим місцем, яке ця книга виконує в житті та свідомості Бальдасара, її можна порівняти зі спокусником Фауста, що, прагнучи зла, вів до добра. На пошук істини маршрут героя Маалуфа перетворюється завдяки письму, що включає аналітичні процеси та веде до роботи над собою. Доном Жуаном Бальдасар виступає мимоволі: не маючи наміру взагалі шукати жінку та кохання, герой Маалуфа переживає три історії почуттів протягом своєї мандрівки (залишаючи з вимушених обставин кожну жінку, він без міри страждає, у наступній бачить метаморфозу образу попередньої, зрештою повертається до доньки свого друга та благодійника, з якою пов'язує надію на нове життя). Знову ж таки, робота над щоденником стає для Бальдасара тим простором, у якому бабій поза своєю волею перетворюється на філософа. Завдяки роботі письма він рухається не просто від країни до країни, від жінки до жінки, — його маршрут стає рухом по спіралі догори (осмислення свого повернення як руху вперед). Зрештою, Бальдасара можна назвати новим Доном Кіхотом в умовах транскультурності. Саме зустріч з чужою культурою, знайомою виключно з книжок та чужих історій, утворює конфлікт героя з дійсністю. Роль Санчо Панси в історії нового Дона Кіхота, що мандрує незнайомими світами, виконує його щоденник, адже під час перенесення зовнішньої мандрівки в задзеркалля письмового слова Бальдасар починає по-новому бачити події, а, головне, свій образ. Неодноразово він зізнається, що письмо допомагає йому розібратися в собі. Роздуми на тему, чи може він вбити людину, розгорнуті в щоденниковому записі у вигляді діалогу, у якому кожне наступне питання є висновком, критичним прочитанням попереднього. Бальдасар має постійну надію, що письмо має здатність допомагати у роздумах (коли він не знає, як відповісти на пропозицію свого друга та благодійника оженитися на його доньці та залишитися у місті, яке герой вважає своєю втраченою батьківщиною, він сідає за стіл, щоб написати сторінку). Робота письма дає новому Дону Кіхоту в образі героя Маалуфа не просто співрозмовника, а й вірного товариша.

Герой з території, близької до першої батьківщини А. Маалуфа (так письменник називає країни Леванту), знайомий французькій літературі принаймні з часів роману Монтеस्क'є «Перські листи». У листі тридцятому Ріка повідомляє про ставлення до нього мешканців французької столиці, в яких він викликає здивування, надмірну цікавість і навіть запитання: «Невже можна бути персіянином?» А. Маалуф у романі «Подорож Бальдасара» переносить свого читача в епоху, що передре часу, описаному в романі Монтеस्क'є, але герої твору, що побудований на засадах транскультурного діалогу, будучи вихідцями з найрізноманітніших країн, знаходять спільну мову без жодних проблем. Як пояснює сам Бальдасар: «Немовби натягнуті через моря невидимі нитки поєднують тих, хто присвячує своє життя одним інтересам; моя душа торгівця говорить мені,

Письмо про Себе фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

що в світі було б набагато тепліше, якби таких ниток стало більше, і полотно зробилося цупкішим». Робота письма Бальдасара нагадує роботу Пенелопи: щоденникове письмо, як плетення килима, не закінчується із втратою одного зошита, починається заново, і таким чином покриває невидимими нитками увесь маршрут героя, стираючи національні межі, що ставали перешкодою на шляху до щастя героїв перших романів Маалуфа.

Перший роман Ясмін Гати, французької письменниці-мусульманки, «Ніч каліграфів» («*La nuit des calligraphes*», 2006 р.) репрезентує письмо героїні, в якому органічно поєднуються Схід та Захід.

Виражений у творі Я. Гати методологічний прийом стратегічного розташування (який запропонував Е. Саїд) дозволяє читачу дивитися на турецьку культуру як на свою. «Кожен, хто пише про Схід, повинен помістити себе вічна-віч зі Сходом; у перекладі на мову тексту таке розташування включає в себе вид наративного голосу, який він обирає, тип структури, яку він будує, види образів, тем, мотивів, які повторюються в його тексті»¹. В «Ночі каліграфів» методологічний прийом стратегічного розташування полягає у використанні голосу-маски майстрині каліграфії та власне елементів поетики східного письма, що можна визначити як осердя твору.

Випадкова зустріч Я. Гати з її бабусею відбувалась під час екскурсії майбутньої письменниці Лувром, де проходила виставка турецької каліграфії. Виписаний в епілозі «Ночі каліграфів» погляд на зразок-каліграму був у біографії Я. Гати миттю бачення Орфея, початком творчості, завдяки створеному роману став «позачасовим підморгуванням» в історії вдвляння Сходу та Заходу один в одного. Квитком до мандрівки уяви стає погляд героїні на каліграму в Луврі, відтак маршрут пролягає простором письма. М. Бланшо свій дискурс про літературне письмо зводить до тези: письмо починається поглядом Орфея². У розмові про зачарованість письмом той самий Бланшо зазначає, що бачення передбачає відстань як розрізнення і при цьому бачення означає, що це розділення стає зустріччю³. Подорож-візія у координатах внутрішнього світу героїні «Ночі каліграфів» зберігає невідкриту «азійську таємницю», що надає уяві творчої енергії для реконструювання дороги письма від Стамбула до Парижа.

М. Бланшо зазначав: «Писати означає поривати зв'язок, що сполучає слово зі мною самим...»⁴. У цьому плані використання елементів поетики каліграфії в творі французької літератури означає створення між суб'єктом письма та словом нового типу зв'язку, розкрити який покликаний опис місця, значення та художньої природи каліграфії як модусу письма в «Ночі каліграфів».

Каліграфія вносить уточнення до традиційних конотацій письма, сформованих західною літературою, розкриває письмо як мистецтво. В каліграфії важать не слова, а їх оформлення. Процесуальність письма заповнює все життя

¹ Едвард Саїд, *Орієнталізм*. Пер. з англ. В. Шовкуна (Київ: Основи, 2001), 35.

² Бланшо, *Простір літератури*, 165.

³ Там само, 19.

⁴ Там само, 13.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

майстрині каліграфії Ріккат Кун. Поетика каліграфії є ключем до організації історії в творі Ясмін Гати. Історія життя героїні є другорядною у творі, головне — візерунок письма художнього цілого. Історія життя Ріккат Кун складається з подій письма, увага до окремих епізодів з її біографії обов'язково виявляється приводом до опису сцени письма. Життя не описується, домінує розповідь, опис наявний лише в тих епізодах, де центральним моментом є каліграфія (наприклад, опис полицки з інструментами для письма). Цей східний варіант письма в творі «Ніч каліграфів» виступає модусом організації розповіді, поетики розповіді героїні Я. Гати.

Східна поетика каліграфії вносить додаткові конотації до розуміння природи письма. Рух письма в каліграфії має внутрішній вектор — спрямований не назовні, а в глибину внутрішнього світу героїні, що засвідчує молитовне забарвлення процесу створення каліграм. Поки випаровується волога, каліграф намагається відчутти присутність Всевишнього, а тому ніколи не дме на аркуш. Траєкторія руху східного письма, на протигагу західному, проходить ззовні всередину (Ріккат стримує дихання під час роботи), а тому фігура каліграфії в творі Гати утворює письмо як внутрішній феномен.

Образ бабусі-майстрині вибудовується в творі за моделлю заглиблення у безмежний внутрішній хронотоп. Вже за життя вона є анахронізмом. Ататюрк 1928 року заборонив арабський алфавіт на користь світського письма латиницею, тому фігура каліграфа в художньому творі передбачає візерунок літературного письма. Малюнок розповіді про життєвий шлях створюють оніричні фрагменти. Оніризм твору проектує метафора ночі, винесена в назву.

В історії творчості Ріккат Кун каліграфія як східний феномен отримує «західне» забарвлення. Для східного письма велике значення мала традиційність: каліграф не вигадував, а копіював зразки давнини. Але в історії Ріккат Кун єдність, навіть тотожність життя та письма проектується на її варіант каліграфії — вона постійно експериментує. В її варіанті письмо-молитва розширює свої традиційні рамки, вбирає в себе західну ідею експериментаторства та стишує наголос на релігійній вірі. Каліграми Ріккат — не молитва в традиційному розумінні, в них відсутнє звертання, відсутні проєкції на майбутнє. Переживання змін у житті сина спричиняє поранення під час роботи, що стає основою створення нового творчого методу: каліграфія Ріккат набуває характеристик щоденника.

Завдяки використанню поетики каліграфії «Ніч каліграфів» утворює діалектичну природу письма, звертає увагу на те, що письмо — це не лише розрізнення, а й поле єднання: божественного і тілесного, матеріального та ідеального.

«Автопортрет біля радіатора» («Autoportrait au radiateur», 2000 р.) Крістіана Бобена¹ репрезентує приклад письма про *Себе* у стилістиці мінімалізму. Взаємини між поетикою мінімалізму та особистісним письмом проектують до-

¹ Christian Bobin, *Autoportrait au radiateur* (Paris: Gallimard, 2000).

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

слідження жанрових маркерів щоденника (герой Бобена пише щоденник), зокрема, феноменології часу та часу оповіді. Важливо також підкреслити, що у цьому творі Бобен, як і загалом у своїй творчості, залишається вірним християнським мотивам, що також має істотний вплив на організацію простору письма героя. Стефані Тралонго дослідила творчість К. Бобена в аспекті соціології літератури¹. На основі теорії М. Вебера французька дослідниця доходить висновку про містичне споглядання героїв Бобена, що має безпосередній зв'язок із письмом у «Автопортреті біля радіатора». У щоденник герой Бобена вкладає своє споглядання буденного, де у фокус уваги потрапляє виключно найменше, те, що залишається непоміченим у звичайному житті. Мінімізація не лише зовнішньої, а й внутрішньої діяльності, що виражена на письмі, стає шляхом до особливого внутрішнього стану суб'єкта, для якого спокій неодмінно пов'язаний з божественним началом у світі. Сам герой Бобена так визначає завдання свого письма: «Спіноза стверджував, що радість примножує наше існування. Саме з цією ціллю я і пишу: щоб ростити себе та інших піснею та коханням. Те, що дощ, сніг та сонце роблять з тротуаром, покриваючи його тріщинами і виманюючи через них травинки, мені подобається робити з чистим аркушем паперу»². Усе інше для героя Бобена не цікаве, позаяк вимагає від людини вдавання, прикидання. Тобто, письмо цінне своє щирістю та справжністю і підкорюється у варіанті суб'єкта з «Автопортрета біля радіатора» лише ідеї нести радість та змушувати дивуватись дрібницям, тим самим перевідкриваючи для себе світ. Бажання вкладати у письмо виключно радість та дивовижу трансформує оптику героя: «Сплю в темряві, прокидаюся у темряві, їм, читаю та ходжу — у темряві, у темряві минає життя, але коли в цій п'їтми я беруся за перо, я бачу лише світло, світло повсюди»³. Тож письмо для героя Бобена не є місцем фіксування поміченого, зберіганням відчутого — траєкторію руху суб'єкта у цьому варіанті письма не можна звести до вектора «від пережитого до записаного». Робота письма тут полягає у створенні особливої призми сприйняття та споглядання життя.

Початок роботи письма, як і спосіб представлення *Себе* в «Автопортреті біля радіатора», вирізняється з-поміж інших творів з корпусу текстів-письма фікційних суб'єктів французького роману. При порівнянні з героємідіаристами впадає у вічі незалежність особливого модусу письма героя Бобена від жанру щоденника. Так, Рокантен у письмі представив свою історію життя за часом значну довшу, ніж період ведення щоденника. Антонімічним варіантом до письма героя Бобена у плані часової протяжності можна вважати героя з «Щоденника тіла» Пенака, проект дослідження якого розтягнувся на усе його життя. На відміну від цих прикладів письма фікційних суб'єктів герой з «Ав-

¹ Stéphanie Tralongo, «Les réceptions de l'oeuvre littéraire de Christian Bobin: Des injonctions des textes aux appropriations des lecteurs». Thèse de doctorat de l'Université Lyon 2. 2001. http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2001/tralongo_s#p=0&a=top

² Bobin, *Autoportrait au radiateur*, 156.

³ Там само, 141.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

топортрета біля радіатора» приступає до щоденника без пояснень причин і закінчує через рік також не аргументувавши відкрито своє рішення. Він не розповідає історію свого життя у традиційному розумінні: читач дізнається про деякі факти, на основі яких йому доведеться конструювати траєкторію екзистенції героя. Багато щоденникових записів пов'язані з образом жінки, що померла, але герой Бобена не хоче, щоб його письмо нагадувало «колесо старого млина, яке приводять у рух мутні струмені гірких спогадів»¹. Історія стосунків героя з жінкою так і не з'явиться у щоденнику, що дозволило б констатувати з впевненістю той факт, що любов героя не минула. Суб'єкт письма в романі Бобена не наголошує відверто зв'язок роботи над щоденником зі смертю коханої. Втім, він взагалі далекий від нав'язування своєму щоденнику певних правил та стратегій, що призводить у заключній частині його письма до спорадичного проявлення аналітичного погляду на свою роботу, з яких стає відомо, що герой Бобена є професійним письменником, а також те, що його письмо дозволяє йому переосмислити свою любов.

На відміну від інших героїв, діарист з «Автопортрета біля радіатора» не ставить перед собою та своїм письмом завдання знайти відповіді, розгадати таємниці, пояснити незбагненне: «насправді я не шукаю відповідей. Якщо я їх знайду, то не буду знати, що з ними робити. Мені подобається, коли навкруги квітнуть загадки...»². Цим пояснюється особливий спосіб письма про *Себе* героя Бобена, який створює щоденникові записи на зразок хайку про квіти, дерева та билінки. Йому не потрібно нічого долати, він гармонійний у своїй самотності, коли не існує перешкод для діалогу з квіткою та хмаринкою, в яких він відкриває невидиму присутність коханої. «Про них немає що сказати, можна лише написати — про них, а краще з ними. Ось хто я такий, ось чим я займаюсь: я піклуюсь про троянди та билінку. Я пишу про прості речі, щоб повідомити просту річ: світ гине, але життя неушкоджене»³. Через спосіб письма героєм представляє своє «Я», яке його текст не дозволяє прив'язати до конкретного часу, позаяк герой не проводить розмежування в періодах свого життя на «до» і «після». І хоча в його щоденнику є один запис, зміст якого дав назву твору, сказати, що портретом героя є саме цей фрагмент, також не можна. Саме письмо для себе стало для героя Бобена проявленням констант його існування, головних принципів його світогляду та творчості.

Е.-Е. Шмітт вводить письмо в декілька своїх творів: «Оскар і Рожева пані», «Еліксир кохання» (2014), «Отрута кохання» (2014) (останній розглядається в Розділі 3). Якщо у першому варіанті історія, що складає сюжет твору, могла б відбутися без звернення до письма, то в двох наступних — письмо безпосередньо впливає на розгортання історії, що без нього просто не могла б мати місце. В усіх трьох творах письмо представлене у модусі листів. Рожева

¹ Bobin, *Autoportrait au radiateur*, 148.

² Там само, 139

³ Там само, 147.

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

пані підказала Оскару через листи вести діалог з Богом. Оповідь, яку розгортає хлопчик, усіма своїми характеристиками нагадує розмову. Факти і думки, які Оскар записує у листи, він міг би повідомити і реальній людині (наприклад, Рожевій пані), але письмо йому потрібне для закріплення досвіду (проживання десятиліття за день), надання йому сліду, правдивості. Тож на письмо в цьому творі покладається функція реалізації життєвого шляху.

Історія, що розгортається в романі «Еліксир кохання», не могла б відбутися без ключової ролі епістолярного діалогу. Тож письмо у цьому випадку, як і в романі Лакло (головним чином), виступає не лише формою оповіді, а й механізмом формування та розгортання романної інтриги. Роман Шмітта, вступаючи в інтертекстуальний діалог з романом Лакло, ілюструє, як письмо через гру виводить на новий виток почуття і стосунки персонажів — тобто у прямому сенсі виступає умовою та засобом відродження любові та водночас змінює життя героїв. Тож еліксіром як для кохання, так і життя-вітальності виступає саме письмо. На початку листування герой-психоаналітик за професією стверджує: «Неважливо, що саме ми називаємо коханням — жадання чи почуття, — джерело виникнення цього полум'я залишається загадкою». У фіналі він відмовляється від лікарської практики, як спеціаліст з глибинної психології він власною історією виявив свою некомпетентність, але як суб'єкт письма, учасник епістолярного діалогу утвердив письмо як загадкове джерело почуттів.

Розгортаючи на новому витку історії літератури тему зв'язку письма та почуттів, твори Е.-Е. Шмітта, головним чином, загострюють мотив гри в кохання, започаткований письмом лібертенів Лакло, та спонукають детальніше дослідження корелятивів письма та гри.

Метафора еліксиру кохання, винесена в назву роману Шмітта, відсилає до напою, що об'єднав Трістана та Ізольду, та позначає суть епістолярного діалогу Адама та Луїзи. І хоча перша пара закоханих, яких Дені де Ружмон своєю працею утвердив в ролі архетипів кохання, не писали листів (в тому сенсі — що на їхні стосунки письмо не мало впливу), декілька відсилок до тексту середньовічного роману в листах Адама і Луїзи спонукають до проведення інтертекстуальних проєкцій з історії Трістана та Ізольди на епістолярій героїв Шмітта. Почати з того, що образи непереможного кохання маркували початок стосунків Адама та Луїзи — вони познайомились на опері «Любовний напій» і п'ять років потому згадують в листуванні легенду про напій, що з'єднав двох закоханих. Адам пише, що повів своє нове кохання Лілі на оперу «Трістан та Ізольда». Цей факт Луїза не залишає непоміченим. Щоб розкрити смисли письма як еліксиру кохання через ремінісцентний образ напою Трістана та Ізольди, спершу потрібно врахувати ті складові семантичного поля цього протообразу, що відкидаються текстом-письмом. Насамперед, це випадковість подій, за яких середньовічні герої випили напій — роль фатуму не сумісна з роботою письма у будь-якому прояві (розпочати епістолярний діалог для героїв Шмітта є свідомим кроком, що підтверджує їхній пошук комплексу завдань, які має виконати

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

листування). По-друге, це роль любовного напою як алібі пристрасі¹ — позаяк письмо, що має безпосередній вплив на почуття та дії іншого, виходить з-під їхнього «пера», Адам та Луїза навіть гіпотетично не можуть повторити: «Ви ж бачите, що я тут ні до чого, ви ж бачите, що це сильніше за мене»². Героям, що пишуть, не потрібно виправдовувати свою пристрась письмом, адже на письмо покладається функція вираження бажання Іншого, одночасне піклування про *Себе* (на противагу потягу до смерті Трістана) та переведення деструктивної пристрасі в спокійне русло умиротворення, взаєморозуміння. Відповідно, почуття, породжені письмом, не потребують штучного обмеження у часі заради романної інтриги (на зразок того, як у декількох версіях тексту про Трістана та Ізольду, дія напою минає через три роки). Часові межі зберігаються у тому смислі, що епістолярний діалог — як любовний напій — має свій початок та закінчення; але на відміну від міфу про Трістана не веде до зникнення почуття. Саме тому в назву твору Шмітта винесено не напій кохання, а еліксир, метафора якого включає в свій асоціативний ланцюжок зв'язок з алхімією, пошук рецепта, таємничий процес приготування. Герої Шмітта ведуть епістолярний діалог, мотивуючи його спочатку пошуком еліксиру кохання та виступаючи більше в ролі дослідників, вчених (Луїза збирає матеріал, читає книги з психоаналізу, Адам як психіатр зі стажем впевнено наводить свої аксіоми про неможливість існування засобу, який би породжував любов). Коли колега Луїзи, Лілі, приїздить в Париж, і обставини складаються таким чином, що між нею і Адамом починаються пристрасні стосунки, інтерпретатор отримує нагоду зробити припущення, що Луїза у пошуку еліксиру перейшла до практичного експерименту, для чистоти якого було необхідним залишати Адама непосвяченим в усі деталі. Тож психіатр проходить усі стадії класичного сюжету кохання: від спокуси через пристрась до розбитого серця. Навіть останній лист Луїзи до Лілі, в якому вона непрямо зізнається у своїй причетності до переведення колеги з Парижа в Сідней, не розкриє повністю — змодельювала Луїза експеримент від самого початку чи використала обставини для своєї цілі.

Мова листів героїв Шмітта, як і в романі про Трістана та Ізольду, «первинно стає двозначною», «зраджує» те, що вона хоче сказати, але не каже»³. Приховане почуття Луїзи, як заборонена пристрась та кохання середньовічних героїв, створює ієрогліфічну мову. Ніби зв'язуючись любій подрузі Луїза іде на обман, повідомляючи Лілі, що нічого не знала про те, чи були у неї якісь стосунки з Адамом, і висловлює припущення, що нічого не було, адже Лілі переїхала в Сідней, а Адам повернувся до неї і запропонував побратися. У такий спосіб Луїза запобігає можливості одкровення між Лілі і Адамом на тему, чому насправді Лілі раптово зникла, і які у неї до нього почуття. «Щиро твоя» в кінці листів Луїзи також двозначне: з одного боку, ця фраза є

¹ Дені де Ружмон, *Любов і західна культура*, 45.

² Там само.

³ Там само, 44.

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

обманом, адже Луїза приховує справжні свої інтенції за дружньою бесідою на тему нових стосунків Адама з Лілі, з іншого, така риторична фігура є гранично правдивою, вона ніби виправдовує використання брехні в повідомленні, яке вінчає (пояснюючи, що до хитрощів Луїза звертається, будучи мотивована бажанням спільного щастя з Адамом). Лист уможливує використання фігур мови, обману в ролі щирого звіряння, які завдяки непрямому діалогу неможливо перевірити, спростувати, викрити. Занотовуючи історію своїх нових стосунків у листи до колишньої коханки, Адам перетворює лист на інтимний щоденник, адресатом якого є Луїза. Такий діалог неймовірно зближує колишніх коханців, а коли Адам залишається з розбитим серцем, Луїза абсолютно природно приходить на допомогу із заспокоєнням, підтримкою. Вона знайшла свій еліксир кохання, використавши листування з прагматичною метою. Але якщо зважити на той факт, що від'їжджала вона з Парижа до Монреалю, розриваючи стосунки з Адамом та минулим, і саме листи її колишнього коханця не дали їй забути своє почуття та стимулювали розпалювання пристрасті, стає очевидним, що у пошуку еліксиру кохання брали участь двоє. Навіть з урахуванням частки обману з боку Луїзи беззаперечним залишається той факт, що епістолярний діалог допоміг їй провести Адама шляхом, яким вона пройшла у стосунках з ним раніше (до листування, в Парижі), завдяки чому «він втратив притаманну йому бадьорість та життєрадісність»¹, але змінив дорогу страждання на «тиху гавань» в образі Луїзи. Пристрасть Адама до Лілі для обох суб'єктів письма «відіграє роль очисного випробування.., що відозмінює саму пристрасть»². У результаті Адам та Луїза живуть разом, вони «перестали відчувати один до одного пристрасть, гнів, ненависть, ті почуття, які» їх «збуджували, натомисть тепер» їхні «стосунки просякнуті довірою, невимушеністю, м'якістю»³. Тож герої як суб'єкти епістолярного діалогу можуть повторити слова Трістана з опери Вагнера: «Ясам створив цей любовний напій ... І пив його повільно, з насолодою!»⁴.

Прямі відсилання до епістолярної гри лібертенів Лакло містяться в дієгетичному просторі письма героїв Шмітта. Плануючи зрежисувати для Адама історію пристрасті, завдяки якій він зможе розрізнити справжнє почуття кохання від пристрасті, Луїза просить «колишнього коханого» надіслати їй з Парижа її улюблені парфуми (саме з цим добре знайомим йому ароматом Лілі увійде в життя Адама) та «дорогоцінний томик „Небезпечних зв'язків”»⁵. Луїза пояснює, що ця книга — єдиний подарунок її батька, який, можливо, загубився серед речей Адама. Таким чином, в епістолярний діалог входить роман Лакло, який стає одним з надісланих листів — своєрідний варіант тексту в тексті. Луї-

¹ Eric-Emmanuel Schmitt, *L'Élixir d'amour* (Paris: Albin Michel, 2016), 137.

² Дені де Ружмон, *Любов і західна культура*, 44.

³ Schmitt, *L'Élixir d'amour*, 138.

⁴ Дені де Ружмон, *Любов і західна культура*, 47.

⁵ Schmitt, *L'Élixir d'amour*, 44.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

за своїм проханням вказує, що її скарб знаходиться у Адама — в цьому контексті роман є метонімією її щастя. Листування героїв не містить згадок про пошуки роману серед забутих речей, про шкодування Луїзи за тим, що не встигла знайти його чи що навіть не згадала про це під час переїзду. Тож роман Лакло постає для історії героїв Шмітта нецініним скарбом, що може десь лежати не на виду, але відкриває свою потрібність та смисл в особливих умовах. Поки вони жили разом, не писали один одному листи, і між ними було «розуміння», роман Лакло не був їм потрібен. Розгортаючи епістолярний діалог на тему почуття кохання та пристрасті, координатами якого виступають гордість, самовпевненість учасників, їхнє бажання провчити, завжди бути у вигравшому світлі, герої Шмітта запускають механізм небезпечних зв'язків.

Добровільний від'їзд Луїзи з Парижа, що свідчить про готовність відмовитися від Адама, як зав'язка роману та умова початку епістолярного діалогу, дозволяє провести паралель зі смислами письма в «Ніжності» А. Барбюса, що правда лише в одному аспекті. В зовнішній дійсності Луїза змінює континент, натомість у віртуальному вимірі, який утворюється силою уяви в епістолярному діалозі, прив'язує до себе Адама листуванням. Дистанція у просторі не тільки не шкодить комунікації, а сприяє активізації внутрішніх ресурсів суб'єктів письма та проявленню нового ракурсу їхніх «Я» (Адам стає ліричним та чутливим на противагу образу мачо, який він втілював в стосунках з Луїзою в Парижі; а Луїза замість покірності та пасивного очікування бере справу в свої руки, стаючи творцем власного життя). Як навколосвітня мандрівка завдяки листуванню наблизила Сен-Пре до Юлії — так Атлантичний океан, розвівши зовнішній та внутрішній світи, дозволив відкинути питання тілесності і знайти вираження уяві, чуттєвості в просторі письма, що став місцем єдності Луїзи та Адама. Перехід на новий етап у стосунках колишніх коханців пов'язаний з грою, двозначністю письмових повідомлень героїв Шмітта, які, виступивши в новій для себе ролі суб'єктів письма, учасників епістолярного діалогу, вступили у небезпечні зв'язки.

У новому варіанті «Небезпечних зв'язків» з розгалуженої системи персонажів Лакло залишається два героя, але грані та ракурси смислів письма, розкриті діалогом різних пар (адресант-адресат) в його романі, не зменшуються в романі Шмітта. На перший погляд, може здатися, що Луїза і Адам є новими мадам де Мертей та Вальмонтом — аргументів такої паралелі достатньо: колишні коханці, продовження стосунків на новому витку, маніпулювання, гра. Проте перевірка героїв Шмітта на вірність характеристикам їхніх протообразів приводить до констатації суттєвої деталі — розділити ролі лібертенів між Адамом та Луїзою, назвавши чітко, хто з них ким виступає, не видається можливим. За впливом письма на адресата листи кожного декларують свого автора і як маркізу, і як віконта, а весь їхній епістолярій виявляється естафетою цих ролей. Так, Адам виявляє риси мадам де Мертей, коли своїми листами, зверненими до Луїзи після її від'їзду, засвідчує небажання відпускати колишню коханку з-під свого впливу, коли його письмо містить — хай не експліцитні, але все

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

ж — виклики. Наприклад, зверхне «пророцтво» в одному з перших листів Адама: «Жодні стосунки не зможуть відповідати рівню твоїх очікувань; ти знайдеш вигадане кохання, а не реальне»¹, — запускає механізм помсти-провчання з боку Луїзи (яка в ролі адресанта-маніпулятора виступає в масці мадам де Мертей). Таким ж безапеляційними висновками з позиції всезнання рясніють і листи Луїзи: «Адам, можна бути господарем своїх думок, але не почуттів»². А коли нові лібертени Шмітта тримають парі на Лілі (чи зможе Адам закохати її в себе) — маски маркізи та віконта буквально приростають до них на певний час.

Пояснення гри в небезпечні зв'язки ресурсами письма у романі Шмітта передбачає також вирішення питання з головним суб'єктом, так би мовити автором гри. Претекст «Еліксиру кохання» в цьому питанні, роман Лакло, проблематизував це питання, показавши лібертенів як ініціаторів гри, що самі стають її жертвами. Гра Вальмонта полягала в спокусі президентші, а призвела до трагічної розколотості в його самоусвідомленні. Віконт утверджував образ себе закоханого і став заручником цього образу, який одночасно не міг просто відкинути як маску і не міг прийняти, позаяк він не відповідав його іміджу в суспільстві. Гра Луїзи дещо інша: вона маскує за історією стосунків з вигаданим Брісом своє почуття до Адама. «Створивши образ цього вигаданого кавалера, я, з одного боку, захищала себе, а з іншого — давала тобі можливість розкрити переді мною душу»³. З боку Луїзи лист, наслідуючи ігрове начало листів Вальмонта до мадам де Турвель та майже всіх листів маркізи де Мертей, виступає складовим елементом інтриги, засобом створення бажаного, а не правдивого образу себе як учасника комунікації. Епістолярій дозволяє їй вперше проявити та реалізувати рольове перевтілення. На відміну від історії Вальмонта, її гра позбавлена трагічного фіналу: адже за маскою Луїза приховувала невзасмне чуттєве кохання, тоді як у віконта воно було маскою, створеною письмом. Тож Луїза, виступаючи інтертекстуальною проекцією віконта, стає його дзеркальним відображенням. Останнім аргументом цього слугує заміна дуелі (на якій гине Вальмонт) як виразу неможливості досягнення гармонії з собою, усього невимовного, неприйнятого, про що віконт не може написати жодному зі своїх респондентів, на зізнання Луїзи Адаму. «У зізнань є лише одне призначення — полегшити життя тому, хто їх робить»⁴. Не можна також назвати Луїзу маніпулятором у повному сенсі цього слова (якою була мадам де Мертей), адже починає вона гру ресурсами письма не одразу після від'їзду з Парижа, а як відповідь на листи Адама. Це він першим констатує, що їхнє кохання перейшло в розряд колишнього, але не розриває з Луїзою стосунків, а пише їй регулярно листи за підписом «друг Адам».

¹ Schmitt, L'Élixir d'amour, 30.

² Там само, 87.

³ Там само, 156.

⁴ Там само.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

В одному з перших своїх листів до Луїзи він наголошує: «Ти міцно проникла в мене, набагато міцніше, ніж під час звичайного приємного статевого акту, ти глибоко врзалась в мою уяву, моє майбутнє, мої спогади»¹. Кожен учасник епістолярного діалогу прив'язує іншого до себе. Письмо Адама своїми риторичними фігурами на тему почуттів так само впливає на дії Луїзи, як її листи на зміну розуміння Адама цінностей та пріоритетів в коханні. Зрештою закидати Луїзі обман (який, варто ще раз підкреслити — є таким лише на половину) і вбачати в Адамі недобровільну жертву експерименту щодо винайдення еліксиру кохання можна виключно на основі фінального листа Луїзи до Лілі, повідомлення в якому розходиться з інформацією, що наповнювала листи до Адама. Відсутність такого листа з боку Адама — повідомлення, яке б доводило його приховані бажання — унеможливує перевірку на справжність/правдивість його письма. Втім, це не означає, що листи Адама позбавлені двозначності: тільки Луїза усвідомлює приховану сторону повідомлення, а у випадку Адама — цей цей прихований зміст залишається не зрозумілим. Не можна знехтувати тим фактом, що Луїза реагує на нові повідомлення про успіхи свого колишнього коханця в нових стосунках дуже лаконічно, стримано (побажанням щастя, іронічною ремаркою або коротким запитанням про несуттєве), тоді як Адам відписуючи на листи Луїзи про Бріса, приділяє цій темі всю свою увагу, розкладає по пунктах свої висновки, робить узагальнення про природу жінки та чоловіка, засвідчує факт переречування листа від колишньої коханки. Зовнішньому реципієнту цього тексту нічого не заважає зробити припущення, що історія з Лілі є такою ж вигадкою Адама, як Бріс — вигадкою Луїзи; а обмін листами на тему цих історій — гра між колишніми коханцями на перевірку почуттів (несказаного, непочутого, неусвідомленого, коли їхні стосунки мали місце в реальній дійсності). Коли Луїза відчайдушно реагує на початок серйозних стосунків Адама з Лілі капітуляцією у суперечці з колишнім коханцем, він не продовжує дискусію, не святкує свою перемогу, а констатує, цитуючи слова з її листа: «заради задоволення спілкуватися з тобою»... «Нарешті хоч одне ласкаве слово... Перше після нашого розставання»². Навіть за умови відсутності засобу перевірки на щирість цей лист своїм змістовим акцентом та стилістикою свідчить про неабияку уважність Адама до листів Луїзи, про його потребу у запевненні з її боку в існуванні почуттів до нього. Вперше і востаннє в своїх листах, про який би період стосунків та переживань в них не йшлося, Адам ставить три крапки, ще й двічі, засвідчуючи, наскільки цінним для нього є прояв її ставлення (наскільки, він і сам не може сказати — на допомогу приходять три крапки, що вказують приховану від його усвідомлення грань ідентичності Адама). Луїза може написати: «Насправді я ні краплі не вірила в те, що писа-

¹ Schmitt, L'Élixir d'amour, 29.

² Там само, 62.

Письмо про Себе фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

ла»¹, — але це «зізнання» такою ж мірою може бути елементом гри, як і ті листи, яке воно нібито відміняє.

Тож Шмітту вдається написати блискучу стилізацію під роман ХVIII ст., в якому відсутня одна єдина правда. Епістолярій в «Еліксірі кохання» не містить критерій правдивості. Мультиспрямованість листування в романі Лакло, коли завдяки відображенню однієї події в письмі різних адресатів до різних адресантів стає можливим накладання на неї точок зору не лише декількох суб'єктів, а й подвійне її сприйняття одним суб'єктом, працювала на користь багатогранності смислів кожної ситуації та події. Обмежуючи кількість учасників епістолярного діалогу до двох, роман Шмітта загострює питання відносності правди як такої. Герої Лакло висловлювали різні думки про одну подію в листах до різних реципієнтів, а герої Шмітта відкривають нові грані у сприйнятті історії стосунків у часі, утверджуючи письмо як простір розрізнення себе зі собою, як шлях пізнання своїх почуттів.

Ґрунтуючись на ремінісценціях роману «Небезпечні зв'язки», епістолярій в «Еліксірі кохання» повторює функцію письма в своєму претексті, яку влучно визначив великий шанувальник мистецтва варіації в романі ХVIII ст. Мілан Кундера так: «подивитися на єдину „story” під різними кутами і зробити з роману справжній карнавал особистих та індивідуальних істин в їхній невблаганній відносності»². Варіюючи свої істини, герої Шмітта перетворили небезпечні зв'язки, якими було листування для героїв Лакло, у вироблення еліксиру кохання. Інша справа, що фінал роману відкритий, і еліксир кохання, створений епістолярним діалогом, може закінчитись, як сила напою Трістана та Ізольди. Втім, досвід письма не можна відмінити: листи Адама та Луїзи стали слідом динамічного процесу розрізнення їхніх «Я», тобто шляхом до самопізнання суб'єкта.

¹ Schmitt, L'Élixir d'amour, 62.

² Кундера, *Занавес*, 235.

Історичний поступ французького роману засвідчує, що письмо у варіанті листа, щоденника, мемуарів було і залишається не лише зручною формою твору, а й реалізується ньому як міні-тема, займаючи особливе місце в системі мотивів. Семантичне значення мотиву письма про *Себе* має широкий спектр, кожен тематичний промінь якого має свою точку початку в певному творі, звідки проходить крізь тексти різних епох.

На основі письма героїв Гійєрага, Монтеск'є, Руссо, Прево, Дідро, Лакло у контексті поширення епістолярної практики в реальній дійсності з кінця XVII та протягом XVIII століть виходить на поверхню ефект реальності, високий ступінь довіри зовнішнього реципієнта до фікційної дійсності, що представлена завдяки письму героя. Ця риса тексту-письма, виявлена від початку його функціонування в історії літератури, і далі не втрачає своєї актуальності, як засвідчують приклади письма героїв XIX — поч. XXI ст.

У просвітницьку парадигму письма про *Себе* фікційного суб'єкта завдяки текстам мадам де Графінї, Руссо, Прево та Лакло увійшла також тема почуттів, що відкрила сентиментальну мандрівку письма героя французького роману. Тема почуттів, як засвідчили тексти XVIII ст., у просторі письма може набувати різнопланових моделей розгортання: від утвердження, через сумніви та перевірку на справжність, до гри та маніпулювання. Незважаючи на вихідні позиції героїв, їхнє письмо неодмінно приводить до стирання усіх масок та проявлення справжньої внутрішньої картини почуттів. Усі романи, що розгортають тему почуттів, поєднує ідея пошуку героєм через письмо внутрішньої гармонії, відкриття нового *Себе*.

Утверджений усіма текстами-письмом XVIII ст. просвітницький код письма про *Себе* фікційного суб'єкта дозволяє вести мову про менший резонанс роману Монтеск'є (причиною чого стало підпорядкування письму ідеї зображення соціально-політичної картини та імаготипу) на противагу постійній актуальності складових письма героїв Руссо. Експліцитна діалогічність, акцентування теми почуттів та приватного життя в романі «Юлія, або Нова Елоїза» надає ґрунтовний матеріал для дослідження різних образів та ідентичностей у просторі письма, комунікаційної рамки та глибини внутрішнього світу. Як показують тексти наступних епох, ці питання складають осердя дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта як виміру конструювання ідентичності героя. Текст «Черниці» Дідро транслює в історію імпульс аналізу тілесності письма, текст «Небезпечних зв'язків» — щирості та природності письма як моделі розповіді.

Робота письма кожного з героїв, починаючи від Маріанни («Португальські листи» Гійєрага), стає шляхом переродження суб'єкта. Письмо героя абата Прево «Історія сучасної грекині» реалізує смисли подолання ілюзій, викриття обману (самообману), розуміння пережитого. Імпульс утверджених смислів письма в

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у романі кінця ХХ — початку ХХІ ст.

цього тексті відлунює згодом у роботі кюре з роману А. Жіда «Пасторальна симфонія».

Романтичний код письма про *Себе* фікційного суб'єкта, продовжуючи тему саморозуміння героя, який береться за перо, розгортає її у нових координатах — відмовляючи розуму (аналітичності, тверезому погляду) у валідності на користь почуття та переживання («Сповідь сина століття» Мюссе, «Адольф» Константа) і сильніше наголошуючи свободу, яку отримує герой, перетворюючись на суб'єкта письма («Останній день засудженого до страти» Гюго). «Оберман» Сенанкура задає ракурс розгортання психологізму у тексті-письмі. Завдяки «Оберману», що, підсумовуючи просвітницькі імпульси письма в світлі романтизму, формує траєкторію становлення нової парадигми, письмо про *Себе* фікційного суб'єкта закріплює за собою право, якщо скористатися словами Жоржа Санда, «розповідати особисте життя людини, представляти в сценічних втіленнях загадкові трагедії тих вічних пристрастей, які не помічає око, але виявляє думка»¹. Оберман засвідчив, що саме письмо героя допомагає або й навіть забезпечує думці цю місію. Романтичне письмо героя першої половини ХІХ ст. марковане знаками невідомості, таємничості. Лабіринт письма, що може створюватися різними засобами (розгортанням чуттєвості героя за моделлю висхідної спіралі, дзеркальність якої слугує на користь звільнення та прозріння суб'єкта (Октав з роману Мюссе); «танго почуттів» персонажів, пристрасть яких відлунює у письмі декількох суб'єктів (Адольф), неодмінно спрямовує суб'єкта письма разом з його адресатом у хаос та темряву внутрішнього світу, структурувати та освітити який покликане письмо. Також у романтичний код письма про *Себе* фікційного суб'єкта включене ігрове начало (текстом Нерваля «Анжеліка»), що додає до складових семантичного поля особистісного письма пошук «своєї» «потрібної» книжки. З огляду на кількість та важливість питань, що пов'язують текст Мюссе з текстами-письмом інших історичних періодів, роман «Сповідь сина століття» можна вважати найбільш резонуючим зпоміж творів, які формують парадигму романтичного письма.

У літературі другої половини ХІХ ст. письмо про *Себе* героя художнього тексту стало мінус прийомом, утвердивши від супротивного (не прямо) текст-письмо як відкриту структуру (Ж. Верн), письмо як гру з собою, що має терапевтичний ефект (героїня «Ніжності» А. Барбюса), та письмо як спосіб утвердження вітальності життя (Кола з роману Р. Роллана).

Модерністська парадигма письма про *Себе* фікційного суб'єкта збагатила дискурс особистісного письма героя роману мотивами письма як прощення, молитви та одкровення у творах письменників католицького ренесансу («Гадючник», «Старосвітський хлопчина» Ф. Моріака, «Щоденник сільського священника» Ж. Бернаноса), а також «Пасторальна симфонія» А. Жіда, як екзистенційного

¹ George Sand, «Préface». An Senancour, Etienne Pivert de. *Obermann*. 3–18. Edición digital a partir de Paris: Bibliothèque-Charpentier, [1840?] (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017), 14.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ВЕКТОР ПИСЬМА ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

прориву («Нудота» Ж.-П. Сартра, «Зломлена» С. де Бовуар, «Сутінковий кра-сень» Жульєна Грака), а також закріпила ідею письма як вічного становлення (пов'язаного з метаморфозами ідентичності суб'єкта). Письмо виявляється простором порятунку, перемогою над мовчанням («Алексіс» М. Юрсенар) та над брехнею («Балакун» Л.-Р. Дефоре).

Письмо героя французького роману другої половини ХХ — початку ХХІ ст. закріпило за цим різновидом естетичної роботи наголос на зв'язку з ресурсами пам'яті та підкреслило той факт, що для текстів-письма про *Себе* фікційного суб'єкта не існує ані тематичних, ані стильових обмежень.

Палітра проблем та прийомів їхньої реалізації в письмі героя роману рубежу ХХ–ХХІ ст. не дозволяє виділити конкретний текст як головний з корпусу творів цього періоду. Розгляд французького роману в історичному розрізі експлікує єдність текстів, художній простір яких визначений роботою письма фікційного суб'єкта, в семантичному значенні письма про *Себе*, що дає підстави у подальшому дослідженні аналізувати твори різних авторів як складові одного корпусу тексту-письма.

Розділ 3

Письмо про *Себе*
як тип нарації

3.1. Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про *Себе*

В історії французького роману — як засвідчує розгляд текстів-письма в діахронічному розрізі французької літератури — герою з пером в руках відведено важливе місце. Інтертекстуальний діалог романів, оповідь в яких представлена письмом про *Себе* фікційного суб'єкта, дозволяє порушити питання статусу героя, що пише (*homo scribens*). Провідна характеристика цього героя, у порівнянні з іншими дійовими особами, що утворюють систему персонажів, полягає в тому, що, виконуючи роботу суб'єкта письма, він намагається утримувати позицію граничної об'єктивності стосовно власного «Я» (наскільки це йому вдається) і вкладанням історії у письмо не лише закріплює її, а й виражає себе цим процесом. Образ суб'єкта письма не є простою наративною інстанцією в тексті-письмі: він єднає собою рівень оповіді та рівень історії, обираючи роль *homo scribens*, диктує розвиток мотиву письма про *Себе* в романі.

З усіх проблемних полів твору, художній простір яких визначений роботою письма героя-оповідача, питання «Я» на рівні оповіді, характеру зв'язку того, хто пише, та того, про кого пишуть, можна назвати головними для дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта як виміру конструювання самоідентичності індивіда. Описані в М. Бахтіна відношення автора до героя (та варіанти відхилення від них), так само, як і аналіз оповідного дискурсу (зокрема, Ж. Женетта) надають основу для дослідження «Я» в тексті-письмі, водночас стимулюючи питання про множинність ідентичностей. «Взагалі-то „Я“, якому належить слово в моїх творах, як правило, не буває голосом когось конкретного <...>, воно доходить до того, що заперечує себе в ролі особистості, наділеної особливим статусом», — стверджує Л.-Р. Дефоре¹. Важливість виокремлення суб'єкта письма як особливого образу підкреслена низкою авторитетних праць, предмет яких пов'язаний із цією проблематикою. М. Епштейн констатує той факт, «що суб'єкт письма повертається, але він пофарбований у кольори своєї відсутності»², а тому вести мову про цього Транс-суб'єкта означає пропускати

¹ Louis René des Forêts, *Voies et détours de la fiction* (Montpellier: Fata Morgana, 1985), 33.

² Михаил Эпштейн, «Homo Scriptor: Введение в антропологию, персонологию и футурологию письма». <http://www.grammar.ru/RUS/?id=1.54>

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

його крізь дзеркальний ряд лапок та заміщень. Перше заміщення пов'язане з перенесенням положень праць, присвячених автобіографічному письму реального автора, на площину дослідження фікційного суб'єкта письма. Деякі з них зберігають свою слухність в аспекті письма як реальної людини, так і героя роману. В «Автобіографічному пакті» Ф. Лежен наголошує: «Автор не просто суб'єкт, він суб'єкт, який пише...»¹, — що передбачає, насамперед, одночасне перебування в різних хронотопах, реальностях, на різних рівнях. Думки Ж. Дериди суттєво доповнюють цю ідею: «суб'єкт письма не існує, якщо під ним розуміти якусь суверенну самотність автора»². Суб'єкта письма завжди розглядають ширше та глибше, ніж просто індивіда, героя (якщо вести мову про інтрадієгетичний світ) з пером у руках — ніби цей атрибут вносить певну магію в образ, що призводить до порушення проблем психологічного характеру, які художній простір увиразнює притаманною йому потужністю метафор. «Суб'єкт письма є система відносин між шарами магічного блокнота, психіки, суспільства, світу. У глибині цієї сцени неможливо виявити пунктуальну простоту класичного суб'єкта»³. Також Ж. Дериди скеровує дослідження цього питання, нагадуючи: «Щоб описати цю структуру, не досить нагадати, що пишуть завжди для когось; і опозиції передавач-приймач, код-послання тощо залишаються досить грубими знаряддями»⁴.

На основі положень Ж. Гюсдорфа, викладених у розділі з промовистою назвою «Хто пише?» праці «Лінії життя 2. Авто-біо-графія»⁵, можна визначити homo scribens як межовий образ, що утворюється лінією переходу від суб'єкта в теперішньому (тобто того, хто береться за перо — приступає до події оповіді) до себе минулого (того, хто був учасником подій, що вкладаються в історію). Життєвий шлях завжди минулого/попереднього щодо оповіді суб'єкта (героя) проявляється в завжди теперішній/актуальній роботі суб'єкта письма, що надає підстави використати для експлікації природи функціонування homo scribens думку Ж. Гюсдорфа про скрипторну інкарнацію та поставити питання про відношення подій зовнішнього життя до фігур письма.

Суб'єкт письма має цілковиту свободу у виборі матеріалу, з якого формує історію власного життя. Як зазначав Гюсдорф: ми ніколи не пишемо, щоб нічого не сказати⁶. Навіть оповідачі Дефоре, Батая та Бекета все одно виражають себе — на відміну від інших фікційних суб'єктів письма за допомогою того, що виходить за межі думки. Прочитання їхнього досвіду в корпусі текс-

¹ Phillippe Lejeune, *On Autobiography, The Autobiographical Pact, Autobiographical Contract*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 11. https://edocs.uis.edu/Departments/LIS/Course_Pages/LNT501/RN/Rosina%27s_on-ground_course_storage/Rosina%27s_LNT_501_Readings/On%20Autobiography%20pp3-30%20%20by%20Philippe%20Lejeune.pdf

² Дериди, *Письмо та відмінність*, 456.

³ Там само, 456–457.

⁴ Там само, 457.

⁵ Gusdorf, «*Qui écrit?*», an *Lignes de vie*. Т. 2, Auto-bio-graphie, 93–120.

⁶ Там само, 99.

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

тів-письма про *Себе* фікційного суб'єкта дозволяє стверджувати, що експлікована цими оповідачами ідея є константою особистісного письма. Дослідження суб'єкта письма як наратора, його естетичної діяльності, передусім, вимагає розглядати письмо про *Себе* у реєстрі перформативності. Одразу варто зазначити, що аналізовані твори не опираються цій ідеї (щоправда, не всі суголосні з нею — мається на увазі, що романи, наприклад, О. де Бальзака чи Ж. Верна, не знецінюючи акт письма, все одно більше наголошують на розказуваній історії, сюжеті). За Ж. Женеттом, для аналізу наративної структури тексту-письма нам потрібно узагальнити форму, точніше письмо як оповідь¹. Основою типології в цьому випадку, як і у Женетта в «Оповідному дискурсі», слугуватиме співвідношення між охопленням матеріалу та ступенем узагальненості висновків. Більшість текстів-письма можна прочитати як такі, в яких акт висловлювання виявляється змістом. Справджуються слова Р. Барта: «писати — не означає більше „розповідати” дещо, це означає говорити про сам факт розповіді, перетворюючи кожен референт („те, про що мовиться”) в акт мовлення»². Оскільки оповідним дискурс робить саме розповідь певної історії³, аналіз наративної структури письма про *Себе* братиме до уваги промовисті місця оповіді-письма на різних текстуальних рівнях, зокрема, не лише на рівні оповіді, а й на рівні історії. Тобто аналіз спиратиметься на відшукані всередині тексту знаки, що «утворюють дещо типу кістки» в наративній тканині⁴.

Усі герої, що беруться за письмо, зазначають примат письма над усним мовленням чи навіть думкою. Щоб «докопатися до суті» *Себе*, Рокантену, за його ж словами, потрібні слова з кінчика пера. Для героя «Гадючника» письмо стає перемогою над мовчанням, що розділяло його з дружиною, утворювало тягар на душі. Відповідно, письмо виявляється простором порятунку (як і для Зломленої). Герой «Старосвітського хлопчини» відверто зізнається, що саме письмо є своєю стихією для нього, на противагу усному мовленню (зовнішній чужій стороні): «Я завжди волів писати, а не говорити: з пером у руці я не знав стриму»⁵. Тобто герої французького роману свідомо обирають процес письма як внутрішній вимір життя, знаходячи тим самим притулок від дискомфорту зовнішньої дійсності. При цьому ніхто з них не відкидає повністю зовнішній бік своєї історії: каркас письма утворює фіксація фактів, подій, вчинків, що мали місце в об'єктивній реальності. Поштовх письма від зовнішнього світу водночас не стає утворенням простого міметичного дзеркала. Ален («Старосвітський хлопчина» Моріака) ставить питання про достовірність створюваного ним тексту: «Чи не намагаюсь я, відтоді, як веду цей щоденник, показати Донзаку уяв-

¹ Сергей Зенкин, «Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма», в Женетт Ж. *Фигуры*. Т. 1, 9–38.

² Ролан Барт, «Введение в структурный анализ повествовательных текстов», в *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. Пер. с фр., сост., вст. ст. Г. Косикова (Москва: Прогресс, 2000), 223.

³ Женетт, «Повествовательный дискурс», в *Фигуры*, т. 2, 60–280.

⁴ Зенкин, «Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма», 26.

⁵ Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 231.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

ний Мальтаверн, такий самий нереальний, як Спляча красуня, Дракон чи Рікечубик?»¹. Натхненний бажанням знати Оберман звертається до аналізу серця та почуттів, але вирішення цього питання залишається відкритим, оскільки герой сумнівається, чи може критися правда у філософському діалозі, який він розгортає в своєму листуванні. Письмо героя відбиває не так зовнішнє (об'єктивне), як внутрішнє (уявлення), в якому саме в процесі письма шукають критерії справжності. Тобто, суб'єкт на шляху до пізнання власного «Я» потребує ідентичності автора, який не може існувати поза письмом. Втім, якщо твір бажано розглядати без присутності автора, то без присутності героя це просто неможливо. Відповідно, саме письмо стає для суб'єкта, зайнятого пошуками *Себе*, ідеальним простором збереження різних варіантів власного образу.

М. Коцюбинська, зауважуючи своєрідність «Я» в письмі, його незбігання з тим, хто пише, оперує категоріє «епістолярне друге „Я”»². Образ суб'єкта письма вимагає множинності «Я» героя в тексті, яку можна пояснити метафоричним коментарем з роману «Домінік» Е. Фромантена: «Навіщо зустрічати на хвилюючих сторінках самого себе якраз тоді, коли від себе намагаєшся втекти»³. Сам як Інший маркує процес конструювання *Себе* у вимірі особистісного письма, перетворюючи фікційного *homo scribens* на фігуру. «Сам як інший» — вже одразу визначає, що самість самого (*de soi-même*) до такої міри глибоко імплікує іншність, що перша виявляється немислимою без другої і постає через другу»⁴. Жан Руссе запропонував на позначення відокремлення героя-оповідача від героя та відношення між ними категорію «структура подвійного регістра»⁵. Однією з характерних рис стилю Маріво швейцарський літературний критик вважав саме критичний погляд дорослого героя (того, хто згадує) на себе молодого (того, кого згадує), коли читач бачить і світоглядну картину молодшої людини, і «критичну свідомість»⁶ зрілого героя-оповідача. Позаяк мемуари героїв Маріво містять одиничні індекси письма, структура подвійного регістра з легкої руки Ж. Руссе закріплюється, насамперед, у метамові аналізу дискурсу пам'яті, але логічно ввести її і до аналізу наративної специфіки письма про *Себе*. Погляд на історію з позиції рівня оповіді утворює один регістр, погляд на оповідь — другий регістр, який і є метاپисьмом. Більш широко дворівневу організацію тексту-письма можна побачити в творах, де має місце часова дистанція між подією письма та часом історії (це варіант письма героя А. Д. Гарі, П. Кіньяра): дві площини поступово зближуються і нарешті зливаються. Два рівні збігаються, коли герой, який завдяки позиції суб'єкта письма бачив себе учасником виписуваних подій збоку, так само, як бачив його зовнішній читач, стає одним цілим з протагоністом (що ніби «дотягується» до образу себе в ролі

¹ Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 315.

² Коцюбинська, «Зафіксоване і нетлінне», 46.

³ Eugène Fromentin, *Dominique* (Paris: Gallimard), 1974.

⁴ Рікер, *Сам як Інший*, 10.

⁵ Rousset, «Marivaux ou la structure du double registre», an *Forme et signification*, 45–64.

⁶ Там само, 51.

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

наратора). Мовою Ж. Руссе зливання двох сутностей героя можна назвати «зустрічню серця та очей»¹.

Суб'єкт письма, відсилаючи до героя, не дорівнює йому, натомість творить себе процесом організації оповіді та художнього ландшафту. Екстремою знеособлення homo scribens у корпусі аналізованих текстів правомірно можна вважати письмо в творах Бекета. До звернення до них у контексті пояснення відношення письма як естетичної роботи до суб'єкта (і суб'єкта до письма) спонукає також Томаш Павел своїм дослідженням «Чи я є оповіддю? Роздуми над поняттям наративної ідентичності»². Малон не може розповісти про Себе минулого, він як герой існує лише завдяки собі як суб'єкту письма, існує в ньому. «Оповідки про себе самого я теж не знаю, забув її, проте не маю потреби знати. Але пишу про себе цим самим олівцем, у тому самому зошиті, де пишу й про нього. Це вже не я <...>, а хтось інший, чие життя тільки-но починається»³. Письмо як модус оповіді є виміром народження саме ідентичності homo scribens, чий образ не підлягає визначенню — не випадково трилогія Бекета закінчується твором з назвою «Несказаний», оповідач в якому зауважує: «Оті Мерфі, Молой та інші, Малон — ні, вони не одурили мене. Через них я змарнував свій час, занাপастив свої зусилля, пообіцявши собі розповідати про них, тоді як слід було говорити тільки про мене, щоб я мав змогу замовкнути»⁴. Оповідати про нову ідентичність, утворювану письмом, виявляється можливим виключно мовою метафор. Оповідач в «Малон умирає» ратував за свій зошит та олівець, точніше — грифель — і не міг визначити, що йому дорожче, адже без цих «набутків» не може відбутися робота письма, а відповідно і становлення її суб'єкта. Тож розшифрування фігуративної сутності homo scribens повинне спиратися на підказки-ключі, які містяться в художньому просторі, його побудові, але, перш за все, у коментарях оповідача до своєї естетичної роботи. Письмо про Себе фікційного суб'єкта уникає описаного в П. Рікера (у прагматичному підході до висловлювання та суб'єкта, що говорить) парадоксу, створюваного рефлексією над фактом висловлювання в сенсі його змісту — адже рефлексує homo scribens не над змістом написаного, а над своєю діяльністю. Тому цей вид рефлексивності не стає перешкодою на шляху до прозорості смислу.

Відвертим поглядом героя-оповідача на себе можна вважати спорадичне проявлення в тексті-письмі елементів метаписьма. Саме в тих рядках, де homo scribens пояснює у той чи інший спосіб роботу свого письма, зростає об'єктивність сприйняття власного «Я» героя завдяки подвоєнню оптики на Себе. В метаписьмі завжди ховається подвійний погляд: на процес письма та на

¹ Rousset, «Marivaux ou la structure du double registre», an *Forme et signification*, 58.

² Thomas Pavel, «Suis-je un récit? Réflexions sur la notion d'identité narrative», *Fabula / Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricœur, URL: <http://www.fabula.org/colloques/-document1889.php>, page consultée le 21 juillet 2017.

³ Бекет, *Малон умирає*, 37.

⁴ Бекет, *Несказаний*, 138.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

події життя, що становлять предмет розповіді. Писати про те, як пишеш, стає способом розуміти себе, виходячи з себе.

Неможливість остаточного визначення природи письма виступає однією з причин зближення письма і мовчання. В тексті-письмі дискурс оповідача, що постає в амплуа homo scribens, можна розкласти на розповідь про минуле (перша сходинка мови, за Р. Бартом¹) та ремарки процесу випишування (друга сходинка), в яких відбувається повторення та розрізнення особливостей письма. Як зазначив Р. Барт: «Друга сходинка — це ще й особливий спосіб життя»².

Французький дослідник Жан-Поль Тібо (який від 2003 року розробляє метасемінари, присвячені новітньому поясненню різноманітних галузей буття людини) пише про такі характеристики префіксу «мета» (у французькій мові «мета» є префіксом і пишеться зі словами, до яких приєднується, через дефіс): «він непривабливий тією ускладненістю, що привносить в поняття, мета-завжди супроводжує дефіс як вираз іншості, який повинен поступово розчинятися, об'єднуючись тимчасово з головною частиною слова, і тим самим спричиняти семантичний зсув. Дефіс, що виконує функцію обмеження смислу слова, до якого додається префікс мета, є також початком нового значення»³.

Пояснення естетичної роботи героя-оповідача не відбувається відкрито: метаписьмо прагне уникнути презентації. «Якщо вам випаде побачити себе збоку в той час, як ви дієте, страждаєте, любите, живете — яким би не було привабливим видіння — відверніться. Нарцис закохався у відображення; він не зводив з нього очей, не міг доторкнутися до нього і загинув через саму ілюзію, що його полонила»⁴. Елементи метаписьма розсіяні по художньому простору і оголошують «війну цілому»⁵ у тексті-письмі. Іншими словами — художній простір письма про *Себе* втягнутий у гру сходинок мови (першої — суб'єкт пише щось та другої — герой пише, що/як пише).

У просторі дискурсу homo scribens письмо про письмо має власну своєрідність, що визначає структурні особливості тексту, а також вказує на особливості тіла письма. Ремарки героя щодо власної естетичної роботи можуть з'являтися до письма (що свідчить про бажання суб'єкта контролювати процес письма, відштовхуватися від чіткої стратегії), після письма (як результат читання), або в самому письмі (що є накладанням перечитування вже написаного та планування подальших кроків).

Стратегія, викладена в метаписьмі на початку твору, передає виключно претензію суб'єкта письма володіти словом та простором, який воно створює. Метарівень відкриває текст-письмо, тим самим засвідчуючи активну внутрішню роботу як підготовчий етап письма, наголошуючи не-автоматичність диску-

¹ Ролан Барт о Ролане Барте, 71.

² Там само.

³ Thibeauc, Jean-Paul. *Protocoles méta*. 4 février 1996.
<http://www.protocolesmeta.com/spip.php?article51>

⁴ Fromentin, Dominique, 92.

⁵ Деррида, *Диссеминация*. Пер. с фр. Д. Кралечкина (Екатеринбург: У-Фактория, 2007).

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

рсу героя. Сюзанна з роману Дідро на початку свого листа-сповіді зазначає: «розпочати оці записки, де без хисту й уміння, з дитячою простотою своїх літ і щирістю своєї вдачі змальовую частину свого нещастя»¹. Така ремарка письма налагоджує акт довіри між героєм-оповідачем та адресатом. Приклад героїні Дідро виступає скоріше винятком із характерних особливостей такого модусу метаписьма, як письмо до письма. Сюзанна чи не єдина з фікційних суб'єктів письма, яка дотримується в процесі розгортання своєї роботи заявлених на початку ширості, простодушності, і тому не повертається більше до метаписьма. Іншим героям-оповідачам це не вдається попри всі намагання. Владу письма над суб'єктом передає метафора «зрадливого пера».

Метаписьмо в романі А. Д. Гарі набуває особливого модусу фігуративності завдяки виокремленню амплуа суб'єкта метаписьма в окремий образ, що веде автономне життя. Він набуває можливості коментувати і сам образ Декого із Сан-Себастьяна (суб'єкта письма), і його естетичну роботу збоку. «Треба писати як можна менше. Або взагалі писати так, щоб нічого не сказати»². Зрозумілим чином, ці коментарі мають своїм оповідачем героя (Давида Алехандро), якому біль минулого не дозволяє самому — під своїм ім'ям — розгортати роботу пам'яті. Цей наративний вузол став умовою зіткнення Давида Алехандро зі словами/письмом — віддавши роботу письма по вкладанню пам'яті в історію Декому із Сан-Себастьяна (продукованому його уявою образу), він не зміг відмежуватись від письма, завдяки якому існує Дехто із Сан-Себастьяна. У таких обставинах метаписьмо вперше реалізується через олюднення слів («Ви, завжди ви <...>, треба вам розковиряти найбільш болуче! Хоча б щось мені залишили»³), з якими герой, що пише про Декого із Сан-Себастьяна, не бажаючи при цьому вести мнемографію, постійно вступає в діалог-конфронтацію, до яких ставиться як до *Іниого*. «— Ви, я ... я не розумію, я ніколи не зрозумію, хто з нас ким користується, хто кого використовує. Ви приперли мене до стінки. Не києм, то палицею ви змусили мене говорити про те, про що я хочу мовчати...»⁴. Слова не залишаються в письмі героя Гарі ворожою силою для суб'єкта — метаписьмо, що оголює механізми письма, неодмінно пов'язане з фігурами та прийомами, які ведуть до єдності різних ідентичностей героя. Декому із Сан-Себастьяна вдалося закарбувати образи дорогих серцю Давида Алехандро людей, в тузі за якими почав розчинятися образ Себастьяна Гейза (молодої, закоханої, не підвладної часу, іпостасі Давида Алехандро) для того, щоб у результаті роботи письма перетворити S з мовчання та самотності на надію. Роздуми над роботою Декого із Сан-Себастьяна, довгі суперечки зі словами, що формували метарівень письма у романі Гарі, уможливили зустріч різних образів героя та повернули йому усвідомлення себе саме як Себастьяна Гейза.

¹ Дідро, *Черниця*, 21.

² Гарі, *S, или Надежда на жизнь*, 56.

³ Там само, 52

⁴ Там само, 53.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

Джорж Г'юго Такер, професор французької літератури в університеті Редінга, називає homo scribens людиною мандруючою (homo viator)¹. І хоча мова в його дослідженні іде про маршрути письма авторів епохи Відродження, проведена асоціація дозволяє підкреслити динаміку, рухомість як визначальні риси природи образу homo scribens. Герой, який бере на себе роль суб'єкта письма, тим самим набуває ідентичності наратора і перетворюється на суб'єкта становлення, якого важко локалізувати. Ця ситуація породжує питання про віртуальність образу homo scribens, діалектику зовнішнього/внутрішнього в тексті-письмі (зокрема, письма/читання) та евокацію як головну рису суб'єкта письма. Експлікація цих питань, що веде до проявлення суті образу homo scribens, не потребує залучення матеріалу усіх романів, що складають корпус письма про Себе фікційного суб'єкта — доцільно зупинитися на свідченнях з окремих творів, семантичне значення яких настільки сутнісне та промовисте, що висновки з цих окремих прикладів здатні пролити світло на досліджуваний феномен загалом.

Письмо індивіда як модус розповіді про історію життя не може бути простою копією фактів та подій. Письмо про Себе ґрунтується на незнанні суб'єктом власного «Я», сенсу та прихованої логіки подій, що з ним траплялися. Ця точка початку письма як шляху наближення homo scribens до розуміння самоідентичності проектує особливий тип референції створюваного тексту: не лише до зовнішньої реальності, а й до сфери внутрішнього світу героя, оніричних картин його підсвідомості. Суб'єкт письма володіє передзнанням того, що розкрити істину внутрішньої реальності (як називав сферу внутрішнього світу герой Пруста в епопеї «У пошуках втраченого часу») неможливо, водночас робота письма засвідчує небажання змиритися з відмовою від пізнання.

Щоденник Жерара в романі Жульєна Грака «Сутінковий красень» нівелює саму можливість письма віддзеркалювати зовнішню дійсність. «Наперед знаю, що не зможу детально передати атмосферу цієї розмови»² — питання вірності зовнішній дійсності виявляється неважливим, відтворення поступається творенню (зокрема, за допомогою алюзій на провідні твори світової літератури ХІХ ст.). У праці «Читаючи, пишучи» Жульєн Грак ілюструє, що саме ХІХ ст. заповідає драматизацію акту письма. Бо відтворити означає повернутися назад, до певного відрізка часу, тоді як суб'єкт письма Жульєна Грака шукає можливість «заперечити владу часу»³.

Ю. Подорога в примітках до есе Ж. Дельоза «Актуальне та віртуальне» зазначає, що слово «virtulis» датується початком ХVІ ст., а до термінологічного словника схоластики було введене у другій половині ХVІІ ст. У первинному розумінні віртуальне тлумачилося в опозиції можливого — актуального, але йшло-

¹ George Hugo Tucker, *Homo Viator: Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*. Geneve: Librairie Droz S. A., 2003.

<https://www.google.com.ua/search?hl=uk&tbo=p&tbn=bks&q=isbn:2600008578>

² Gracq, *Un beau ténébreux*, 18.

³ Gracq, *En lisant, en écrivant* (Paris: José Corti, 1980), 45.

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

ся про глибший смисл, ніж перехід від потенції до акту. «Віртуальне жодним чином не виключає реальності і не належить до сфери можливого, — навпаки, «віртуальне володіє повнотою реальності в якості віртуального»¹. Стосовно суб'єкта письма віртуальне може бути застосоване саме у дельозівському потрактуванні: «Віртуальне протиставляється не реальному, а лише актуальному»².

Цю ж думку в інший спосіб на початку ХХ ст. висловлював Хосе Ортега-і-Гассет в «Роздумах про Дона Кіхота», розгортаючи питання позасвіту. Світ чистих вражень він називає явним світом, і в цьому немає нічого дивного з огляду на історичний шлях філософської думки. «Проте є й інший позасвіт, що складається зі структури вражень, який, хоча він прихований стосовно зримого, є не менш реальним»³.

Реальність віртуальному надає наявність ефекту від нього. У повній мірі це положення реалізує письмо про Себе. Письмо як вічне становлення є одним з тих вимірів, де стирається розрізнення між актуальним та віртуальним. Ю. Подорога вбачає труднощі у визнанні віртуального реальним якраз в індивідуальному переживанні суб'єкта. Як показав П. Рікер у праці «Сам як інший», нарративна ідентичність є становленням та розгортанням⁴. Текст-письмо має справу з віртуальним, що «актуалізується, беручи участь у творчому процесі, результат якого передбачити неможливо»⁵. Здавалося б, герой пише про пережите — але письмо не відтворює виключно зовнішні факти дійсного світу, а, запускаючи механізми індивідуальних відчуттів, уяви, створює враження від суб'єкта, що твориться письмом. Тож письмо евокує свого homo scribens і підкреслює свій зв'язок з «віртуальним», а не просто «можливим» (що передбачає певне здійснення, а тому є суворо детермінованим у своєму становленні реальним).

Зв'язок віртуального з динамікою становлення, що виступає головною умовою його існування, зумовлює тлумачення віртуального як розмитого, неорганізованого, проте, як показує Ж. Дельоз та як аргументує Ортега-і-Гассет, має при цьому структурну визначеність. Думка про неорганізованість «не-явного» (Ортега-і-Гассет) / «не-актуального» (Дельоз) пов'язана з відмовою від поверхні, матеріального, зовнішнього. «Глибинний світ тією ж мірою явний, як і поверхневий, просто, щоб його досягнути, нам потрібно докласти зусиль», — зазначає Ортега-і-Гассет⁶. Простір письма фікційного суб'єкта є явним та, відповідно, структурованим за законами художнього простору. Втім, письмо про Себе не може бути зведеним до лише явного та організованого. Загальним місцем текстів-письма можна назвати той факт, що починають герої роботу письма не спонтанно: історія їхнього життя зумовлює потребу в виписуванні. Пе-

¹ Юрий Подорога, «Примечания», в Ж. Делёз. *Актуальное и виртуальное*. Пер. с фр. Ю. Подороги. 1996.

² Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (Paris: éditions P.U.F., 1968), 210–211.

³ Хосе Ортега-і-Гассет, *Роздуми про Дона Кіхота*. Пер. з ісп. Г. Верби (Київ: Дух і літера, 2012), 56.

⁴ Рікер, *Сам як інший*.

⁵ Делез, «Актуальное и виртуальное».

⁶ Ортега-і-Гассет, *Роздуми про Дона Кіхота*, 56.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

рші слова в листі Сен-Пре, яким відкривається багаторічний епістолярій героїв Ж.-Ж. Руссо: «Сумнівів немає», — вказують, що простір письма є лише поверхнею, яка має під собою основу, глибину, а не порожнечу. Юлія, яка в одному з листів до Сен-Пре назвала своє перо зрадливим, підтверджує думку про важливість тієї невідомості, що оповиває простір письма. Зрадливим перо є для героя не просто тому, що не кориться своєму автору, не може бути цілком підконтрольним, — у письмі на поверхню виходить не те, що суб'єкт приховує, а те, чого не чекає зустріти.

Метафорика риторичного запитання Ортега-і-Гассета звільняє невизначеність, що обрамлює письмо героя, з семантичної темряви: «<...> хіба ті світи, яких ми не можемо відчутти, — глибокі пласти ґрунту — хіба вони також не становлять зовнішнього світу?»¹. Структурованість простору письма за правилами організації художнього простору дозволяє аналізувати його як покрив, набір означників віртуального.

Простір письма та робота з його формування, сліди якої складають художній ландшафт письма про *Себе*, виступають єдиною можливим виразом ідентичності фікційного суб'єкта. Іншими словами, письмо і «Я», що виражається в ньому, пов'язані як означник та позначуване. З огляду на віртуальність «Я» (як опозицію до реалістичності третьої особи однини як наративної інстанції²), погляд на віртуальність письма набуває виправданості. Питання віртуальності в письмі про *Себе* порушується з декількох важливих точок визначення природи вкладання суб'єктом історії свого життя у простір письма. По-перше, це предмет виписування, що, своєю чергою, є досить дискусійним явищем. Питання, що саме індивід намагається записати, прямо пов'язане з питанням, наскільки це йому вдається. Усі ці питання, що виконують функцію наближення до суті письма про *Себе*, у комплексі пояснюють власне сам вимір письма як віртуальний простір. У поясненні невизначеності письма можна слідувати двома шляхами: говорити про неможливість вкладання письма в будь-які рамки (як, наприклад, жанр, напередзаданість думки), або знову ж таки про матеріал, що покликаний виконувати роль змісту в тексті-письмі. В аргументуванні цього другого вектора невизначеності письма доцільно слідувати за перекладачем та автором коментарів «Актуального та віртуального» Дельоза. Ю. Подорога знаходить підґрунтя невизначеності в її фізіологічному еквіваленті у філософії Бергсона — в принципі незумовленості. Бергсонів аналіз селекції матеріалу, що його сприймає індивід, може бути прямо спроектованим в текст-письмо для пояснення механізму формування письмової історії. Усі герої, що брали на себе місію письма, відштовхуються при організації історії свого життя від індивідуального сприйняття подій в зовнішній дійсності. Свідченням цього стає домінування розповіді в їх дискурсі-письмі: герої просвітницького роману (напри-

¹ Ортега-і-Гассет, *Роздуми про Дона Кіхота*, 84.

² Annie Cantin, «Les écritures intimes aux frontières du réel ou une littérature du vrai est-elle possible?» *Colloque en ligne: Frontières de la fiction*, 2000. <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/228.php>

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

клад: повною мірою адресанти листів у «Небезпечних зв'язках» Ш. де Лакло, оповідач у творах Прево «Історія сучасної грекині», «Історія кавалера де Гріє та Манон Леско», менше Сюзанна з роману «Черниця» Д. Дідро та ще менше Юлія із Сен-Пре в романі Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза») вкладають в письмо події свого життя. Продовження їхньої лінії письма бачимо в «Листах двох молодих жінок» Бальзака, «Сповіді сина століття» Мюссе, «Адольфі» Константа та «Домініці» Фромантена (попри відмінність між цими текстами в багатьох інших аспектах), в романах Ж. Верна, на новому витку спіралі в модерністській естетиці в «Сутінковому красені» Жульєна Грака та «Щоденнику сільського кюре» Ж. Бернаноса. Від героїв-адресантів листів Ж.-Ж. Руссо іде інша традиція: акцент на розмірковуванні над подією, а не зображення самої події, що знаходить розширення в рефлексіях над самим письмом Рокантена в «Нудоті» Ж.-П. Сартра та homo scribens Бекета. Натомість в романі Л.-Р. Дефоре «Балакун» розповідь про події зовнішнього життя повністю редукується та замінюється на письмо про сам спосіб розповіді, пошук слів та їхнього сенсу. Тож про більшість фікційних суб'єктів французького роману, які відштовхуються від діалогу із зовнішнім світом, можна сказати, застосовуючи принцип незумовленості та зони індетермінації (А. Бергсон), що в їхній роботі письма відображено сприйняття матеріального світу, яке не вислизає від досвіду та виокремлення¹. Навіть увага героїв-просвітників (особливо яскраво це засвідчують листи Сен-Пре) до зовнішнього світу проектує на письмо висновки та рефлексії над побаченим, в яких велику роль відіграють смаки героя, а тому з їхніх листів не виходить побудувати картину матеріального світу, адже за умови переломлення крізь призму індивідуальної феноменологічної точки зору усе зовнішнє знаходить вираження у просторі письма в точках, які не піддаються локалізації.

Ця характеристика письма про Себе героя французького роману програмує дослідження відношень між змістом та формою в тексті-письмі. Ж. Женетт своїм прикладом аналізу наратологічного дискурсу спонукає дослідника художнього простору бачити, як оповідь переломлює історію, проте аксіому французького наратолога не можна застосовувати до усіх творів без винятку за умови дотримання дослідницького вектора «рухатися від твору». Саме тексти, що представляють письмо про Себе фікційного суб'єкта, акцентують переломлення історії письмом — і тому можуть претендувати на статус ідеального взірця аксіоми Ж. Женетта. Герої французького роману, що виконують роль homo scribens, вкладають в письмо не погляд, а думку (про побачене — у добу Просвітництва, про почуття — в романтизмі, про письмо або час — у модерністському романі). Ортега-і-Гассет знаходить метафору і для визначення думки у порівнянні з баченням: «Це тоді, коли до сітківки, ледь ураженої стрілою чужинця, рушає наша внутрішня особиста енергія, й стримує її політ»². Саме тому, читач не може на внутрішній плівці зору бачити те, що виписав герой. Текст-письмо

¹ Анрі Бергсон, *Творческая эволюция; Материя и память*. Пер. с фр. М. Булгакова (Минск: Харвест, 1999), 183.

² Ортега-і-Гассет, *Роздуми про Дона Кіхота*, 85.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

не дає мапи для маршруту читання, за якою реципієнту можна просто слідувати, залишаючись внутрішньо пасивним. Наголос на розмірковуванні в тексті-письмі актуалізує віртуальні сили уяви та ментальних рухів читача.

Невизначеність смислів життя, як показують історії героїв французького роману, штовхає їх до роботи письма, що, перебираючи на себе первісні знаки запитання як предмет виписування, включає їх у віртуальний діалог, в якому змінюється їхня природа. В письмі невизначеність на рівні історії переломлюється невизначеністю роботи *homo scribens*. «Невизначеність обмежена певними рамками, вона поштива, вона продумана — і саме в такий спосіб вона починає співпрацювати у створенні нашої особистості»¹.

Деякі романи з корпусу текстів — письма про *Себе* фікційного суб'єкта дозволяють проявити позасвіт, властивий роботі письма (а відповідно, і функціонуванню образу *homo scribens*) більш відкрито.

Так, письмо сільського священника Бернаноса засвідчує особливу оптику суб'єкта письма, ґрунтом якої є сприйняття фактів, подій та вчинків у зовнішньому житті з перспективи вічності. Враження, породжені реальністю, чергуються з враженнями ірреальності, що утворює ритм бачення світу. Оніризм забарвлює феноменологічну сітку кюре. Він бачить реальність в особливому світлі: село постає в його візіях знесиленою твариною, яку він, як пастушок з шкільним ранцем за спиною, мав би покликати за собою; стосунки кюре з Арбікуром передає візія розп'яття священника. Втрачаючи свідомість, кюре бачить образ мадонни-дівчинки: «Я дивився на її руки, то бачачи, то не бачачи». Подія запису цих оніричних картин актуалізує їхнє переживання: «Вони не залишили мене і зараз, коли я пишу ці рядки». Кюре не може назвати власні візії видіннями в істинному смислі цього слова, його не покидає пам'ять про те, що він недостойний, що просто хворий. Саме в місці з'яви більшості оніричних картин герой приймає рішення писати щоденник: з вершини схилу перед ним постає усе село, «ніби зібране в жмені», «мені і насправді інколи мариться, що воно розп'яло мене на хресті, тут на вершині, і тепер хоча б дивиться, як я вмираю». Візії як проявлення на письмі специфіки оптики кюре встановлюють в щоденнику символічне словесне зображення, яким долається вакуум слів для безпосереднього називання подій життя та означення того, що людина одержує від Бога в молитві². Молитовну модальність письма кюре з Арбікуру підкреслює категорія трансцендентного: інтуїція іншопросторового, що виходить за межі чуттєвого досвіду, є «необхідною феноменологічною умовою, без якої неможлива молитва як особистісне звернення до Бога»³. Щоденник кюре постійно виявляє інтуїцію трансцендентного, а тому письму героя Бернаноса властива константа молитовної модальності.

¹ Ортега-і-Гассет, *Роздуми про Дона Кіхота*, 84.

² Лєпахін, *Ікона та іронічність*, 159.

³ Фєдор Василюк, *Переживання и молитва: опыт общепсихологического исследования* (Москва: Смысл, 2005). <http://www.syntone-ufa.ru/library/books/content/969.html>.

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

Вторгнення надреального породжує тривогу суб'єктивності: те, що було стійким та звичайним, стає туманом. Кюре не може знайти слова для чіткого визначення елементів картини реальності — найбільш вживаним словами в його щоденнику є «ніби», «немов». У такій ситуації герой Бернаноса констатує неможливість здійснити молитву. В період екзистенційної тривоги кюре молитва як проекція внутрішнього світовідчуття буде «неправильно поставлена», отже, не виконає свого завдання, а «лише посилить внутрішній душевний хаос»¹. «Знаю, що я молюсь мало та погано, хіба у мене є час молитися». Навіть ніч для кюре ворожий час («жахлива ніч — ще одна»), коли він не може заснути, змушує себе молитися («ніколи ще мені не доводилось докладати стільки зусиль»). Іншого разу дощ та вітер не пускають кюре в церкву («Я не міг більше молитися. Чудово знаю, що потреба в молитві вже є молитвою. Господь не бажає більшого, але я не міг себе змусити. В той момент молитва була необхідна мені як повітря»). Кульмінацією ставлення до молитви стає сцена у церкві після постановки діагнозу хвороби: кюре відчуває фізичну огиду до молитви. Відмовляючись від зовнішньої молитви на користь письма, кюре перетворює щоденник як письмо про Себе на поле спокутування гріхів інших. Кюре не кається, не висловлює вдячності, не просить за себе, при цьому щоденникові роздуми про особистісне життя виявляють характерний для прохальної молитви мотив турботи про інших, піклування про загальне добро.

Перечитування записів веде кюре до питання про мову щоденника як простору спілкування з Богом. Констатування виміру повсякденності в письмі спонукає героя Бернаноса шукати зв'язок між побутовим та трансцендентним, для якого не існує готових мовних зразків. Як молитва не є подією повсякденності, так і робота над щоденником відриває кюре від побутової реальності, адже враховуючи обставини письма героя Бернаноса (темрява, самотність) та вплетення в канву письма оніричних картин його візій як інтуїтивного осягнення трансцендентного, можна стверджувати, що робота над щоденником відбувається в іншому, нереальному просторі й часі, втілює в слово неминущі, вічні цінності. Молитва — це слово небайдужої людини, і в цьому розумінні письму про себе завжди властивий певний ступінь молитовності.

Цитуючи Бахтіна, можна так схарактеризувати організацію письма у творі Жульєна Грака «Сутінковий красень»: ми спостерігаємо глибокий та цілковитий збіг форми героя та форми людини, доміанти побудови образу з домінантою характеру². Вкладаючи в письмо події минулого, суб'єкт письма Жульєна Грака дотримується таємничого тону розповіді, не забігає наперед, не подає висновки наперед. Форма письма повністю відповідає предмету дискурсу. Від деталі до деталі, думки одного персонажа та зауваження іншого читач рухається, поступово здогадуючись про план сутінкового красеня піти з життя. Першим уважним читачем виявляється сам Жерар, втім у просторі його щоденника знайде

¹ Лепакін, *Ікона та іронічність*, 157.

² Бахтін, *Автор и герой в эстетической деятельности*.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

вираження виключно хід наближення до таємниці, а не оголення секрету Алана (сутінкового красеня).

Суб'єкт письма Жульєна Грака (Жерар як інтрадієгетичний наратор) обирає Алана та його дискурс центром своєї розповіді, його приваблює світоглядна позиція сутінкового красеня. Алану ніколи не вдавалось повністю забутись сном, але він постійно сонно прикриває очі — він між оніричним та реальним. Алан визначив межу життя і смерті — він людина позиції «між» світами. В цьому Жерар вбачає віддзеркалення себе, нову точку зору на життя. «Цей чоловік, який ніби іде хмарами, хоч не на довго, але позбавить мене від щемливого бажання потрапити кудись ще»¹. Пару Алан-Долорес Жерар називає рятівниками, які не дадуть йому заблукати в пустелі життя. Так суб'єкт письма зізнається сам собі в тому, що потребує того іншого, який би зміг зупинити його рух кочівника — кочівника, якому навіть пустеля чужий простір.

Письмо героя Гарі стрімко набуває розгортання як втеча від тиранії мовчання (неможливості висловитись), що була спричинена болем. Дехто із Сан-Себастьяна обирає принцип абетки для організації історії про дорогих йому людей, що пішли з життя. Принцип абетки не лише уможливує розгортання роботи письма, а й дозволяє уникнути тиранії вербалізації (нав'язливого говоріння — за прикладом героя Дефоре «Балакун»). Переслідуючи ціль вивести за допомогою письмової історії близьких людей з-під влади об'єктивного часу, загрозливого кола забуття, герой Гарі молодшого взує на висновок одного зі своїх попередників. Рокантен як фікційний суб'єкт письма з роману Ж.-П. Сартра «Нудота» в параболічній сцені відвідин музею помітив, що портрети відомих мешканців Бувілю не виступали гарантом їхнього безсмертя. Бездіяльність людини на портреті знишувала саму претензію на життя, що закріплював живопис. Відмову від дії Рокантен тлумачить як своєрідне самогубство. Ніби слідує за цією ідеєю, звернення героя Гарі до минулого не перетворюється на портретування близьких людей, протиставляючи йому письмо за принципом абетки, якою користується зовсім не за моделлю Самоука з роману Сартра.

Принцип абетки в письмі героя Гарі-молодшого дозволяє розкрити інтертекстуальна проекція з роману Еміля Ажара «Страхи царя Соломона». Герой-оповідач цього твору наголошує на функції словника нагадувати про речі, які втрачені з поля зору. Він використовує словник як спосіб втечі від тривоги, можливість оминати небезпеку страху. За його словами, словник дозволяє: «Відійти убік, відсторонитися від того, що тебе зачіпає та лякає. Відсторонитися від хвилювання. Це форма самозахисту. Коли ти відчуваєш через певну річ тривогу, ти її відсовуєш від себе, зводячи до сухого поняття зі словника. Ти її, так би мовити, охолоджуєш»². Звичайно, історії про найдорожчих людей, що виходять з-під пера Декого із Сан-Себастьяна, жодною мірою не можна назвати сухими поняттями, але метафора охолодження дуже влучно передає функцію-

¹ Gracq, *Un beau ténébreux*, 59.

² Romain Gary (Émile Ajar). *L'angoisse du roi Salomon* (Paris: Gallimard, 1987). <http://www.solidfiles.com/d/f5b277e837/>

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

нальне значення принципу абетки в письмі героя Гарі молодшого як способу закарбувати на папері живі миттєвості минулого, що завдало багато болю.

Попри видимі відмінності між текстами «S, або Надія на життя» та «Страхи царя Соломона», вони сходяться в головній ідеї. Соломон Рубінштейн (протагоніст роману Еміля Ажара) дивиться в майбутнє, але, дивлячись уперед, він сам сповідує і передає Жанно ідею пам'яті як засобу продовження життя: «Якби я міг, я пам'ятав би усіх, кожного, хто колись жив. Без цього якесь свинство виходить»¹. Цього заповіту дотримується і герой роману Гарі-молодшого, на допомогу якому у протистоянні пам'яті та болю приходиться письмо, де головними організаційними елементами стають фікція та абетка.

Ж. Деррида вбачає в абетці спосіб абсолютного представлення, чому і присвячує один з розділів праці «Про граматику». Категоріями, що структурують розгортання думки філософа на цю тему виявляються: нічийність/суверенність абетки (оскільки не пов'язана з жодною конкретною мовою), розчленування та раціональність. «<...> Абетка вводить певний додатковий (supplémentaire) ступінь представлення як ознаку прогресу аналітичної раціональності»². Принцип абетки в розгортанні письмової історії дозволяє травмованій свідомості героя структурувати хаос його спогадів, в результаті чого біль не може закріпитися на папері. Використовуючи цілий комплекс інтертекстуальних вкраплень, у виборі організаційного начала свого письма герой Гарі не слідує ні за ким: абетка не є ані калькою, ані запозиченням. У такий спосіб досягається необхідне для розгортання історії дистанціювання від картин свого минулого, що розміщується у просторі апорії свого, приватного, інтимного та чужого, об'єктивного.

Цьому процесу відповідає розщеплення суб'єкта письма (сина двох зіркових самогубць) на різні образи.

Роман Гарі в контексті тексту-письма вносить уточнення в уявлення про роботу письма фікційного суб'єкта як комунікацію. Багате оркестрування комунікативної рамки в романі Гарі підкреслює очевидну недостатність класичної моделі «адресант — адресат» для аналізу письма про Себе. У романах минулих часів організація простору его-письма містила лише спорадичні вказівки на включення в ініційований героєм-оповідачем діалог прямо чи опосередковано інших суб'єктів дії, окрім адресата та адресанта. Письмо як модус оповіді в романі Гарі експліцитно, а не завуальовано, вказує на рухомість контексту, що призводить до метаморфоз наративної інстанції. Зміна homo scribens, при якій герой залишає собі оповідне слово, робить непередбачуваними як динаміку та результат роботи письма, так і смисл текстового повідомлення.

Первинним суб'єктом письма є Дехто із Сан-Себастьяна. Це ім'я позначає саме суб'єкта письма і не існує як координати героя в його зовнішній реальності. В романах-попередниках «S, або Надія на життя» розрізнення між героєм в його реальній дійсності та в просторі письма не було таким явним, виходило на поверхню вже в результаті інтерпретації. Найяскравішим прикладом можна на-

¹ Гарі, S, или Надежда на жизнь, 41.

² Деррида, О грамматологии, 493.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

звати відмінність між Сюзанною — черницею та Сюзанною — Марією, яка пише листа невідомому маркізу в романі Д. Дідро, що проявляється лише завдяки аналізу категорії тілесності у творі. Натомість роман Гарі молодшого відкрито наголошує на трансформації суб'єкта з початком роботи письма, закріплюючи за образами суб'єктивності героя різні імена.

Окрім того, варто підкреслити, що розрізнення суб'єктивності героя відповідає також зміні хронотопу. Змінюється ім'я протагоніста не лише зі зміною модусу існування: Давид Алехандро множив історії нещасливого кохання та випадкового сексу (переважно в Парижі), переживаючи психологічну травму (пов'язану не стільки з самогубством батьків, скільки, як у випадку Момо з твору «Все життя попереду», з потребою бути коханим, відчувати любов матері, батька, няні Євгенії), а Дехто із Сан-Себастьяна, абсолютно самотній, пише історію минулого в іспанському містечку. Це різні образи «Я» героя в часі: в минулому та теперішньому. Навіть жінка, якій герой призначив побачення у минулому, до того, як розпочати роботу письма, попри те, що чекає на нього роками, не впізнає його.

Зміна імен вказує на нетотожність зовнішнього життя, процесу вкладання його в письмову історію та власне самої історії, продукованої письмом; акцентує неважливість принципу референційності як розрізнення автофікційного та автобіографічного модусу письма. Трьом вимірам життя героя, що мають місце в письмі про Себе фікційного суб'єкта в романі Гарі, відповідають три імені: Давид Алехандро (до письма), Дехто із Сан-Себастьяна (суб'єкт письма) та Себастьян Гейз (образ героя в письмовій історії). З них лише третє набуває чіткості як ім'я протагоніста виписаних подій минулого. Давид Алехандро, таким є альтер его первинного автора в романі, не фігурує у творі як образ активно діючої особи в романі. Він не може відчувати своє життя під цим ім'ям, що «підставляє» його під два життя, дві історії його батьків¹. Про минуле героя, коли його в реальному житті звали Давид Алехандро, дозволяє дізнатися Себастьян Гейз, чий походеньки, зради та нещастя виписує Дехто із Сан-Себастьяна. «Мені тридцять років — ось вже п'ятнадцять років мені все ті ж тридцять, — і звати мене Себастьян Гейз»². Образ, що виникає в письмовій історії, не підвладний часовому потоку об'єктивної реальності. Як герой художнього твору він живе в дієгетичній дійсності, до нього можна повернутися, перечитати. Попри дзеркальність подій в житті Алехандро та Себастьяна, останній не може зникнути, як усі ті, хто був потрібен першому. «Я люблю своє ім'я. Воно здається мені притулком, прикриттям, камуфляжем»³. Тож завдяки письму Давид Алехандро отримує того ідеального *Іншого*, образ якого є необхідним у процесі конструювання самоідентичності.

Зустріч реального Давида та письмового Себастьяна уможливорює Дехто із Сан-Себастьяна. Цей образ неможливо відділити від процесу створення пись-

¹ Гарі, *S, или Надежда на жизнь*, 10–11.

² Там само, 10

³ Там само.

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

мовою історії — він не може мати певного імені, адже є власне становленням письма, яке з усіх можливих координат має лише географічну точку свого буття. Первинний Давид Алехандро, який може повторювати про себе аморфне «Я», але не має змоги використовувати своє повне ім'я, зізнається у неоднозначному ставленні до Декого із Сан-Себастьяна. Він не знає нічого про характеристики цього чоловіка, що блукає Сан-Себастьяном та виводить історію на папері (чи він начитаний, чи пам'ятає та ін.), але йому доступне єдине знання про динаміку внутрішнього світу цього Декого. Він ніби бачить збоку (ніби, бо прямих ремарок просторової точки зору не наводиться, але ця наратологічна дефініція дуже влучно передає особливість позаперебування Давида щодо головного суб'єкта письма), як слова спадають на думку тому, хто пише, як він впізнає рядки з першого роману Івана Алехандро. Уся інформація, яку наводить «Я» Давида Алехандро про Декого, стосується виключно теперішнього часу суб'єкта письма, адже *homo scribens* є вічним теперішнім.

Дзеркальне відношення Давида Алехандро до Себастьяна вибудовуються на основі єдності подій історії, а до Декого із Сан-Себастьяна на ґрунті метафоризації теми письма. Головними засобами визначення Декого із Сан-Себастьяна виявляються метафоричні пасажі діалогу героя зі словами. У цих діалогах слова зрівнялися у правах з персонажами. Лише вони здатні винести вирок Декому із Сан-Себастьяна: «Ти хочеш одного: писати, писати за будь-яку ціну, стара, як світ, історія, заради цього ти готовий пройти по трупах»¹. Ці діалоги загострено метафоричного характеру наголошують, що в тексті має місце не просте записування, що передбачає верховенство голосу над письмом, — а стадія письма. Роман Гарі молодшого акцентує контакт з письмом, репрезентує розширення території можливостей вираження, що зазнає впливу роботи письма — сама робота письма вміщується в мовний потік.

Письмо фікційного суб'єкта виявляється не вторинним щодо рухів зовнішнього світу, не підкорюється фактажу, а, навпаки, стає смисловою надбудовою до зовнішнього. Дзеркалом називає свій нотатник-щоденник Едуар із «Фальшивомонетників», яке він, за аксіомою Стендаля, всюди носить з собою. Проте дзеркало письма літературного персонажа епохи французького модернізму, на відміну від первинного автора реалістичного роману, не має на меті пасивно відображати калюжі чи зорі. Як зазначає Едуар, зовнішнє не може бути реальним без письмового знаку: «Жодна з моїх пригод не існуватиме для мене реально доти, доки не знайде в ньому [щоденнику] свого віддзеркалення»². Ален («Старосвітський хлопчина» Ф. Моріака) лише на поверхні веде щоденник, щоб описувати — тобто відображати історію життя, але процес письма перетворюється на шифр розуміння порухів його внутрішнього світу: «Два місяці не розгортав я цього зошитка. Те, що я пережив, не надається до жодного опису, не вклада-

¹ Гарі, *S, или Надежда на жизнь*, 36.

² Андре Жід, *Фальшивомонетники*. Пер. з фр. В. Шовкуна (Київ: Юніверс, 2005), 156.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

ється у звичайні слова: є сором, який годі висловити»¹. Характер процесуальності письма фікційного суб'єкта засвідчує, що письмо перебирає на себе функції інтерпретації (тобто прерогативу читання) зовнішньої історії. Письмо героя французького роману виявляється матеріалізацією закодованої розгадки історії життя героя та, відповідно, його ідентичності.

Зв'язок письмового тексту персонажів з історією їхнього життя можна визначити як подвоєння зовнішньої суб'єктивності ресурсами внутрішнього виміру суб'єкта, що пише. При цьому принципово варто наголошувати на дзеркальному характері подвоєння: на письмі горизонталь життя (подієвість) змінює вектор направленості (дзеркальна заміна лівого на праве), а, отже, набуває іншого/нового смислу. Робота *homo scribens* є письмом у дзеркалі (Дерида)². Копіювання історії життя на письмі нав'язує нову модель пережитої історії. Письмо не лише відтворює контури зовнішньої історії, а й одразу фарбує її відтінками внутрішнього світу персонажа, що пише. Первинне розуміння (смысл, що передував письму) стає тепер контуром, сам процес відтворення на письмі кольорів життя виявляється творенням нової кольорової палітри оновленого суб'єкта. Про відхід від зовнішнього світу, а відповідно і проти зовнішньої природи письма свідчить також єдиний режим письма, при якому відсутня жадібна швидкість наповнення фактами. Для роботи усіх героїв характерна зупинка на певному внутрішньому стані, так би мовити, «тупотіння на місці» (Зломлена зазначає: «я топчуся навколо своїх нав'язливих думок»³; Ален («Старосвітський хлопчина»): «знов і знов переживаючи цей сором»⁴). Така тематична зупинка не є пасивним повторенням чи дублюванням, а свідчить про оповивання як принцип письма, який В. Подорога відносить до режиму задоволення. Тут має місце також мотив «нав'язливого повторення», що у тлумаченні Фрейда відкрився в аспекті зв'язку із наполегливим відтворенням процесу втрати предмету в символі, який його означає. Відбувається затягування думки в калейдоскоп значень письмових знаків, що підкреслює вже досягнутий рубіж задоволення від письма.

Екстаз записів, що проявляється в надлишковості однієї тематичної лінії, стає обов'язковою умовою фіксування/формування досвіду суб'єкта, що пише. Записи втрачають інформативний характер про події зовнішнього та внутрішнього світів. Слід історії життя виявляється нейтральним (Дерида), бо завдяки дзеркальній природі письма формується новий смисл самого сліду вже як самоцінного феномена. Потяг до слова на кінчику пера, до письмового знаку, якому не передує уявний дискурс, робить письмо персонажів подібним до автоматичного, втім не тотожне йому. Для письма героїв не властива швидкість як умова пробудження несвідомого, навпаки, деталізація, повільний темп роз-

¹ Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 318.

² Jacques Derrida, «L'écriture en miroir», an *La Magie de écriture* (Paris: Ed. de Mihuit, 1973).

³ Beauvoir, *La femme rompue*, 152.

⁴ Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 318.

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

гортання історії свідчать, що до автоматичних ознак додаються аналітичні функції, утворюючи тим самим новий модус письма.

Оскільки письму персонажів не передують інші типи мовлення, їхнє письмо не зводиться до фіксації. Письмо героїв не можна назвати графічним вираженням сформованої думки чи осмисленого відчуття, адже протікає воно під гаслом «знайти слова». Використання в письмі Алена питальної форми свідчить про народження знання разом з письмом: «звідки я черпаю все, що пишу про маму, якщо не в самому собі, не в тих уявленнях, які склалися у мене про неї»¹. Коли цей герой пов'язує перерву в письмі з неможливістю тлумачення пережитого, це зовсім не закріплює письмо за сформованим аналітичним мисленням: герой пише не тому, що знайшов потрактування, а тому, що відчув у собі готовність шукати. З усіх розглянутих літературних суб'єктів письма лише герой «Гадючника» зізнається, що його письму передувало осмислення, робота думки, внутрішній уявний дискурс. Проте в процесі письма навіть сформована думка зазнає трансформації. Вихідною точкою письма героя був, за його словами, «акт помсти», але процес письма перетворюється на дорогу до внутрішньої гармонії. Приклад цього героя засвідчує, що скорочення активної енергії письма виявляється неможливим, за умови включення процесу письма в траєкторію екзистенційного прориву.

Перенесення письма з координат внутрішнього світу назовні виступає проривом. Роздумами всього життя герої готували процес письма («Адже довгі роки я подумки писав цього листа»², — зазначає Луї з «Гадючника» Ф. Моріака). Дорога життя стає дорогою до письма (найдовший, найвиразніший цей шлях у Марселя з епопеї «У пошуках утраченого часу», який формально закінчується рішенням писати про Себе — натомість фікційний суб'єкт письма своїм становленням відлунує ті події, що вели героя до цієї естетичної роботи). До писання героїв штовхає внутрішня потреба, споріднена з потребою, вдало описаною в романі «Сентиментальна мандрівка» Л. Стерна. Подорож як необхідну умову життя Йорика у французькому романі замінює *besoin de écrire*. Письмо для героїв виявляється навіть важливішим за життя, яке персонажі підкорюють своєму письму («Треба мені ще трохи пожити, щоб дописати свою сповідь»³, — суб'єкт письма з «Гадючника»).

Обірвані клаптики, якими постає «тканина письма» в «Неможливому» Ж. Батая (варто пам'ятати, що обірваність також є знищенням написаного, а саме жаху, болю та муки) — єдина даність існування героя. У темноті, порожнечі буття його відфільтроване максимальною правдивістю існування є стрибками між клаптиками обірваного письма, що не закінчується зі стрибком у смерть. Хаотичний рух стрибків суб'єкта письма Батая неможливо передбачити, неможливо довести до закінчення чи результату (твір закінчується нело-

¹ Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 315.

² Моріак, *Гадючник*, 23.

³ Там само, 27.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

гічно, без пояснення, як і почався). Розірваність письма у Батая віддзеркалює часову розірваність «Я» homo scribens. Розірваність письма в «Неможливому» можна пояснити відповідно до думки Гегеля із передмови до «Феноменології духу»: дух досягає своєї істини, лише опинившись в абсолютній розірваності. За допомогою письма «розірваність» закріплюється у своєрідну єдність, щоб втримати протиріччя, яким є «Я» суб'єкта письма. Усі герої, що виступали в амплуа homo scribens, у той чи інший спосіб висловлювали бажання досягнути глибини *Себе*. Найчіткіше, використовуючи метафору занурення в глибину води, що інтенцію висловив пан Аронакс, професор Паризького музею, в романі Ж. Верна, а потім повторив герой Жульєна Грака «Сутінковий красень». Організація тексту-письма французького роману давала усі аргументи для асоціювання роботи письма з заглибленням. У творі «Неможливе» традиційний мотив глибини стає рухом у безодню, що має на меті, відповідно, не подолати протиріччя в людині, а втримати їх за допомогою письмового слова, щоб зустрітися з ними впритул.

Модус каліграфії героїні Ріккат Кун виражає прочитування як зовнішньої, так і внутрішньої сторони життя, що збігається зі створенням нових зразків каліграм. Функція героя-оповідача Ріккат Кун полягає не в озвучуванні певних подій, а у створенні візерунків пам'яті. Останні її слова у розповіді про себе свідчать, що вся історія не просто розказана, а саме написана: «Перо випадає з моїх рук. Я мертва і тому не стану описувати небуття, порожнечу та тишу»¹. Як бачимо, смерть виявляється непеєднуваною з письмом як процесом, але саме смерть — позиція за межею життя — надає герою-оповідачу, Ріккат Кун, точку, в якій стає можливим опис письма як події, рівної усьому життю. Смерть порівнюється з підготовчою стадією письма: «Смерть моя була м'якою, як опущений в чорнильницю кінчик тростинки-пера»². Історія бабусі закінчується в початковій точці розповіді («Я померла...»). Письмо як оповідь не стає дорогою вперед, а творить коло пам'яті. «Я встигла впорядкувати своє життя та розставити на місця каліграфічне приладдя»³, — єднальний сполучник «та» підкреслює: письмо не є простою складовою життя, його елементом — воно може дорівнювати усьому життю, а може і вбирати його в себе, ставати ним. Адже, на відміну від зовнішнього життя, що підкорюється об'єктивному часу, письмо каліграфії виявляється над часом. Сцени письма, що мають місце в творі Ясмін Гати, не належить реальному виміру (постійною ремаркою в описі цих сцен виступає констатація оніричного стану суб'єкта письма: «транс продовжувався»⁴). Твір Ясмін Гати є простором єднання чи неможливістю розрізнення письма та читання, відповідно — інтрадієгетичних homo scribens та homo legens.

Поєднання в одному творі позиції за межею життя із зовнішньою фокалізацією (тотальний погляд на себе збоку) скасовує традиційні реєстри визна-

¹ Yasmine Ghata, *La nuit des calligraphes* (Paris: Fayard, 2004. Kindle Edition), 187.

² Там само, 6.

³ Там само, 7.

⁴ Там само, 25.

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

чення образу оповідача. У творі «Ніч каліграфів» маємо особливу наративну позицію, яку дозволяє аргументувати внутрішнє письмо. На основі філософії Мерло-Понті, викладеної в його останній праці «Видиме та невидиме»¹, внутрішнє письмо можна означити як сцену внутрішнього спостереження, коли суб'єкт займає позицію осторонь себе внутрішнього. Вочевидь, координат типу інтрадієгетичний наратор чи певний тип точки зору для визначення *homo scribens* як суб'єкта творення оповіді-письма не достатньо.

Суб'єкт письма використовує чужу мову (до якої також можна віднести образ сутінкового красеня — в романі Жульєна Грака, історії своїх близьких — в романі Гарі-молодшого, матеріальний бік свого життя — в романі Д. Пенака) не як спосіб втекти у потік слів та сховатися від проблем героя. Гюсдорф допомагає зрозуміти, що слова як чужа мова екстеріоризують лабіринти інтимності².

Проблема витоків письма (на яку відкрито вказують романи «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо, «Ніч каліграфів» Я. Гати) експлікує ембріологію письма (метафора Ж. Гюсдорфа): діяльність суб'єкта письма полягає у творенні чорнильного дзеркала, в якому структуруються роздуми про Себе, що передували роботі письма. У такому розрізі проблеми стає очевидною ідея про те, що письмо, як і образ *homo scribens*, не беруться нізвідки, а виходять на поверхню художнього ландшафту з внутрішнього світу суб'єкта.

Образ *homo scribens* не можна приписати людині, конкретному «Я», позаяк робота письма обумовлена незнанням героя Себе. Аналіз естетичної діяльності фікційного суб'єкта письма взагалі ставить під сумнів використання «Я» (як конкретного образу, що має чіткого референта) у наративній ситуації, коли герой пише про пережите. «Я», що бере в руки перо, в контексті метаморфоз суб'єктивності, запрограмованої письмом, стає фігурою, нульовим «Я». Його естетична діяльність полягає в письмі як творенні нового «Я» (наративної ідентичності — *homo scribens*), що виявляється поза ним, і, своєю чергою, звернене на інтимний лабіринт «Я» героя. А тому і *homo scribens* не має «батьків», адже творить його не конкретний індивід («Я»), а процес письма, що у повній мірі не належить нікому. Відривання написаного від суб'єкта, що водить пером по паперу, найсильніше відчував герой Сартра: «Літери, які я вивів на ньому, ще не висохли, але вони вже мені не належать. Цю фразу придумав я, спочатку вона була частиною мене самого. Тепер вона впила в папір, об'єдналась з ним супроти мене. Я більше її не впізнавав. Я навіть не міг заново її продумати. Вона була там, переді мною, і марно було шукати в ній ознак її первісного походження». Текст-письмо пишеться (Гюсдорф використовує «*ça écrit*» як похідне від формули Лакана «*ça parle*»), не зачіпаючи свого суб'єкта оповіді. Письмо про Себе не може мати автора у повному розумінні цього слова: воно завжди поза суб'єктом, а не дорівнює йому. Промовистою метафорою на позначення

¹ Моріс Мерло-Понті, *Видиме й невидиме*: З робочими нотатками (Київ: Вид. дім «КМ акад.», 2003).

² Gusdorf, *Lignes de vie*. Т. 2. Auto-bio-graphie, 94.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

цієї ідеї починається роман «S, або Надія на життя» А. Д. Гарі: слова письмової історії на очах героя утворюють потяг, що може об'їхати всю землю. Письмо може бути або в герої (внутрішнє письмо — ембріональний період), або навколо нього. Відштовхуючись від дискурсу П. Рікера та Ж. Деріда про єдність суб'єкта та провини¹, на основі дослідження відношення суб'єкта письма до своєї роботи та тексту, що вона продукує, можна стверджувати таке: відкрита широкому читачу історія, яку творить письмо, проливає світло не лише на героя (минуле, що передувало роботі письма), а й на homo scribens. Розрізняти героя в письмі та героя з пером в руках не просто варто, а й необхідно, але розуміти, що мова тут про ту саму людину — лише не дійсно, а потенційно. Ким є суб'єкт письма для героя — текст-письмо проблематизує питання відношення оповідача до протагоніста. Писати про Себе — це форма піклування про своє «Я»: ставлення суб'єкта письма до того, хто є героєм письмової історії, неодмінно лояльне, співчутливе, навіть бережливе. Хоча б яким критичним, іронічним демонстрував себе герой в ролі оповідача по відношенню до себе минулого, ворогами бути ці дві іпостасі не можуть. Завдяки дистанціюванню, що пропонує робота письма, необхідному для впізнання Себе справжнього, суб'єкт письма може виражати каяття, підкреслюючи тим самим метаморфозу свого «Я», але відкинути, знищити, відмовитися від себе минулого ресурсами письма не виявляється можливим. Робота письма відкриває шлях до гармонії себе з собою, закарбовуючи минуле, виступає силою збереження різних образів ідентичності індивіда. Суб'єкт «довіряє аркушеві листа всього себе — творячи себе в листі»², — слова М. Коцюбинської промовляють за роботу письма про Себе. Тому відповідь на питання «хто для героя суб'єкт письма» треба шукати в площинах психотерапії, а не осудження. Хоч би яким не було письмо — воно спрямоване на зцілення; слід, утворений письмом, не може бути повторенням болю, садомазохізмом, деструктивним рухом. Пояснення Шарлі, героя-оповідача роману А.-С. Брасм «Дихай!», причин, що лежать в основі її письма, багато в чому акумулює модальність погляду суб'єкта письма на протагоніста історії в тексті-письмі як такому: «...вирішила, що не мушу дивитися на помилки минулого. Я боялася болю..., боялася правди так само, як і докорів сумління..., сумнівів, бунту. Я просто боялась, що мене засліпили, а я мушу зненацька розплющити очі. Одним словом, боялась пожаліти. Тому вирішила писати»³. Розмежовувати homo scribens та письмо нелогічно, відокремити суб'єкта від дії письма на рівні оповіді просто неможливо. Лише декілька творів представляють письмо як вже здійснений акт — закономірно, це письмо про Себе у варіанті «історія мого життя», записана з метою видання книги (причому історія, так би мовити, «суцільна», не складена з окремих записів) — це романи

¹ Поль Рікер, «Возвращение к себе», в *Память, история, забвение*, 680; Jacques Derrida, «Le siècle et le pardon». *Le Monde des débats*. Decembre (1999). <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/siecle.html>

² Коцюбинська, «Зафіксоване і нетлінне», 46.

³ Анн-Софі Брасм, *Дихай!* Пер. з фр. І. Дух (Львів: ВСЛ, 2017), 12.

Суб'єкт письма як наратор: герой в естетичній діяльності письма про Себе

Б. Констана «Адольф», Ж. Верна «Подорож до центру Землі», «20 000 льє під водою», Е. Фромантена «Домінік». В усіх інших, художній простір яких є листами, щоденниками, зошитами чи записниками, що складають «історію мого життя», робота письма має недоконаний вид. Такі романи підводять до висновку про неможливість повного визначення часу суб'єкта письма, адже не можна розділити здійснення письма як акту та можливості, яку дія письма актуалізує. Саме в цій внутрішній єдності роботи письма, погляду назад (на своє життя) та можливості, що відкривається, і увиразнюється місце homo scribens, формування якого «виражає акт віри, довіри до можливостей відродження «я»¹.

У процесі становлення суб'єкта письма відбувається стирання всього визначеного («Кінець-кінцем: чи матиму я змогу говорити про себе, про це місце, не ліквідуючи нас?»²), притаманного зовнішньому образу героя, що переносить акцент з людини на простір письма та спрямовує дослідження структури твору, створеного роботою homo scribens.

¹ Рикер, *Память, история, забвение*, 680.

² Бекет, *Несказаний*, 138.

3.2. Жанрові модуси письма про *Себе* фікційного суб'єкта

Наративна стратегія суб'єкта письма виражається в модусах його естетичної роботи. Розгляд характерних рис листа, щоденника, мемуарів (або «історії мого життя») як моделей письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману відштовхується від ідеї єдності homo scribens з простором письма — за принципом: «що я пишу — тим я і є».

Розмова про жанрову парадигму при невизначеності письма як такого може стати способом розкриття головних реєстрів типу нарації, який утворює письмо про *Себе* фікційного суб'єкта. Положення праці французького дослідника Ж.-М. Шефер «Що таке літературний жанр?»¹ дозволяють здійснити аналіз жанрових модусів письма героя французького роману з метою виявлення спільного знаменника у процесі організації оповіді в романах, художній простір яких складає лист, щоденник, письмова історія життя героя, і таким способом рухатися до визначення осердя такого художнього феномена, як письмо про *Себе* фікційного суб'єкта.

Ж.-М. Шефер, слідуючи за А. Фаулером, вважає головним призначенням теорії жанрів допомагати в процесі читання та тлумачення². Шефер ілюстративно доводить думку про те, що жанрова логіка має не одиничний, а множинний характер, а тому дозволяє подивитися на письмо про *Себе* героя французького роману як на жанрове ім'я, що позначає корпус текстів, досліджуваних у внутрішній перспективі.

Письмо про *Себе* не підкорюється правилам, що могли б бути експліцитно сформульованими у певному трактаті, а тому йому не характерний режим екземплектизації (хоча дефініція жанрового класу стосується характеристик, які розділяють усі його члени, а відтак передбачувані жанровою дефініцією ознаки є рекурентними). Правило не реалізується в тексті-письмі, а застосовується, позаяк норма утворюється сумою текстів. Серед романів французької літератури від XVIII ст. до нашого часу, об'єднаних під назвою письмо про *Себе* фікційного суб'єкта, не існує ідеального зразка. Таким чином, конвенція твору з жанровою дефініцією письмо про *Себе* є конститутивною.

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris: Éditions du seuil, 1989).

² Там само, 110.

Жанрові модуси письма про *Себе* фікційного суб'єкта

Метод аналізу жанрових параметрів тексту-письма передбачає аналітичний опис структурних характеристик романів. Як стверджує Шефер, фундаментальною опозицією для визначення жанру є авторський та читацький режими, оскільки читацький режим утворення жанрових понять, перед тим, як служити для класифікаційних задач, присутній в кожному акті сприйняття, адже сприйняття завжди передбачає тлумачення, а воно неможливе поза певним жанровим горизонтом¹.

Французький дослідник розрізняє жанрові індекси, жанрові ознаки та жанрові маркери. «Індекси виконують метатекстуальну функцію і мають наочний характер, позаяк покликані скеровувати роботу читання, дозволяючи читачу визначити місце тексту в своєму жанровому кругозорі»². Жанрові індекси письма про *Себе* фікційного суб'єкта є найприйнятнішим інструментарієм опису групи текстів в середині такого мега-жанру як роман. Оскільки розмовою про письмо фікційного суб'єкта не класифікуються твори, а з'ясовуються відношення між ними, інструментарій дослідження жанру покликаний виконувати функцію вказівних ознак. Визначення жанрової інтенціональності письма про *Себе* героя роману повинне також спиратися на відповідні текстуальні маркери, якими Шефер називає текстуальні сліди чинників, що належать до рівня комунікації: «вони відрізняються від жанрових ознак тим, що екземпліфікують певні інтенціональні якості, у той час, як ознаки моделюють текстуальні характеристики»³. Причини звернення до роботи письма героїв різних творів, як і цільова спрямованість письма про *Себе*, несуть відбиток культурно-історичної епохи, тому були пояснені у попередньому розділі дослідження. Розглянуті у розрізі діахронії текстуальні маркери письма вивели на поверхню питання спільності-відмінності різних жанрових модусів особистісного письма між собою.

Жанрові ознаки виконують власне структурну функцію і не мають наочно-го характеру. Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта дозволяє простежити чіткі зв'язки між індексами та ознаками. Відношення між ними Шефер порівнює з відношенням між фасадом будинку та матеріалом, з якого він побудований, зазначаючи, що, як відомо, фасад може бути оманливим⁴. Використання в творі лексем «щоденник», «листи», будь-яких відсилок до процесу письма (на кшталт, «написана ним самим») виконує функцію індексу письма про *Себе* фікційного суб'єкта, адже дозволяє читачу впізнати текстуальну модель, до якої належить твір. Ці індекси, про які йде мова, знаходяться головним чином у паратекстуальному апараті (заголовок, підзаголовок, вказівка авторського наміру у передмові). Водночас подібні елементи можна вважати також ознаками, адже вони включені в процес модулювання певної жанрової характеристики. Іншими словами, жанрові індекси в письмі про *Себе* героя художнього твору не вводять в оману читача. Читацьке конструювання цього акту висловлювання співпадає

¹ Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* 157.

² Там само, 176–177.

³ Там само, 175.

⁴ Там само, 174.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

з первинним статусом висловлювання цього тексту. Окрім того, індексами роботи письма завжди є жанрові модуси, які найбільш розвинені в певну епоху: лист у Просвітництві, автобіографія героя-романтика, щоденник героя літературного модернізму надають реалістичності самому образу вигаданого суб'єкта письма.

3.2.1. Лист як модель письма героя французького роману

Дослідження листа фікційних суб'єктів відштовхується від твердження М. Коцюбинської: «Листи виявляють — спонтанно, незаплановано, в чистому вигляді — справжню суть людини»¹. Аналіз французьких романів дозволяє поглибити та розширити цю ідею.

Як засвідчує історичний ракурс текстів-письма, лист виконав роль пружини, що привела в дію механізм письма про *Себе* героя французького роману. З усіх модусів особистісного письма фікційного суб'єкта епістолярій має найдовшу історію та є найбільш дослідженим. Як зазначав Ж. Руссе, епістолярному роману не потрібно боротися з фікцією, тому саме цей жанр став дверима в суб'єктивний досвід². Розкриті в багатьох працях характеристики епістолярного роману наштовхують на думку про те, що лист завдяки своїй відкритості може надати цінну інформацію для розуміння фундаментальних рис структури тексту-письма. Дуже ґрунтовно проаналізував листи в романі Лакло Ц. Тодорова. Джанет Альтман запропонувала підхід до аналізу листа як фігури, що створює різні типи значень в романі: структура медіації, конфіденційності, та читання стають в її дослідженні предметними полями епістолярності. Не можна не погодитися з думкою Дж. Альтман про те, що повністю виміряти роботу письма не можливо — інтерпретація листів як складових романного простору виступає дискусією навколо них, спростуванням їх, критичним описом, що актуалізує роль листа в сучасному романі та літературі як антропологічній лабораторії загалом³. Науково-критичний дискурс навколо праць Ж. Руссе, Ц. Тодорова, Дж. Г. Альтман створює міцний ґрунт для дослідження листа як модусу письма про *Себе* фікційного суб'єкта.

Листом найпростіше імітувати розмову, не випадково лист називають письмовим заміником реального діалогу — але на закономірність претендує той факт, що в романах, в яких листи виконують цю функцію дуже старанно, письмо про *Себе* не виявляє своєї головної цільової спрямованості, тема конструювання суб'єктом самоідентичності за допомогою ресурсів письма не порушується. Такі романи є в різні епохи: більшою чи меншою мірою це «Життя Маріанни» П. де Мариво, «Жак» Жоржа Санда, «Спогади двох молодих жінок»

¹ Коцюбинська, «Зафіксоване і нетлінне», 40.

² Rousset, «Une forme littéraire: le roman par lettres», an *Forme et Signification*, 65–108.

³ Janet Gurkin Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form* (Columbus: Ohio State University Press, 1982), 4.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

О. де Бальзака, «Оскар і Рожева пані» Е.-Е. Шмітта. Одиночні індекси епістолярності в таких творах слугують аргументом для визначення їхньої жанрової природи як епістолярного роману, але тісний зв'язок виписаної в них історії з вербальним діалогом не дозволяє поставити їх на один щабель з тими епістолярними романами, де письмо виявляється набагато ширшим та глибшим за усне повідомлення.

Тексти, де історія виражається через практику виписування свого минулого героєм-оповідачем, містять вказівки на присутність різних інтенціональних актів. Як відомо, головною жанровою ознакою листа є адресованість мовленнєвої діяльності вираженому адресату. Зворотнє листування, репрезентоване романами Руссо «Юлія, або Нова Елоїза», Монтеск'є «Перські листи», Лакло «Небезпечні зв'язки», дозволяє реалізувати прийом накладання точок зору. Множення оптики на певну подію стає способом об'єктивізації та, відповідно, пізнання предмета письма. Дистанційний діалог як риса моделі листа поширюється на усі інші моделі письма героїв. Відтермінування, відсутність спонтанної реакції адресата стає умовою заглиблення суб'єкта письма в питання власного внутрішнього світу, можна навіть сказати, маскою автокомунікації. Цілий спектр різноманітних інтенцій експлікований в листах роману Лакло: присутність широкого кола персонажів-адресантів (різної статі, соціального статусу, моралі) дозволяє максимально розширити цільову спрямованість листа. Дж. Альтман підмічає, як два центральні параметри листа (вияскравлені ще героями Овідія) — відстань та місток — скеровують інтенціональний акт письма пані президента та віконта. Коли де Турвель порушує свою обітницю мовчання та відповідає на листи Вальмонта — для неї це завжди шлях самозахисту¹: тобто для її письма визначальну роль відіграє дистанція між учасниками епістолярного діалогу, яку утверджує онтологія листа. Навпаки, віконт розглядає епістолярій як рух до подолання існуючих на шляху зваблення бар'єрів, за що отримує критику від мадам де Мертей (вона також акцентує відстань: «Але який сенс зворушувати листами, якщо вас самого не буде тут же, щоб скористатися нагодою»²). Парадокс письма в «Ніжності» А. Барбюса базувався саме на злитті цих двох інтенцій (віддалитися та наблизитися) в листах однієї героїні. Зовсім з іншого ракурсу витлумачує параметри листа герой роману Сенанкура «Оберман» — він не потребує прив'язування свого адресата, так само як і збереження відстані. Здавалося б, він легко міг би замінити листи на щоденникові записи, настільки його дискурс є самодостатнім (не залежним від впливу зворотного листування), але Оберман потребує діалогу (мереживо з риторичних запитань виконує роль маркера його письма) для осмислення себе, а тому його автокомунікація реалізується в атрибутиці листа. Серед різноманітності інтенціональних актів, виражених героями французького епістолярного роману, увиразнюється константа листа — він свідчить про свого автора, працює на ство-

¹ Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form*, 16.

² Лакло, *Небезпечні зв'язки*, Лист 33, 74.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

рення портрета суб'єктивності героя, що виступає в ролі адресанта, а тому є модусом письма про *Себе*, що потребує детальніших коментарів.

Простір письма в романі «Листи перуанки» Ф. де Графіні, здавалося б, не мав викликати питань. У ситуації зіткнення дівчини з іншими (чужими, незнайомими) мовами, культурами, цивілізацією письмо виконує для неї цілий комплекс ролей, але головною залишається звернення до коханого. Зилія вкладає у письмо події, що з нею трапляються, але домінує в її роботі письма риторика переживання, а не факти (з одного боку, дівчина має вагомі підстави для сум'яття, відчаю, шоку, з іншого — вона не розуміє багатьох речей, тому не може їх назвати). Саме з вираження внутрішнього стану героїні читач розуміє зовнішні події (подорож на кораблі до Франції, морську хворобу Зилії, залицяння до неї Детервіля та інше). Із реконструйованої таким чином історії перуанки ми дізнаємось, що почуття кохання до Ази, яке Зилія пов'язує з поклонінням природі (вона була жрицею храму сонця), спонукали її стати освіченою та ерудованою. Як в освіті, так і в роботі письма дівчина відштовхується від образу коханого, експлікація почуттів та переживань підкорена виключно меті поінформувати Азу, тому письмо Зилії у повному розумінні — листи. Розгортаючи роботу письма, дівчина має враження, ніби спілкується з коханим наживо. Коли героїня вимушена перервати роботу письма, відчуття відсутності коханого стає очевидним. На її переконання, лише пишучи вона має змогу повністю віддатися кохання, тому називає листи скарбом своєї ніжності.

Тінь сумніву на визначення роботи письма Зилії як створення листів кидає відношення часу, що вкладається в історію окремого листа, до часу зовнішньої дійсності героїні: вона записує події кожного дня («...я використала час, призначений для відпочинку, щоб поговорити з тобою», «Якби я не продовжувала, мій любий Аза, забирати у сну час, який присвячую тобі, я б не могла більше насолоджуватися тими прекрасними миттєвостями, коли існую лише заради тебе» — лист чотирнадцятий). Дж. Альтман вказує на одну з визначальних рис епістолярності — часову полівалентність¹. В лист може бути вкладений будь-який час (минулий, теперішній, майбутній), але константою епістолярного часу є інтерференція пережитих подій, інакше лист перетвориться на записку (нотатку) — за зразком Йорика із «Сентиментальної мандрівки» Л. Стерна. Юлія пише до Сен-Пре в першому після семирічної перерви листі: «Друже мій, подумайте, про себе, про мене, про те, ким були ми і ким стали, ким ми маємо бути» (лист VI, частина б). Дж. Альтман приходить до слушного висновку: у той час, як в мемуарах теперішнє підкорене минулому, в епістолярії минуле розглядається у стосунку до теперішнього² (підрядність скасовується).

За відсутності узагальнення подій, ущільнення часу письмо Зилії розгортається паралельно вісі реального часу як його дзеркало, що дозволяє вести мову про щоденниковість письма перуанки. Коли кіпу закінчилось, дівчина втрачає можливість «записувати» *Себе* і тому вважає час, позбавлений письмового слі-

¹ Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form*, 118.

² Там само, 123.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

ду, стертим з життя (лист 18). На користь щоденника також свідчить відсутність зворотного листування, більшість часу Зилія навіть не знає, чи прочитав колись її листи Аза. Переживаючи погіршення стосунків з єдиною подругою, молода перуанка знаходить вихід зі складної ситуації в письмі: «я вирішила, що єдиний спосіб пом'якшити її — це описати та довірити її тобі, намагаючись віднайти в твоїй ніжності поради, яких я так потребую» (лист 23). Водночас Зилія усвідомлює, що її коханий, до якого вона звертається за порадою, навіть не знає, що вона жива, а тому літери листа накреслені лише для неї самої. Тож приклад перуанки веде до думки, що звернення до зовнішнього адресата має усі підстави трактуватися як привід до письма, що виконує свою місію створення автокомунікації для суб'єкта у кризовій ситуації, коли він (вона) потребує урахування різних точок зору. Інший як адресат потрібен Зилії для продовження роботи письма («Буду продовжувати писати тобі, а якщо не зможу переслати свої листи, то збережу їх для тебе» — лист 26): навіть, коли вона очікує на приїзд коханого у сум'ятті почуттів, дівчині на допомогу приходять перо, а коли Аза виявляється невірним та далеким від образу, який живе в уяві Зилії, місце адресата займає Детервіль. П'ять останніх листів написані до закоханого в перуанку Детервіля, якому дівчина завдячує гарними умовами свого життя у Франції. З тональності та тематики цих листів стає очевидним, що зміна образу адресата не вплинула на роботу та результат письма Зилії. На цих підставах її письмо можна назвати замаскованим під лист щоденником і наголосити: позаяк маскуванню відбувається несвідомо, без думки щось приховати, когось ввести в оману — тобто головним чином — перед самим суб'єктом письма, то формальні характеристики щоденника не мають ваги.

Гетерогенність інтенціональних актів простору письма яскраво ілюструє роман Д. Дідро «Черниця». Звертання до маркіза-благодійника на початку та в кінці розповіді Сюзанни утворюють мінімальну відповідність модусу письма героїні Дідро листу. Н. Пахсар'ян трактує письмо Сюзанни не як лист, а нотатки майбутнього звернення, з фрагментів написаних в різний час утворюється — підготовчий етап мемуарів¹.

Віддаленість адресата, що у випадку Черниці загострюється через незнання дівчиною особи маркіза аж до перетворення образу останнього на віртуальний (в романі відсутні згадки про нього, окрім почутого від когось схвального відгуку про його характер та мораль), вказує на критичне ставлення до себе Сюзанни. Образ Черниці розщеплюється в просторі письма на оповідача та персонажа, а в умовах граничної відвертості оповідача при аналітичному дослідженні власного життя ще й на реципієнта. В комунікативному коридорі «Я» — «Я» письмо Сюзанни постає моралізаторським звітом перед собою. Цілий комплекс жанрових характеристик формують гетерогенність письма героїні в цьому творі та визначають потребу навести риси однієї з ключових модальностей, а саме — сповідальності. За своєю природою сповідь включає в себе момент

¹ Пахсар'ян, *Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов*, 192.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

звільнення, очищення суб'єкта сповіді від небезпечної правди. Сюзанна не лише розповідає сімейні таємниці, а об'єктивним словом, позбавленим експресивного забарвлення, переказує знущання над собою в монастирі і тим звільняє свою пам'ять від болю. Цей процес вимагає від дівчини внутрішнього зусилля відкрити свою душу. Сюзанна постає індивідом, який власними силами вже нічого не може виправити в своєму житті. Письмо стає для неї мольбою про порятунок та водночас усвідомленим прощенням винуватців своїх нещастя. Як сповідь розповідь героїні Дідро характеризується комунікативною свободою, стильовою та композиційною незалежністю. Розповідь Сюзанни може прочитуватись і як проповідь про цінність індивідуальної свободи життя, адже свою історію героїня Дідро розповідає широкій аудиторії читачів, віртуальний образ яких криється за маскою умовного адресата маркіза. При розгляді історії черниці в просторі, який формують рамки жанру проповіді, розказувана історія набуває також ознак притчевості.

Варто наголосити, що саме в листі герой роману відкрив зв'язок письма зі сповіддю, що став характеристикою письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Динаміка письма включає сповідальність (незалежно від жанрового модусу письма) як свій обов'язковий елемент. Рух сповіді полягає у повторенні події зовнішнього життя та первинної їх рецепції героєм, але суттю повторення є вимога висунення на перший план символу¹. Листом почав роботу письма Луї з роману Ф. Моріака «Гадючник». Адресуючи свій лист дружині, Луї називає його сповіддю. Він висловлює те, що замовчував роками, заглиблюється в аналіз причин — письмо виконує покладену на нього функцію заміни реального діалогу, тому утверджує конотації листа, натомість від сповіді не приймає жодних характеристик. Смерть дружини (гіпотетичного адресата) вносить корективи в тлумачення письма, підкреслюючи роль реципієнта в організації письмового повідомлення. «Тепер мої записи ні до кого не звернені. Треба їх знищити, тільки-но мені погіршає...»². Тобто саме зовнішній адресат (за традицією, закладеною епістолярієм героїв XVIII ст.) як іманентна риса листа дозволяє почати роботу письма, наближення до себе внутрішнього, що здатне перерости в сповідь. Заміна адресата Луї дає поштовх продовженню роботи письма: герой утверджує намір своєю сповіддю зменшити прірву між собою та сином. Втім, подальше розгортання письма не містить маркерів того, що позашлюбний син є адресатом — розповідь протікає як закріплення на папері нових подій життя без звернення до стороннього адресату. Тож письмо втрачає зв'язок з листом, що поступається місцем «історії мого життя». Відкритий зв'язок письма зі сповіддю у листі при зміні модусу естетичної роботи не зникає. Герой-оповідач «Гадючника» продовжує називати зошит, який возить з собою у валізі,

¹ Pierre Macherey, «En marge d'un livre possible: lectures incidente». *Europe. Revue littéraire mensuelle*. № 901 / Mai (2004), 100. <https://www.europe-revue.net/wp-content/uploads/2016/01/derrida-r.pdf>

² Моріак, *Гадючник*, 95.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

сповіддю: «Що мені тепер робити зі своєю нескінченною сповіддю?»¹; «Тепер я знаю, до кого звернено цю сповідь. Тільки багато сторінок доведеться видерти, а то їм не сила буде витримати. Окремі місця і я не можу спокійно перечитувати. Раз у раз спиняюся, затуляю обличчя руками»². Син як суб'єкт, що позаперебуває до письма Луї, називає письмо батька сповіддю та наголошує функціональне значення здійсненої естетичної роботи, конструктивне її навантаження. «Завдяки цій сповіді я віднайшов душевний спокій, та й ти відчуєш те саме заспокоєння»³, — пише він до дочки Яніни. Також і Онука підтверджує зв'язок письма дідуся зі сповіддю: «щоденник» перерваний на середині слова — безсумнівно, смерть спіткала вашого батька тієї хвилини, коли він збирався написати про свою сповідь»⁴. Письмо не лише допомогло Луї осмислити помилки минулого, віднайти любов у своєму серці, а й передати цю естафету — і письма, і розуміння, і віднайдення — сину та онуці. Завдяки письму (в якому велику роль зіграв саме акцент на створенні листа) як простору комунікації відбувається зустріч Луї та його сім'ї: «Тепер мені зрозумілі слова твоєї доньки, які я вважав за вигадку хворої уяви: «Дідусь — єдина побожна людина, що трапилася мені в житті»⁵. І хоча син не зумів усвідомити зміну, що відбулась в батькові — фактом, що онука Яніна стала ідеальним читачем письма Луї, не можна знехтувати для підкреслення функціонального значення та конструктиву письма як естетичної роботи.

Категорія часу, що спонукала поставити питання про очевидність жанрового модусу письма Зилії в «Листах перуанки» мадам де Графіньї, не меншою мірою, ніж образ зовнішнього адресата, змушує переглянути і деякі інші епістолярні романи. На відміну від героїв романів де Графіньї, Руссо, Дідро, герої Монтеск'є та Лакло датують свої записи. Здавалося б, дрібничка — але наявність її не в усіх епістолярних романах ставить під сумнів усталеність зовнішніх параметрів оформлення листа в художньому просторі. Коли Робінзон датував щоденникові записи — це мало своїм поясненням не атрибутику жанру щоденника, а потребу героя зберегти зв'язок з об'єктивним часом, цивілізацією. Тобто дата на початку чи під листом не зайва деталь (за Бартом) — вона має потенціал метафори-вказівки чогось, що не має експліцитного вираження у площині вербального листа. Пам'ятаючи, що промовисті деталі в письмі містяться не лише в словах, а й в елементах форми, зокрема, буквально, в деталях оформлення, варто порівняти листи різних романів на предмет визначення семантичного значення датування. Джанет Альтман вважає, що саме формальні особливості працюють на створення смислу листа⁶.

¹ Моріак, *Гадючник*.

² Там само, 116.

³ Там само, 157.

⁴ Там само, 161.

⁵ Там само, 159.

⁶ Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form*.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

З погляду оформлення художнього часу листи героїв Монтеस्क'є та Лакло подібні — закінчуються вказівкою на місце та дату написання. Відмінність лише в тому, що в романі «Перські листи» повністю вказана дата, а в «Небезпечних зв'язках» число та століття («Із замку..., 11 листопада 17..»). Чітке датування дозволяє зрозуміти, що історія в романі Монтеस्क'є триває цілих 9 років. Можна припустити, що читачі — як XVIII ст., так і нашого часу — не надто зважають на зазначення місяців в листах («місяця Махаррама», «місяця Шахбана» і т. д.): ця деталь виконує свою місію, вказуючи на культуру адресантів та підсилюючи реалістичність. Інша справа з роками. Багато років триває історія в романі Руссо «Юлія, або Нова Елоїза», але ніхто їх не рахує і навіть не зазначає століття: епістолярний дискурс Юлії та Сен-Пре позбавлений заземлення об'єктивним часом, що дозволяє йому без зайвих перепон реалізовувати розгортання філософських питань вічного характеру. Обґрунтована сюжетною логікою відсутність датування в письмі хлопчика — «Оскар і Рожева пані» Е.-Е. Шмітта — також перетворює романну історію на притчу. А от листи Обермана є настільки медитативними, що умовне датування рятує його, вносячи ілюзію впорядкованості, розділяє потік міркувань героя. Вказівка на місяці в романі Лакло пояснює, що вся романна дія триває трохи менше півроку (від серпня до січня), що покликане загострити романну інтригу.

На відміну від епістолярію Вертера («Страждання молодого Вертера» Гете), листи героїв Монтеस्क'є та Лакло закінчуються датою, тому факт датування в їхніх випадках не є стартовою точкою письма, а відтак не відсилає до щоденника. Вертер сів за листи, починаючи свій сентиментальний дискурс із зазначення числа — прив'язуючи роздуми та порухи мінливого внутрішнього світу до часової координати, тому в його письмі знаходила вираження метафора щоденникового часу — стріла часу (що передбачає спрямованість, початок та кінець). Алюзією на оформлення листа Вертером можна назвати епістолярій Обермана — дата є також стартовою точкою письма; з іншого боку — вказівка на рік підкреслює суб'єктивний час героя, а не зв'язок з календарним (замість року об'єктивної зовнішньої дійсності, листи діляться за роками подорожі протагоніста: наприклад, 2 серпня, IX — означає, що лист написано в 9 рік мандрівки). Датування в письмі Обермана попри те, що відміряє лінійний час, не утверджує метафору щоденникового часу, адже герой Сенанкура не фіксує зміни в собі, метаморфози переживань, хаос почуттів. Розбиваючи своє письмо на дні, він обхідним маршрутом створює книгу свого життя. Поставлене перед собою завдання — написати книгу, він не може реалізувати в силу своєї натури (вважає за приниження робити собі ім'я книгою), але не хоче і відмовлятися від задуму (лист LXXIX), тож коли Оберман в одному з фінальних листів приходить до рішення написати книгу про подорож, з пояснення інтенціонального акту читач розуміє, що усі попередні листи і були цим проектом. Реципієнт вже завдяки читанню подумки мандрував з героєм, дивився «його очима» на все, отримав достатньо матеріалу для власних роздумів (усе це звучить як план в листі LXXX). А пояснення відмови від створення праці філософського характеру містить головні характеристики здійсненої епістолярної практики: «Це на-

Жанрові модуси письма про *Себе* фікційного суб'єкта

стільки важливий та великий твір, що мені ніколи його не закінчити: я був би радий, якби працюючи над ним, побачив якось, що він хоча б наближається до мого задуму»¹, — прямо утверджується комплексом вже написаних листів. Тож без стратегії та плану листи як мозаїка письма дозволили Оберману реалізувати намір життя, якого він боявся та уникав — від дати до дати протягом років листи закарбовували роздуми філософського характеру, не так відсилаючи до зовнішнього часу, як утворюючи ритм письма, забезпечуючи його дискретність, що привело героя-романтика до розуміння своєї цілі. Листи виконали функцію координат на мапі книги подорожі.

Підмічений у дослідженні О. Анікста² зв'язок динаміки почуттів та світогляду Вертера з циклами пір року спонукає перевірити на цей семантичний нюанс і листи героїв Лакло. Очевидним при порівнянні стає той факт, що, поперше, Вертер сам у своїх листах постійно асоціює свій емоційний стан зі станом природи, тоді як герої-лібертени і всі, хто з ними пов'язані, жодного разу не згадують про пейзаж. Тож можна було б провести асоціацію подій в романі Лакло з семантикою осені, їхню розв'язку з кінцем року, але це було б вже надлишкове позначуване, що не впливає на розуміння письма. Отже, після всіх порівнянь та протиставлень можна підсумувати, що датування в кінці листа потрібне читачу роману, а не герою — це зовнішній до письма про *Себе* атрибут (в романі Монтеस्क'є можна врахувати багаторічну розлуку з Узбеком для розуміння стану жінок в сералі³, в романі Лакло лік місяців потрібен для часових координат романної інтриги). В романі Бальзака «Спогади двох молодих жінок» датування взагалі довільне: не всі листи мають дату, а ті, які мають, то різного формату (то місяць, то число, то повну). За таких обставин, їхня єдина функція — нагадувати про те, що час не стоїть на місці, але точно не відповідає структурі листа. В контексті дослідження особистісного письмо важливо те, що герої французького роману, які пишуть листи, не думають про час зовнішньої реальності.

Аналіз Ц. Тодорова типів листів у романі Лакло веде до висновку, що головну роль в листі як модусі письма про *Себе* відіграє не просто адресат, а настанова на епістолярний обмін. На це вказує також Дж. Альтман у розділі «Епістолярний дискурс»⁴. Написання листа експлікує потребу героя чути відповідь, виражає віру в те, що звернення буде почутим. Героїня мадам де Графіньї вже у першому своєму листі, звертаючись до коханого, не сумнівається, що «такі ж

¹ Sénancour, *Oberman*, лист LXXIX.

² Александр Аникст, «Страдания юного Вертера». В *Творческий путь Гете* (Москва: Худ. лит., 1986).

³ «Перебуваючи за тисячу миль від мене, ти вирішуєш, що я винна» (Лист CLVIII. Зелі до Узбека в Париж); «Як міг ти вважати мене настільки легковірною, щоб думати, ніби єдине моє призначення у світі — схилитися перед твоїми примхами, ніби ти маєш право подавляти всі мої бажання, тоді як ти все собі дозволяєш? Ні! Я жила в неволі, але завжди була вільна: я замінила твої закони законами природи, і розум мій завжди був незалежним» (Лист CLXI. Роксана до Узбека в Париж).

⁴ Altman, *Epistolarity*, 121.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

вузлики, повідомивши тобі про моє існування, змінивши форму в твоїх руках, повідомлять мені про твою долю». Роман Сенанкура також не містить листи-відповіді від адресата Обермана, але письмо героя постійно підкреслює, що епістолярний канал функціонує. Герой Сенанкура навіть вирішує не писати, поки його адресат буде за кордоном («я не люблю надсилати листи навмання...; та й відповідь на них може прийти чи то через місяць, як має бути, чи то за рік») і залишитися на місці, перервавши власну мандрівку, щоб мати надію отримати листа. Саме віра у відповідь як онтологічна риса листа дозволила Сюзанні (Дідро «Черниця») сподіватися на зміну свого становища в майбутньому та реалізувати роботу письма, що стала її просвітницьким проектом із самопізнання та самоутвердження. Лист як модус письма, що акцентує діалог, залучення об'єктивної точки зору (погляду збоку), дозволяє суб'єкту письма іти до розуміння *Себе* в часі.

За типологією Ж. Руссе повість «Спогади двох молодих жінок» — це діалогічна форма комунікації («діалог голосів»)¹. Діалог досягається вміщенням у сюжет двох точок зору, зіставлення двох поглядів, представлення більше, ніж однієї грані певного явища (у цьому випадку — шлюбу). Перевагами листа, за Руссе, є можливість самоаналізу та самовизначення суб'єктів комунікативного акту за допомогою іншого.

На відміну від епістолярного діалогу героїв Руссо, героїні Бальзака мають мінімальний вплив одна на одну. «Можна визначити твір не як діалог, а два монологи, в яких кожна героїня відштовхується від власної логіки та світобачення»². У французькій літературній критиці можна також простежити розгортання іншого пояснення суті епістолярного діалогу героїнь Бальзака. «Відносини між двома жінками, Луїзою та Рене, інтерпретуються з двох точок зору: перша — звіт про таємне суперництво, друга — антитеза, де одна жінка представляє романтичну пристрасть, а друга — внутрішню стабільність, що виявляється виграшною позицією»³. Твір ілюструє два типи шлюбу: за коханням та за розрахунком, утверджуючи ідею про те, що любов та шлюб — поняття несумісні⁴. Це ідеологічне протиставлення присутнє протягом всієї історії і засноване на постійній антитезі. Лист (з його настановою на діалог, двонаправленість) потрібен як спосіб поєднати мудрість (Рене) та пристрасть (Луїза), провінційне життя та паризьке. Контрастність двох фізіологічних типів, двох протилежних характерів, різних бачень життя увиразнюється завдяки листуванню жінок, що презентує водночас їхнє протистояння та взаємодоповнення. Лист — це простір внутрішньої свободи, де подруги можуть висловити свої почуття та думки. «Комунікація в листах ґрунтується на розриві початкового злиття»⁵, єдності по-

¹ Rousset, «Une forme littéraire: le roman par lettres», an *Formes et signification*.

² Edgard Pich, *Mémoires de deux jeunes mariées d'Honoré de Balzac: Un roman de l'identité* (Lyon: Ed. Sedes, 2004), 301.

³ Régine Borderie, *Peintre de corps: La Comédie humaine ou le sens du détail* (Paris: Ed. Sedes-Vuef, 2000), 69.

⁴ Borderie, *Peintre de corps*.

⁵ Pich, 312.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

глядів героїнь. Водночас, забезпечується підтримка ілюзії спільних мрій, переживань. Можна помітити, що обмін думками, поглядами на певні ситуації веде до ще більшого відчуження героїнь (настільки вони різні), але лист стає непереривною ниткою між ними. Саме через письмовий діалог отримує життя інше, «паралельне існування» кожної з учасниць листування.

Вихід особистісного письма назустріч зовнішньому іншому досягає апогею в листах особливого типу, якими активно користуються усі герої Лакло. Йдеться про листи, коли конверт містить більше, ніж один лист: герой вкладає в конверт зі своїм листом ще одне послання та пересилає комусь іншому. Розмикання епістолярного діалогу відбувається на підставі гри, де адресат «попереднього» листа виступає в ролі адресанта нового повідомлення, в якому завдяки вкладці новий адресант та його реципієнт зливаються в образі адресата вкладеного листа. Письмо в такому випадку множить, рухаючись назустріч гіпертексту. Увесь дієгезис роману Лакло сповнений мандрівками листів — подорож листів визначає художній ландшафт роману. Вкладені листи безспередньо націлені на головний лист конверта: вони можуть виступати доказом, звітом. Тодоров називає їх повідомленнями «другого ступеня»¹ і встановлює симетричність структури роману Лакло на основі розподілу корпусу листів на два види — листи без посередника та листи без одного визначеного реципієнта. У 33-му листі, наприклад, мадам де Мертей повертає Вальмонту чернетку його листа до президентші та відповідь де Турвель на нього з детальним аналізом та спонуканням віконта перечитати їх, щоб переконатися в її правоті. Лист 33, таким чином, свідчить одразу і про свого автора (маркіза, коментуючи письмо віконта, виражає своє ставлення до нього, до питань почуттів), і про адресата, і про адресанта вкладеного повідомлення. Завдяки повідомленню «другого ступеня» в безконтактний діалог вступають нові пари героїв. Наприклад, через посередництво листів Вальмонта у вимірі письма відбувається «діалог» мадам де Мертей та мадам де Турвель (вони настільки різні, що в сітці епістолярних зустрічей роману без посередника не могли б зустрітися). Чи Вальмонт, який диктує Сесіль лист до Дансені (лист 117), вступає в досить неоднозначний зв'язок з адресатом та адресантом цього повідомлення. Варто зауважити, що за умови надиктовування лист одночасно втрачає конкретику в пунктах «адресат», «адресант» і набуває множини значень цих категорій. Так, Вальмонт виступає автором листа, адже саме він творить повідомлення, що записується, але і Сесіль є адресантом, позаяк її рука водить пером у цьому листі. На позиції адресата також відбувається процес помноження: Сесіль спершу виконує роль реципієнта слів Вальмонта, формуючи завдяки цій ролі лист до нового адресата Дансені. Таке розширення точок комунікативної рамки, що уможливорює вимір письма, дозволяє Вальмонту керувати і Сесіль, і Дансені, водночас підвищуючи власну самооцінку, адже не можна нехтувати також автокомунікацією Вальмонта як головного суб'єкта цієї сцени.

¹ Todorov, *Littérature et signification*, 34.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

Листи героїв Руссо («Юлія, або Нова Елоїза»), Шмітта («Еліксир кохання») і навіть Лакло підтверджують думку Альтман про те, що форма листа органічна любовному сюжету з його акцентом на роз'єднанні та возз'єднанні¹.

«Небезпечні зв'язки» Лакло у контексті письма про почуття та гри можуть претендувати на роль тексту-архетипу, на що вказують листи героїв «Еліксиру кохання» Е.-Е. Шмітта.

Електронна пошта (листи нашого часу) дозволяє підсилити ефект листування, в якому обидва герої Шмітта вбачають свій варіант гри. Цілком слушно Альтман зауважує уповільнений темп епістолярного роману: «обмін листами є діалогом рітардандо»². Лист 57 роману «Небезпечні зв'язки» надає цікавий матеріал для пояснення природи уповільнення, що мало місце в епістолярному діалозі до ери інтернету. Тезу Вальмонта про переживання закоханого вперше індивіда можна спроектувати на кожний новий імпульс внутрішнього світу, який усвідомлюється суб'єктом письма під час епістолярного діалогу (адже питанням взагалі є факт існування героя, про якого можна було б сказати, що в нього «досвідчене серце»). «Річ у тім, що серце, уражене почуттям, доти не звіданим, мовби зупиняється на кожному кроці, щоб насолодитися зачаровуванням, якого воно зазнає, і зачаровування це має таку владу над недосвідченим серцем, що абсолютно поглинає його і змушує забувати про усі інші радощі»³. Це усвідомлення нового імпульсу внутрішнього світу вимагало від Сен-Пре та Юлії з роману Руссо, від усіх закоханих роману Лакло віддатися письму, не поспішаючи (згадаймо, як Юлія з метою зупинити дуель між коханим та мес'є Едуаром пише занадто довгого — як на такий випадок — листа), створювати все нові риторичні фігури — завитки думки. «Це настільки правильно, — доводив Вальмонт у своєму листі, — що навіть закоханий розпусник ... з цієї миті не так сильно рветься до насолоди»⁴. На відміну від героїв Руссо та Лакло нова пара коханців в романі Шмітта, залучених в епістолярний діалог, мають інші проблеми: час на надходження листа скоротився до секунд завдяки інтернету, і герої воліють негайно отримати відповідь. Нестриманість, що з'являється в листах героїв Шмітта, також може бути пояснена за допомогою відсилання до листа Вальмонта з «Небезпечних зв'язків»: «З'єднавши бажання зі сподіваннями, я лише піддався природному для людини пориву виявитися якомога ближчим до щастя, якого вона домагається»⁵. Відсутність часового проміжку між написанням листа та його входженням у життя адресата унеможлиблює роздуми, уявлення адресанта про вплив письмового повідомлення на свого реципієнта, що поміж іншим веде до знецінювання місії інших можливих адресатів (як Юлія писала до Клари, Сен-Пре до мес'є Едуара, чи розгалужена система гетерогенного листування в романі Лакло). За нових умов листування

¹ Altman, *Epistolarity*, 14.

² Там само, 21.

³ Лакло, *Небезпечні зв'язки*, (Лист 57), 126.

⁴ Там само.

⁵ Там само, 328.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

не можуть герої Шмітта вести також діалог з собою — модель Юлії та Сен-Пре, коли за відсутності адресата (не лише в просторі, але й в часі) лист перетворювався на автокомунікацію суб'єкта письма, виявляється не сумісною з новітніми технологіями, які відмінили часову дистанцію. Тож з комплексу функцій листа, утверджених XVIII ст., електронне листування в романі Шмітта залишає тільки вплив на адресата. Ця функція багато в чому реалізована завдяки продовженню лінії небезпечних зв'язків, накресленій епістолярієм героїв у романі Лакло.

Як Вальмонт, приступаючи до спокуси мадам де Турвель, змінює модальність своїх листів до маркизи де Мертей, апелюючи до неї вже не як до коханки, а більше як до довіреної особи або друга — так історія з Лілі трансформує листи Адама до Луїзи. Повторюючи реакцію на цю зміну з боку маркизи, Луїза так само не хоче бути довіреною особою в питаннях стосунків та почуттів її колишнього до іншої. Втім, на відміну від де Мертей, героїня Шмітта не декларує свою позицію Адаму відкрито, переводячи гру у небезпечні зв'язки завдяки листуванню на новий етап.

Рудиментом листа з класичної моделі епістолярного роману можна вважати листування в інтернет-просторі чи телекомунікаційних мережах (смс-повідомлення, чат). Роман як гнучкий жанр, чутливий до змін у житті, вирушає в новий технологічний простір (створюються мобільні романи за допомогою сервісів текстових повідомлень, в Китаї вже є премія за смс-літературу; Жан-Філіп Самарк створив популярний роман «Анна і я», де читачу пропонується не лише читати смс-повідомлення героїв, а й писати до них), але і звичні (у форматі книги) романи вбирають в себе нові види діалогу. В романі Е.-Е. Шмітта «Отрута кохання» художній простір формують щоденникові записи чотирьох подруг-однокурсниць. Окрема подія відображається в суб'єктивному письмі кожної з героїнь. Той факт, що романна історія викладається не з індивідуальних точок зору дівчат по черзі (як, наприклад, в романі Дж. Фаулза «Коллекціонер» читач знайомиться спочатку з версією Клегга, потім Міранди) — на манер протоколу допитів («Примха» Дж. Фаулза, «Відьма» О. де Бальзака), а формується з матеріалу їхніх щоденників, надає щоденниковим записам в сприйнятті читача ефекту епістолярного повідомлення, точніше — листа. Щоденники чотирьох дівчат ніби перетасовані в романі Шмітта — а читач рухається від запису однієї з подруг до іншої, складаючи лінію історії. Щоденниковий запис в цьому випадку виконує композиційну функцію, як лист в епістолярному романі. Ж. Руссе вказував на те, що в епістолярній формі подія і слово зливаються, є одним цілим, значення формується письмовим словом, а не його змістом¹. Цю ідею повністю реалізують щоденникові записи героїнь Шмітта. Спільним коридором чотирьох щоденників стає обмін повідомленнями між дівчатами (де саме, в романі не зазначається, але форма діалогу відсилає до чату). Коли читач має справу з щоденниковими записами, він перебуває у суб'єктивному світі ко-

¹ Rousset, *Forme et signification*, 74.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

жної з дівчат по черзі, а в чаті стає свідком їхньої зустрічі. Прикметно, що обмін короткими повідомленнями між дівчатами в романі має назву «листування». Від листа в цих письмових репліках залишилась — навіть виросла у своєму статусі — заміна реальної розмови. Як правило, чат між дівчатами має місце опівночі: їм треба поговорити, а умови для зустрічі відсутні. Чат між декількома учасниками виводить на новий рівень пересилку листа в конверті з іншим повідомленням у романі Лакло. Письмові репліки виражають думку, погляд окремої дівчини і звернені до конкретного адресата — але завдяки відкритості чату цю репліку читають усі учасники діалогу. Злиття адресатів двох листів (основного і вкладеного в конверт) у романі Лакло повторює ситуація в чаті, коли декілька героїв висловлюють одну позицію, точку зору, адресовану тій самій дівчині, завдяки чому відкритий діалог повертається до каналу «Я»–«Інший», один з пунктів якого вміщає декілька голосів. Таким є, наприклад, чат, де Рафаель виносить на обговорення причини образи на неї Джулії: Аннушка та Коломба мають спільну позицію, не домовляючись, вони пишуть репліки, які, попри те, що належать різним адресантам, несуть одну ідею, одну емоцію, стилістично є однаковими. Для розуміння практики письма про *Себе* героїнь роману Шмітта варто підкреслити, що спільний чат стає складовою індивідуальної лінії письма кожної з героїнь — маршрут письма, вибудований щоденником, вбирає в себе чат. В результаті утворюється ритм письма (чергування щоденника і чату), пульсація закритості (інтимності) та відкритості (зустрічі, діалогу).

Актуальність листа для сучасного роману засвідчує також письмо героїні Т. де Роне «Дім, в якому мене любили» (або «Роза»). Робота письма Рози включає в себе рівнозначні індекси одразу і листа, і мемуарів, і щоденника. Від листа — звертання до чоловіка; від мемуарів — історія пережитого (минулий час); від щоденника — записування за днями подій, що трапились (недавнє минуле, теперішнє). Героїня високо цінує листи — саме листи від усіх близьких дозволяють їй почуватися серед рідних, перебуваючи у виселеному кварталі, який до того ж зносять («Мені достатньо покласти руку на коробку, і цей жест вже заспокоює. Інколи я виймаю якийсь лист і читаю його. Дуже повільно, ніби вперше. Знайомий почерк наділений такою ж владою, як і голос. Запах паперу змушує моє серце битися частіше. Тепер ви розумієте, Арман, насправді я не одна, тому що ви всі постійно поруч зі мною»¹). Адресування письма до померлого чоловіка виказує намір Рози вирушити на зустріч з ним (піти з життя). Жінка імітує в своїх записах діалог з коханим («Мені здається, я чую ваші недовірливі вигуки. Так що ж, скажіть, будь ласка, тримаю я біля себе в старій коробці від взуття? Ви дуже хочете довідатися це, так?»²). Тобто гра ресурсами листа в розмову як вибудовування місточка до нового життя пояснюють потребу Рози в залученні епістолярності у роботу письма про *Себе*. Бажання, щоб її письмо було прочитаним, також відсилає до моделі листа («Я хочу все записати, щоб

¹ Tatiana de Rosnay, *Rose* (Paris: Éditions Héloïse d'Ormesson, 2011), 43.

² Там само.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

вас не забули. Так, нас, Базеле з вулиці Гільдеберта»¹) — і в цьому контексті лист в буквальному розумінні допомагає Розі перенести останні дні її життя, виступаючи засобом творення пам'ятника минулого.

Проведений аналіз смислів листа в руслі письма про Себе як шляху становлення суб'єктивності підтверджує визначені Дж. Альтман головні риси епістолярності — орієнтованість на зовнішнього адресата, налаштованість на прочитання разом з часовою полівалентністю дозволяють листу забезпечувати індивіду обхідний маршрут в його пошуках внутрішньої гармонії. Водночас, лист як будівельний матеріал художнього простору роману не прагне чистоти, стабільності формальних характеристик; він легко вбирає в себе елементи мемуарів, щоденника, виявляючи у своєму авторі нові ракурси суб'єктивності, виводячи героя-адресанта на нові горизонти саморозуміння.

3.2.2. Щоденник як модус письма про Себе героя французького роману

Огляд критичних джерел навколо щоденника, у тому числі і фікційного щоденника, веде до думки про тісніший — у порівнянні з листом — зв'язок цього типу письма з конструюванням ідентичності суб'єкта. «Щоденник відіграє центральну роль у розвитку суб'єктивної чутливості, є фундаментом ідентичності», «з естетичного боку він є спробою стати собою»² для свого автора. Фуко зазначав: «Щоденники виникають в епоху християнства і центруються навколо ідеї духовної боротьби»³. Дискусія навколо щоденника, що мала місце у французькому літературознавстві 70–80-х років ХХ ст., стала плідним ґрунтом для дозрівання комплексу проблемних полів антропологічного аспекту письма⁴.

Найширше щоденникове письмо представляє французький роман епохи літературного модернізму. «Нудота» Ж.-П. Сартра, «Зломлена» С. де Бовуар, «Щоденник сільського священика» Ж. Бернаноса, «Несказане» Ж. Батая мають усі формальні риси щоденника. Виникають індекси щоденника і в романах «Старосвітський хлопчина», «Гадючник» Ф. Моріака, «Сутінковий красень» Жульєна Грака. Роман кінця ХХ — початку ХХІ ст. використовує щоденник в площинах різноманітних інтенціональних актів: «Автопортрет біля радіатора» К. Бобена, «Щоденник одного тіла» Д. Пенака, «Подорож Бальдасара» А. Маалуфа, «Отрута кохання» Е.-Е. Шмітта. Ці романи разом з положеннями

¹ Rosnay, *Rose*, 45.

² Dominique Kunz Westerhoff, «Le journal intime: Méthodes et problèmes». <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html#ji023000>

³ Фуко, «Технологии себя», 108.

⁴ Valérie Stiénon, «Roland Barthes et son Journal: de l'inclination à la délibération». *Études françaises*. Vol. 45, № 3 (2009): 129–150. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n3-etudfr3577/038862ar/>; Jean-Louis Jeannelle, «Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire». https://www.fabula.org/actualites/le-journal-intime-genre-litteraire-et-ecriture-ordinaire_9860.php

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

теоретичного дискурсу навколо щоденника (Барта, Лежена, Бланшо, Руссе¹) створюють основу для розуміння такої нарративної моделі письма про *Себе*, її ролі в процесі самопізнання індивіда.

Відома початкова фраза статті Р. Барта «Обмірковування» («Я ніколи не вів щоденник — точніше я не розумів чи мав його вести»)² вивела на поверхню щоденникового дискурсу ідею: вести щоденник і мати стратегію, усвідомлювати його цільову спрямованість — зовсім різні речі. Особливо цікавими є індекси щоденника в романі, що містяться в метаписмі героя-оповідача. На відміну від коментарів листа чи мемуарів суб'єкт письма частіше сумнівається в доцільності ведення щоденника або навіть відмовляється від нього, заперечує, що пише щоденник («Це навіть не щоденник»³). Ця ситуація свідчить про те, що щоденник як модус письма залишається в романі територією нестабільності значень, дискомфорту суб'єкта письма, що стимулює розгортання його естетичної роботи як пошуку *Себе*. Тож у випадку щоденника маємо справу з конструктивними нестабільністю та дискомфортом.

Спираючись на критичні праці, присвячені щоденнику, можна виділити головні маркери цього модусу письма — зв'язок з лінійним часом («Щоденник — наслідок відкриття лінійного християнського часу»⁴), інтимність (у французькому літературознавстві лексема «щоденник» фігурує, як правило, у поєднанні з уточненням — «інтимний»), філософічність (обмірковування, що зумовлені злиттям в часі події письма і переживань індивіда). Кожна з цих рис сама по собі не є визначальною для щоденника як моделі письма, вони можуть проявлятися і в інших жанрових модусах, але їхнє поєднання утворює систему координат, в яких щоденникове письмо фікційного суб'єкта проявляє свою природу. Коли Ж. Мерлан запропонував вбачати в листах Обермана філософський щоденник⁵, він відштовхувався від ідеї про те, що лист корелює з розповіддю про події/себе, а щоденник — з розмірковуванням про себе. За цим критерієм філософським щоденником треба було б назвати епістолярний дискурс героїв Руссо, а за ними більшу половину листів французького епістолярного роману. Все ж, варто зауважити, що щоденникова форма письма про *Себе* скоріше/частіше проникає в листи, ніж розповідь в щоденник. На цій підставі можна зробити висновок: письмо про *Себе* більше тяжіє до розмірковування, а розповідь використовує як необхідний елемент фабульності та інтриги, для збереження зв'язку внутрішніх пошуків суб'єкта із зовнішнім світом. Романи, що представляють роботу письма фікційного суб'єкта в епістолярній та щоден-

¹ Jean Rousset, «Le journal intime, texte sans destinataire?». An *Le lecteur intime, de Balzac au journal*. 141–153. Paris: José Corti, 1986.

² Roland Barthes, *Oeuvres complètes* (nouv. éd. en cinq volumes, revue, corrigée et présentée par Éric Marty), t. V, (Paris: Seuil, 2002): 668–681.

³ Запис, датований «п'ятниця 11 жовтня». Bobin, *Autoportrait au radiateur*.

⁴ Кирилл Кобрин, «Похвала дневнику». *Новое литературное обозрение*. 61 (2003): 288–295.

⁵ Joachim Merlant, *Le roman personnel de Rousseau à Fromentin* (Paris: Hachette et Cie, 1905), 110–114.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

никовій моделі, ведуть до думки про те, що розповідь та розмірковування не становлять бінарну опозицію тексту-письма: ці риси листа та щоденника поєднуються у пористості письма.

За М. Бланшо, щоденникова форма для суб'єкта письма є засобом втамувати потребу збереження зв'язку з самим собою¹. Суть щоденника в дріб'язкових деталях, що прив'язують його до звичної дійсності — тобто до зовнішнього. Звернення до щоденника показує, що суб'єкт письма не хоче розірвати зв'язок зі зручністю рахувати дні, які насправді йдуть на зміну один одному.

До героїв роману епохи літературного модернізму порушити питання щоденника пропонує «Останній день засудженого до страти» В. Гюго. Сам герой-оповідач вказує на жанр свого письма: «Щоденник моїх страждань від години до години, від хвилини до хвилини, від тортури до тортури...»². Формальні характеристики щоденника відсутні в його письмі: герой зазначає, що перебуває в цій в'язниці п'ять тижнів, але, окрім декількох згадок про недавнє минуле, повністю зосереджується на своєму теперішньому — яке при цьому число, в останній день життя герою неважливо, тому ані дати, ані зміни днів у записях не зазначено. Втім відмовити письму героя Гюго в приналежності до щоденника також не можна, адже його естетична робота повністю відповідає головній функції цієї моделі особистісного письма: «Єдиний спосіб менше страждати — це спостерігати власні муки та відволікатися, описуючи їх»³. Тож, не маючи ані змоги, ані потреби чіплятися за календарний час, він конденсує суть щоденника — максимально зближує факт занотовування з переживаннями та тією децицією дій та рухів, які допустимі в його обставинах. Герою вдається відволіктися, бо його подія письма більшою мірою звернена на внутрішній світ (з його неструктурованістю, алогічністю, спонтанністю та асоціативністю), ніж на зовнішній. «Засуджений до страти» герой Гюго завдяки письму препарує думку, розкладає її на проблемні поля та віднаходить у ній конструктивну спрямованість для себе. Така естетична діяльність вимагає від суб'єкта вступити у діалог (будь з ким, хоча б з віртуальним гіпотетичним реципієнтом), звірити точки зору — за відсутності зовнішнього Іншого письмо (особливо злите в часі з імпульсами внутрішнього світу індивіда) забезпечує необхідну комунікацію. Письмо героя зіткане з постійних вигуків (наприклад, «Як!», «Ні!», «Господи!»), риторичних запитань — знаки оклику та запитання помережили створений ним простір письма. Максимально загострена щоденниковість призвела до діалогу думок героя (вже помисленого) і суб'єкта письма (думки, що народилась, щойно попередня набула форми запису). Наприклад, на зміну твердження: «Хай те, що я напишу, коли-небудь принесе користь іншим», — одразу в цьому ж реченні приходить — «для чого це, навіщо?», і далі розгортається:

¹ Maurice Blanchot, «Le journal intime et le récit», an *Le livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959), 253–59.

² Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*.

³ Там само.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

«Як міг я додуматися до такого безглуздя?»¹. Герой Гюго виносить на поверхню важливі питання щоденникового письма, а саме, питання адресата та закінчення. Розгортаючи свою естетичну роботу за логікою самозбереження (як конденсований щоденник), герой цього твору замислюється про користь його письма для інших («те, що я тут запишу, може виявитися недаремним») — проектуючи цим одразу координату свого письма на вісь епістолярності. «Неминуче незакінченою» називає свою історію/оповідь герой Гюго і тим не лише випереджає теоретиків щоденника, а й проблематизує вкорінення особистісного письма в зовнішню дійсність. Незакінчений щоденник одного героя неодмінно допише, доформить хтось інший (як видавець — «Мою історію» героя в «Останньому дні засудженого до страти»), естафета письма триватиме, розмикаючи межі особистісного письма. Щоденник фікційного суб'єкта з перших своїх проявів в історії французького роману стає відкритою територією пошуків — первинно суб'єктивних (героя-оповідача, автора щоденника) і на їх основі антропологічних.

Пояснення героями епохи модернізму жанру щоденника можна вважати висвітленням специфіки письма як такого. Homo scribens епохи літературного модернізму в ремарках жанру консолідує найрізноманітніші аспекти письма як практики та естетичної роботи. Важливим елементом при цьому є фіксування на папері змін у сприйнятті суб'єктом письма свого щоденника. Початок ведення записів героєм роману Сартра «Нудота» визначає канонічні риси щоденника як хворобу індивіда (діариста): традиційний щоденник є, на думку Рокантена, небезпечним. Відмовляючись від канонів жанру, герой Сартра засвідчує потребу у витворенні власної моделі письма, незрозумілої самому Рокантену: «Вести щоденник варто лише в одному випадку — якщо...». Три крапки в роботі героя є виразом спонтанності письма, в якому відсутні готові відповіді. Щоденник виявляється полем пошуку, лабораторією дослідження ресурсів письма як покрову внутрішнього світу героя.

Щоденник для героя стає тілом, що має народити оновлене «Я» homo scribens. Кюре з роману Бернаноса не розлучається зі своїми записами, носить їх у кишені, щоб мати змогу перечитувати при нагоді. Одноманіттю та втомі від ходіння по селах, приписаних до приходу, кюре на рівні організації речення протиставляє радість роботи над щоденником. Саме письмом він вимірює своє самотнє життя: «Якщо я роблю записи ретельно, вранці та ввечері, щоденник ніби розставляє віхи в моїй самотності». Думки про щоденник перебирають на себе розмірковування про життя. Розповідь про пережите, важлива для персонажів попередніх епох, в письмі героя стає лише відправною точкою в пошуку невідомого центру власної самоті, що реалізується через роботу над щоденником. «Лише в ті короткі миті, які я йому присвячую, я ще відчуваю якусь бажання в собі розібратися», — оцінює кюре Бернаноса свій щоденник. У письмі героя епохи літературного модернізму акцент зміщується з подій життя на форму розповіді про них. «Мова стає об'єктом роману, форма перетворюється на

¹ Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

зміст. Уява і процес створення стають темою твору»¹. В записах про своє життя Рокантен констатує, що письмове слово не здатне відображати дійсність: навіть суворе групування фактів виявляється грою уяви. У порівнянні зі щоденником навіть для роману, на думку Рокантена, характерний вищий ступінь достовірності; натомість письмо перетворює прісне життя на пригоду. Віра героїв романтизму у здатність письма зафіксувати миттєвості трансформується в роботі героїв Сартра та Бернаноса в думку про щоденник як заміщення пам'яті. Кюре з Арбікуру помічає, що, перенісши на папір події вечора в замку, звільнився від них настільки, що не може згадати без допомоги щоденника. Метарівень щоденників героїв модернізму засвідчує здатність письма пробуджувати в суб'єкта пам'ять, роздуми та уяву, інтенсивність яких ставить під сумнів другорядність простору письма у порівнянні з реальним життям індивідів, а відтак допускає невідповідність письмового слова і реальних фактів життя.

Початку щоденнику Жерара передують слова: «сонце нарешті сховалось в передвечірній туманній імлі»². Сонце не потрібне — занурюємось у щоденник не як у простір проявлених фотографій, а в письмо як сутінкове море. У щоденнику Жерар часто коментує обставини письма, завдяки чому письмо саме вказує на себе збоку. Тобто щоденник становить не лише місце зберігання внутрішнього світу суб'єкта. В щоденнику Жерара поєднується в одне ціле внутрішній світ суб'єкта письма та зовнішнє оцінювання *homo scribens* природи письма як події в його житті. Це поєднання гетерогенних елементів в одному просторі не дозволяє визначити щоденник однозначно. Він виявляється «пляжем» (головний топос розказуваної історії) — різоматичним простором «між» (між описом вчинків героя та ремарками про умови і настрої процесу письма, в широкому розумінні — між внутрішнім та зовнішнім: де внутрішнє — думки, враження, уявлення ліричного героя, а зовнішнє — обставини та умови письма). При цьому межа, лінія єднання двох світів (метатексту та історії) розмита. Внутрішнє, як хвилі моря на суходіл, накочуються на зовнішнє: в метатекстуальних описах також виявляється внутрішній стан героя, навіть яскравіше та повніше, ніж при простому констатуванні пережитого дня (наприклад, роздуми над внутрішнім станом як умовою письма). Тобто, проявленням суб'єктивності є саме динамічне поєднання внутрішнього та зовнішнього світів героя, почуттів та роздумів про письмо.

Зв'язок практики ведення щоденника з лінійним часом вимагає додаткових коментарів. Лежен наголошує: «Щоденник — це „серія датованих слідів”». К. Корбін схильний відмовити записам у праві бути щоденником, якщо вони не містять дати, водночас головною ознакою щоденника називає періодичність записів. Щоденник вкорінює рух письма в часі. Цю характеристику щоденникового письма персонажі використовують за принципами художньої літератури: датування записів, що має довільний характер, жодною мірою не відсилає до

¹ Tânia Regina Vieira, «Le récit du journal intime en roman». *Vida de Ensino*. V. 2, n. 1 (2010): 46–50.

² Gracq, *Un beau ténébreux*, 6.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

об'єктивного календарного часу, а служить ілюзії визначеності. Більшість щоденників фікційних суб'єктів не містять чіткого датування. «Внесок календарного часу полягає в чисто часовій модальності запису, тобто в системі дат, зовнішніх щодо подій»¹. Відсутність датування в щоденнику Алена з роману Моріака «Старосвітський хлопчина» (як у щоденнику Едуара з «Фальшивомонетників») підкреслює, що цей персонаж, як і його тип письма, не чіпляється за часову вісь; окремі відсилання до зовнішнього часу («пройшло більше року, я знову відкриваю цей зошит») виконують функцію інтервалу письма. Із записів Алена стає очевидним, що саме ці інтервали є найвагоміші в його дискурсі: осмислення причин неспроможності писати стає рушійною силою письма героя та його розуміння *Себе*. На відміну від Зломленої, герой Моріака яскраво демонструє ліричність, занурення в свій внутрішній світ. Зрештою, у процесі письма він доходить висновку, що відсилає до знімання маски жанру: «Щоденник? Ні, це струнка, впорядкована оповідь про те, що я черпав день за днем в нашій з мамою історії протягом цих двох років. Але перш за все, це спроба зрозуміти, ким я став після смерті Лорана».

М. Коцюбинська, аналізуючи лист, вказує на часову «полівалентність»², яка, вочевидь, характерна й іншим модусам письма. Герой, що береться за роботу письма, переживає календарний час суб'єктивно: в його письмі виражається не зовнішній час, а «схоплення» часових відношень, пов'язаних з тривалістю, внутрішнім досвідом часу»³. Саме тому варто вести мову про темпоральність щоденникового письма. Темпоральність людського буття як носія внутрішнього часу, що експлікується щоденником, протистоїть зовнішньому загальному часу.

Приклади письма фікційних суб'єктів Ж. Батая, Ж.-П. Сартра вказують на функціональне значення щоденника для проекту героя: кадрувати, ділити роздуми/погляди на життя за допомогою щоденникових записів є дорогою до розуміння часу.

Простір письма у творі Батая «Неможливе» вирізняється гетерогенністю: щоденник Діануса, названий «Щурячою історією», нотатки із записних книжок монсеньйора Альфа, названі «Діанус», і Орестея, яку підписав абат С. Перша частина — щоденник Діануса — представлений двома зошитами. Цей тип письма не містить формальних ознак щоденника — датування записів. Відкидання цього маркера щоденникового письма пояснює концепція внутрішнього досвіду Батая. Письмо за годинником, календарем прив'язує індивідуальний світ «Я», що пише, до шкали зовнішнього часу — що, по-перше, дає змогу зафіксувати протяжність «Я», по-друге, спробувати структурувати хаос внутрішнього світу. Відкидання звичної (загальної) часової шкали у творі Ж. Батая спричинене тим, що внутрішній досвід не може бути розділений за аналогією до дискретності зовнішнього часу. Письмо Діануса акцентує чисту миттєвість. Як зазна-

¹ Рікер, *Память, история, забвение*, 215.

² Коцюбинська, «Зафіксоване і нетлінне», 140.

³ Рікер, *Память, история, забвение*, 215.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

чив Ж.-П. Сартр, для Р. Декарта, так само як і для Епікура, А. Жіда та Ж.-Ж. Руссо, дискурс, передбачення, утилітарна пам'ять, розмірковування тощо відривають нас від нас самих¹. Усьому цьому вони протиставляють, і, як бачимо, Ж. Батай у цьому не один, миттєвість. Тільки якщо у М. Пруста миттєвість довільного спогаду набувала розгортання, то у Ж. Батая репрезентація миттєвості доходить до межі, на якій відсутня будь-яка протяжність (ствір формує колаж кадрів). Спільним і для М. Пруста, і для Ж. Батая залишається бажання існувати одночасно в усій цілісності. Тож письмо Діануса, стираючи календарний час та відношення до нього, концентруючись за таких умов на миттєвості, використовує щоденник (а не є ним), загострюючи його час, анулюючи протяжність.

Робота письма героя Ж.-П. Сартра («Нудота») постійно розводить внутрішній, особистісний час протагоніста і час зовнішньої дійсності. Порядок послідовності днів не дотримується, між щоденниковими записами виникають прогалини. Відсутність дати у початковому записі підвішує письмо Рокантена у позачасовому просторі. Лише коментар закріплює його, щоб «Аркуш без дати» став нульовою точкою, точкою початку можливого відліку письма як внутрішнього досвіду. Перший недатований запис експлікує стан нейтральності, який переживає герой: Рокантен стурбований дивними нападами, водночас сподівається, що це лише випадок, і вони більше не повторяться. Свідомість героя знаходиться у межовому стані розхитаної рівноваги, продовження щоденника є пошуками цих відповідей, пошуками сенсу існування. Початкова точка руху часу «Щоденника» — 29 січня 1932 року, понеділок, — може бути визначена як точка, що має дві частково протилежні характеристики. Це точка підсумку, адже Рокантен усвідомлює, що він «змінився», і що ці зміни відбувалися протягом тривалого періоду часу. І одночасно це точка початку — початку усвідомлення, початку перевероту в душі. Все, що буде описане далі, має тенденцію накопичення та концентрації для того, щоб пояснити те, що вже є. Для Рокантена настає період прискороного руху часу, період революційного перелому його існування. Ритм щоденникових записів накладається на ритм приступів, вони, своєю чергою, накладаються на ритм зустрічей із Самоуком, зі спогадами про Анні, прослуховуванням улюбленої платівки, відвідуваннями бібліотеки.

Герой Сартра осмислює форму свого письма: «Краще за все, мабуть, описувати події день при дні. Вести щоденника, щоб докопатися до суті. Не опускаючи в ньому жодних відтінків, жодних подробиць, навіть якщо вони і здаються недоречними, а, головню, все впорядковувати»². Так визріває рішення писати саме щоденник, що експлікує потребу героя у впорядкуванні свого життя з метою зрозуміти, виявити в ньому те важливе, що криється у позасвітті (за речами і усім видимим).

¹ Жан-Поль Сартр, «Один новый мистик», в *Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века*, 32.

² Сартр, *Нудота*, 4.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

У щоденнику Антуана Рокантена часовий потік розпадається на окремі епізоди відповідно із записами по днях, кожен з яких може вміщувати в себе події одного або декількох днів. Буденний час Рокантен проживає індивідуально, у самотності. Але він відчуває себе на березі потоку часу, що проживається колективно, часу соціального. Особливо це відчуття випадіння із загального потоку Рокантен відчуває по неділях, коли всі мешканці міста здійснюють свої «ритуальні» дії.

Рішенням вести щоденник Рокантен показує свій намір робити точну та достовірну фіксацію незвичайних почуттів, які все частіше вриваються у його життя, викликані певним зовнішнім подразником, предметом, явищем. Таким чином скорочується дистанція між переживанням та його занотовуванням, що особливо яскраво проявляється у записах з точним зазначенням часу. Таким, наприклад, є запис у кафе «Маблі»: «О пів на другу. Сиджу в кав'ярні «Маблі», жую сандвіч, усе нібито гаразд»¹. Для щоденника героя роману Сартра характерною є зануреність у теперішнє, і саме у рамках теперішнього часу Рокантен робить для себе відкриття, вловлює зміни.

Пригода в описі Рокантена — це завжди ущільнення часу, прискорення його бігу. «Відчуття пригоди, безперечно, залежить не від самих подій — це вже доведено. Це радше спосіб цих подій нанизування одна на одну. Ось як це відбувається: спершу відчуваєш сам плин часу, бачиш, як кожна мить має кінець і відроджується в наступній миті, ця наступна, своєю чергою, так само відмирає, щоб народилася інша, яку теж годі спинити, і так далі; кожна мить зникає і марно намагатися втримати її... Якщо пам'ять мені не зраджує, це називають безповоротністю часу»².

Від запису без дати (ще не щоденникового), який промовляє про невизначений час і простір і виказує героя поза часом, Рокантен веде щоденник — і через фіксацію приходять до змін. Йому не потрібні дати, дуже скоро він губить їх, адже, на думку Рокантена, початку не існує — є просто зміна декорацій в житті, де нічого не відбувається. Порвати повністю з будь-якою шкалою часу Рокантен також не може — він потребує хоч якогось часового регламенту, щоб вибудовувати часовий потік. Щоденник виявляється необхідною практикою перетворення часу-в'язкої калюжі (візії, пов'язані зі станом нудоти) на час — сталеву стрічку (як порятунок від нудоти).

На відміну від Рокантена, який одразу вказує, чому і заради чого пише, Жерар в романі Жульєна Ґрака «Сутінковий красень» не зупиняється на початку щоденника на причинах письма. У порівнянні зі щоденником Рокантена щоденник героя Жульєна Ґрака спочатку більше нагадує звіт про проведені будні. Письмо тут виконує функцію доповнення: щоденниковим словом герой заповнює порожні, як пляж наприкінці сезону, дні свого відпочинку. «Тихе дзюрчання перетворює затоплену землю в заселену»³ — щоденникове слово, як вода,

¹ Сартр, *Нудота*, 9.

² Там само, 59.

³ Gracq, *Un beau ténébreux*, 15.

Жанрові модуси письма про *Себе* фікційного суб'єкта

прокладає жолобок в піску життя героя, і завдяки письму його існування перетворюється. Втім за щоденником не закріплюється лише одна функція. Фактичність як головна риса щоденника не влаштовує героя, він зневірюється в продуктивності роботи над щоденником. З'ява сутінкового красеня Алана вказує суб'єкту письма на міцну з'єднувальну нитку його тексту, завдяки чому робота над щоденником не закінчується. До бажання героя урізноманітнити роботою над письмом свої будні додається також бажання «вилити душу». Модальність звіту змінюється за правилом «справа не в самих подіях, а в думках та уявленнях, які викликають ці події»¹.

Щоденниковий запис зближує з жанром нотатки особлива феноменологія часу. Йорик («Сентиментальна мандрівка» Л. Стерна) потребує майже негайного закарбовування імпульсу свого внутрішнього світу, орієнтуючись на майбутнє перечитування та збирання себе до цілності, для чого використовує нотатки — герої-діаристи так само зближують факт зовнішньої події життя з подією записування, залишаючи між ними дещо ширшу, ніж у Йорика, прогалину, але не настільки значну в порівнянні з мемуарами чи історією життя, щоб брати її до уваги. Злиття часу життя і письма (експліцитним свідченням чого виступає використання в записі теперішнього часу — хай навіть спорадично) вводить ознаки щоденниковості навіть у ті варіанти письма про *Себе*, де відсутні формальні характеристики щоденника або домінують ознаки іншого жанрового модусу (листа, мемуарів). Так, онука героя Моріака («Гадючник») називає письмо дідуся щоденником в лапках, позаяк цей варіант не характеризується прикріпленням записів до календаря, варіює образ адресата (тобто порушує «правила оформлення» щоденникового запису), але є щирим, відвертим, майже миттєвим та протяжним.

У багатьох випадках письмо фікційних суб'єктів, зберігаючи на рівні оформлення ознаки одного жанру, рівнем оповіді тяжіє до щоденника. Дистанція в три роки між фактом занотовування та подіями рівня історії, здавалося б, мала перетворити письмо Алена в «Старосвітському хлопчині» Ф. Моріака на мемуари. Втім, вона працює на практиці лише як аргумент виправдання манери письма, коли не усі заявлені у фабулі події пережитої історії героя детально висвітлені на письмі. Водночас переживання певних подій минулого як живого спогаду скасовує фізичну дистанцію в часі, наголошуючи умовність цих трьох років: «день восьмого вересня мені у пам'ятку, хоча минуло три роки»². У такий спосіб письмо починає наближатися до щоденника. Суб'єкт письма, якого відділяє від героя дистанція в три роки, вкладає у розповідь те, про що завжди мовчав герой, — письмо характеризує гранична відвертість, що є ознакою сповіді, проте покаяння відсутнє, і однією з головних причин цього є саме єдність сфери свідомості героя та оповідача. «Тепер, через два роки, моя туга зростає день при дні, в міру наближення до того, що здається мені найжахливішим з усіх жахів: життя в казармі, солдатській артілі. Я не звір'явся з цим нікому, навіть Дон-

¹ Gracq, *Un beau ténébreux*, 212.

² Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 225.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

закові. Я не соромлюся своєї туги, я знаю, в ній нема нічого ганебного, але не треба уречевлювати її, передаючи словами: а то вона обернеться боягузством...»¹.

Письмо героїні «Ночі каліграфів» Ясмін Гати показує, як щоденникової модальності набуває каліграфія: кожна каліграма Ріккат є відбитком фізичних та психологічних страждань її життя.

Інший представник східної культури — Бальдасар із роману Аміна Маалуфа «Подорож Бальдасара» наголошує: «Не можна спостерігати за власним життям з високої вершини!»². З позиції мнемонічного піднесення, сформованого значною часовою дистанцією між подією письма та пережитим, зручно аналізувати, підсумовувати, творчо використовувати уяву — але для самоспостереження потрібен щоденник. Рокантен («Нудота» Сартра) навіть вбачає небезпеку в тому стані, який провокується роботою щоденника: «Щоденник, на мою думку, тим і небезпечний: ти постійно насторожі, все перебільшуєш і безперервно гвалтуєш правду»³. Особовий займенник «я» в щоденнику Моніки (роман С. де Бовуар «Зломлена») не вказує на ліричність розповіді — суб'єкт письма не прагне зануритися у внутрішній світ героїні, залишається ніби осторонь, щоб мати можливість спостерігати за собою: «Я знову закричала, заплакала. Раптом я сказала...»⁴. Чіткість структурування зовнішнього боку життя героїні за принципами щоденникового письма дозволяє суб'єкту письма проектувати шлях звільнення від образу зломленої. Саме завдяки щоденнику, який для Рокантена є спостереженням за хворобою, суб'єкт письма виступає лікарем для героя-пацієнта⁵. Небезпека щоденника виявляється неспівмірною з його користю, тому суб'єкту письма доводиться балансувати між надмірною деталізацією, в якій може загубитися смисл сутнісного, та природнім забуттям. Так, попри усі спростувальні коментарі щодо щоденника Рокантену потрібен саме цей вид письма, щоб не втратити, не загубити свій стан, спробувати зловити його смисл («Само собою, тепер я вже не можу точно описати все те, що сталося в суботу та позавчора — минуло вже надто багато часу»⁶).

На перший погляд, лише варіанти Рокантена та Зломленої підкреслюють небажання героїв втрачати час. Загалом же про всіх суб'єктів маскованого щоденникового письма можна сказати, що вони не спроможні співвідноситись з часом за допомогою звичних занять, втрачають свою історичність, випадаючи із зовнішнього часу. В цьому проявляється обов'язковий, за Дериди, реєстр письма — розрив, притаманний багатьом лініям письма. На цьому моменті аналізу варто наголосити, що вказаний тип розриву стає умовою письма як творення нового світу персонажа, як порталу саморозуміння того, хто пише.

¹ Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 224.

² Maalouf, *Le périple de Baldassare*, 54.

³ Сартр, *Нудота*, 7.

⁴ Beauvoir, *La femme rompue*.

⁵ Див.: Pierre Siguret, «La thérapie phénoménologique de la névrose existentielle», *Semen* [En ligne], 12 (2000), mis en ligne le 13 avril 2007, consulté le 18 août 2017. URL: <http://semen.revues.org/1925>

⁶ Сартр, *Нудота*, 8.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

Щоденник кюре з Арбікуру в романі Бернаноса відрізняється низкою ознак від типових для цього жанру письма характеристик. Кюре не дає записи у своєму щоденнику: без зв'язку із зовнішнім об'єктивним часом письмо позбавляється залежності від реальної дійсності, набуває автономності та самоцінності, виходить за межі часових рамок описуваних подій, що мали місце в житті героя, відкриває вектор трансцендентного.

Звільнені від часової шкали щоденникові записи самі стають годинником життя кюре, тобто — особливим механізмом індивідуального характеру. «Якщо я роблю записи акуратно, вранці та ввечері, щоденник ніби розставляє віхи в моїй самотності». Кюре носить щоденник у кишені, як інші — годинник, і коли під час довгих одноманітних мандрівок між селами, приписаних до приходу, його охоплює запаморочення, він перечитує останні сторінки, щоб повернути собі себе. Така роль щоденника змушує кюре поставити питання про правильність занадто великої ролі письма в його житті. «Для людини, яка звикла до молитви, роздуми надто часто є не більше, ніж алібі, прихований спосіб утвердити себе в певному намірі»¹. При згадці про традицію регулярних звітів перед Богом, повторюваність молитви як принцип сакрального світосприйняття, очевидною стає паралель з роботою кюре над щоденником. Письмо як молитва створює ритм життя героя Бернаноса.

Кюре використовує щоденник як поле пробудження в собі слова: записуючи ту чи іншу подію, герой Бернаноса розгортає на її основі роздуми про людину як таку, в ході роботи письма визрівають плани майбутньої діяльності. «Вчора увечері, написавши ці рядки, я став навколішки біля ліжка та помолився Господу Богу, щоб він благословив рішення, щойно прийняте мною»². Втім, молитва не надихає кюре: замість очікуваної впевненості в своїх силах, він відчуває, як «всі мрії, задуми» юності зруйнувалися. Так само розбивається об реальність рішення кюре використати під час проповіді пасаж зі свого щоденника, що має притчевий характер: образи, що з'явилися під час роботи письма та надихали героя Бернаноса, сприймаються парафіянами виключно іронічно. Навіть старший колега, торсійський кюре, радить йому «бути стриманим на язик». У щоденнику, на відміну від зовнішньої реальності, герой Бернаноса може почуватися вільно як у молитовному зверненні до Бога. Непочуте, незрозуміле слово кюре на проповіді, в індивідуальних бесідах кюре з парафіянами має своєю опозицією, яка одночасно виконує і компенсаторну функцію, усамітнення Логоса в тиші щоденникового письма, спорідненого з молитовним усамітненням. У щоденнику відсутня молитва як зміст молитовних прохань, натомість письмо героя стає молитвою у сенсі процесу богоспілкування.

Для кюре робота над щоденником — більше, ніж просто пригадування себе. Пам'ять як основа письма в роботі над щоденником героя Бернаноса постає анамнезом із семантичним відтінком літургійного смислу: у письмі відбувається переоцінка події зовнішнього життя у внутрішньому світі кюре, осучаснення

¹ Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*.

² Там само.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

описуваної події. Щоденник кюре є дзеркалом, в якому прожите героєм, відображаючись у письмовому слові, стає теперішнім. Як зазначає Ф. ле Тузе, анамнез в романі Бернаноса розгортається як «таїнство», оскільки має своїм завданням виявити за допомогою індивідуальної пам'яті надреальну правду минулого героя, іншими словами — відтворити і тим самим повернути причетність кюре до Христа¹. Тож письмо як анамнез стає для героя милістю, «таїнством», смисл якого розкривається в молитві.

Щоденник дозволяє утривалити молитовне слово, письмо долає «незбагненну напасть, що випала на долю людини, — яка змушена довіряти найдорогоцінніше своє багатство чомусь до такої міри непостійному, до такої міри, на жаль, податливому, як слово»². Читання молитви, що стає можливим завдяки письму, дозволяє розширити поле спілкування з Богом: якщо молитва є відвертим поглядом на суб'єктивне життя у процесі відповідальності індивіда за власне «Я», то читання виступає оцінюванням правильності цього типу ревізії.

Фігура непрямого адресата, наявного в тексті-письмі як потенційний учасник комунікативного акту, є ключовою для жанру щоденника. Програмована жанром щоденника модель комунікативної арки стає тією основою, на якій в усій повноті розгортається метаписьмо. Відсутність потреби в зовнішньому адресатові не знімає фігуру Іншого — навпаки, утверджує її як обов'язковий елемент розгортання виміру письма. Завдяки фігурі непрямого адресата щоденник утверджує, що письмо про *Себе* має незмінну діалогічну природу. В есе «Що таке література?» Ж.-П. Сартр зазначав: «Процес письма передбачає процес читання як свій діалектичний корелят, і ці два взаємопов'язані акти вимагають двох різних виконавців»³. У щоденниках дівчат роману Шмітта «Отрута кохання» проявляється як мінімум два «Я» кожної з героїнь: «Я» — що пише і «Я» — що імпліцитно читає, контролює написане. Діалог між ними стає можливим виключно завдяки роботі письма і відбувається поза волею героїні-автора, ніби між іншим, не заплановано (експліцитним знаком чого є дужки, в які Коломба бере власну рефлексію попередньо написаного). Наприклад, Аннушка, висловлюючи аргументи на користь думки про те, хто з подруг першою отримає сексуальний досвід, ставить Рафаель на останнє місце, відгукується досить критично про її зовнішність, і тут же відбувається спонтанний поворот письма: «Я, звичайно, не стерва і не стала б про це писати... Але ж усі так думають»⁴. Хід думки змінюється критичним поглядом на написане, і перше «Я» починає виправдовуватись перед «Я» — що читає. Аналітичність «Я»-що читає може повертатись агресією проти *homo scribens*, що виражає незгоду з тим, що само мовилось в письмі. «І все-таки, коли я це пишу, мені хочеться надавати собі ляпасів, тому що я розмірковую, ніби...» (зі щоденника Коломби).

¹ Philipp le Touzé, *Le mystere du reel dans le romans de Bernanos: le style d'une vision* (Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1979).

² Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*.

³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris: Gallimard, 1948), 43.

⁴ Eric-Emmanuel Schmitt, *Le Poison d'amour* (Paris: Albin michel, 2014), 21.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

Щоденники героїв засвідчують народження в письмі невідомого для його автора Іншого. В тексті-письмі вміння Сен-Пре «бачити уявою» (зовнішнього адресата) трансформується у «внутрішній зір», що має здатність помічати невидимі для зовнішнього ока метаморфози внутрішнього світу суб'єкта, що пише. Спроба Кюре Бернаноса визначити, чий же образ проявляється в щоденнику, дає неочікуваний для героя результат. Щоденник пропонує затемнене дзеркало письма, адже несе в собі образ Іншого, який ще не може мати імені: погляд «ковзав поверхнею якоїсь іншої совісті, мені до цієї пори невідомої, по якомусь замутному дзеркалу, і мені раптом стало страшно, що я побачу в ньому обличчя, — чиє? чи не моє? — обличчя знову віднайдене, забуте»¹. Саме цей невідомий автору щоденника образ Я-Іншого спонукає Рокантена відмовитися від біографії маркіза на користь книги про Себе. В метаписемі з'являється не притаманний розповіді про події зовнішнього життя експліцитний діалог з собою. Автокомунікація в щоденнику відбувається через включення в письмо іншого, кому видніше, хто контролює суб'єкта письма: «Заповнюючи каракулями при світі лампи ці сторінки, яких ніхто ніколи не прочитає, я відчуваю незриму присутність поруч зі собою когось, безперечно не Бога, скоріше вже якогось друга, створеного за моїм власним образом і подобою, хоча і відмінного від мене, іншого за своєю суттю... Вчора ввечері <...> спіймав себе на тому, що схилию голову до якогось уявного слухача, охоплений раптовим бажанням заплакати <...>»². У тексті-письмі метарівень перевищує функцію зупинки в розповіді про життя героя: в «Щоденнику сільського кюре» поясненню роботи письма homo scribens приділяє навіть більшу увагу, ніж фактам зовнішньої дійсності, а щоденник Рокантена розгортається в напрямі до задуму написати книгу. Тож маємо підстави стверджувати, що жанр щоденника, який реалізують герої, утворює текстуальний простір, головним питанням якого є процесуальність письма.

Категорію інтимності як одну з координат щоденникової моделі письма проблематизують романи рубежу ХХ–ХХІ ст.

Індексом щоденника в письмі Розі («Дім, де мене любили») є закритість її записів від прочитання іншими. Героїня Т. де Роне не забула і не відмовилась від задуму увіковічнити життя свого будинку та вулички, чим було продиктовано використання в письмі атрибутів листа. До думки про щоденник відсилає її ремарка: «Яке полегшення знати, що жодна жива душа не прочитає мої каракулі, написані в цій комірчині. Я відчуваю себе незалежною, і тягар зізнання не так важко тисне на мене»³. Лист є відтермінованим повідомленням — Роза не може бути впевнена, що її письмо виконає свою місію стати пам'яткою щасливого минулого, адже все, що залежить від неї — це створити письмо, а хто, коли і як відкриє його, щоб читанням утвердити епістолярну інтенцію героїні, залишається для неї непідвладною розгадуванню загадкою. За таких умов, Роза

¹ Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*.

² Там само.

³ De Rosnay, *Rose*, 72.

Письмо про себе як тип нараці

потребує засобів для заспокоєння, щоб продовжувати роботу письма, адже квартал зносять швидкими темпами, а їй потрібно встигнути «прибрати» своє перо, розставити крапки та очистити пам'ять від болю. Подолати невпевненість, сум'яття та не зупинити, не перервати роботу письма допомагає констатація закритості її письмової історії. Відтермінована (або навіть неможлива) зустріч з адресатом як ознака листа повертається конструктивною самотністю діариста. Атрибути щоденникового письма приходять на допомогу героїні, якій важливо рахувати дні (дата вже не має значення) і бути максимально відвертою, щоб забезпечити умови для зізнання.

Якщо лист первинно замінює реальну розмову, то щоденник, насамперед, корелює з мовчанням («я пишу, ніби мовчу», — зазначає в своєму щоденнику Бальдасар з роману А. Маалуфа). Розказати про свої думки та переживання супутникам для Бальдасара означає зрадити себе внутрішнього — натомість без орієнтації на стороннього реципієнта герой може спокійно писати, не переймаючись тим, якою мірою його письмо буде зрозумілим комусь. Тож коли Бальдасар час від часу ставить собі питання про мову свого щоденника: «навіщо вести його, висловлюючись так туманно, якщо я знаю, що ніхто його не прочитає?»¹ — він експлікує, що саме нечіткість метафоричної мови є інструментом прояснення думок суб'єкта письма. Тобто закритість щоденника від зовнішнього реципієнта забезпечує спокій для індивіда, необхідний для роботи з власним «Я», але експресивність (виражена окличною інтонацією речень в щоденнику, мереживом риторичних запитань) засвідчує, що сама робота письма є далекою від спокою. Письмо Луї з роману Ф. Моріака «Гадючник» навіть містить графічне вираження неспокою (два рядки трикрапок) — герой дійшов до розуміння сокровеного, але не встиг його назвати. Ніби сама відсутність дистанціювання письма від життя не дає можливості вивести на папері необхідні слова: «Як мені душно цього вечора, коли я пишу ці рядки, як нестерпно болить серце, ніби от-от розірветься, бо воно сповнилось любов'ю, і я знаю нарешті ім'я обож... ..»². Водночас не применшується конструктивна сила такого письма, адже близькість паралельних прямих — життя та письма — з їхнім дзеркальним зв'язком веде до прозріння діалог із собою.

Приватність щоденника підкреслюється бажанням героя сховати його в певне таємне місце. Бальдасар навіть гіперболізує цю інтенцію: «В мене виникло сильне бажання залишити в себе цей зошит. Гроші заробляють та гублять, а ці сторінки, цей щоденник, мій — плоть від плоті, він став моїм життям»³ (зазначає герой перед тим, як сховати зошит у схованку). Таке зауваження наштотує на думку, що найкращим місцем для щоденника був би внутрішній

¹ Maalouf, *Le périple de Baldassare*, 25.

² Моріак, *Гадючник*, 156.

³ Maalouf, *Le périple de Baldassare*, 147.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

світ індивіда (якби це було можливим), адже щоденникове письмо породжене ним, а тому так дорогоцінне своєму автору.

Українській психолог Віталій Татенко наголошує, що інтимне — це «внутрішній план внутрішнього життя людини, що не прагне стати зовнішнім»¹. В дієгетичному просторі це твердження не може застосовуватися без коректив, позаяк внутрішнє в художній літературі експлікується саме через засоби, зовнішні за своїм характером: мовлення персонажів, письмо, пейзаж та інші елементи простору, що в романі виконують функцію метафори. Можна зробити припущення, що усе внутрішнє в дієгетичному просторі роману приречене стати зовнішнім. Водночас, не все зовнішнє обов'язково є означником внутрішнього. За таких умов наявність дискурсу інтимного життя в романі має визначатися контекстуально, зокрема, інтенціями героя-оповідача та модусом його оповіді.

М. Коцюбинська пояснює «інтимний дискурс» як настроєву-психологічну глибину, почуттєву доміную і виняткову інтонаційну безпосередність². В. Татенко визначає інтимне «як те, що реально переживає, про що міркує і що робить людина, залишаючись наодинці із собою, як те, у чому вона може розкритися лише тим, кому по-справжньому довіряє як самому собі»³. З такої позиції письмо, здавалося б, закономірно має бути інтимним, позаяк матеріал французьких романів, герої яких виступають в ролі суб'єктів письма, в кожному окремому випадку підкреслює усамітнення, а то й самотність героя. «Діарист — людина самотня»⁴. Чотири найкращі подружки в романі Шмітта «Отрути кохання» висловлюють у щоденнику те, в чому б не змогли зізнатися одна одній («Мені здається, що Коломба, Аннушка і Рафаель не відчують таких складних почуттів, їхні емоції більш зрозумілі, прості, цільні, однокольорові»⁵, — пише Джулія). З іншого боку, той самий матеріал текстів наголошує, що герой, який приступає до роботи письма, не знає Себе, а тому в тексті-письмі не йдеться про довіру до себе чи певну тасмницю, яку герой береже від інших, адже найбільшою загадкою для героя з пером в руках є його власне «Я». Рафаель з роману Шмітта рефреном повторює: «Що зі мною?»⁶. Навіть, коли вже згадувані вище дівчата стривожені через близьких людей, щоденник ніби видозмінює вектор переживання із спрямованості назовні на внутрішній з орієнтацією на «Я» героїні («Ах, чому я не можу думати ні про кого, окрім себе?.. Я отруєна тривогою про власну персону»⁷, «Замість того, щоб порадіти за Джулію, я концентруюсь на собі, займаюсь самокопанням та борсаюсь у власному соромі»⁸, — зі щоденника Аннушки). Те, що вкладає в письмову історію герой, є для нього значущим, відповідає його уявленням про цінність та сенс життя, а тому виступає

¹ Віталій Татенко, *Психологія інтимного життя* (Кіровоград: Імекс-ЛТД 2013), 5.

² Коцюбинська, «Зафіксоване і нетлінне», 34.

³ Там само, 6.

⁴ Béatrice Didier, *Le Journal intime* (Paris, Presses universitaires de France, 1976), 88.

⁵ Schmitt. *Le Poison d'amour*, 32.

⁶ Там само, 19–20.

⁷ Там само, 23.

⁸ Там само, 19.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

суб'єктивною критеріальною системою, на основі якої відбуваються процеси самооцінювання та самосприйняття¹. Але надважливо підкреслити, що матеріал виписуваної історії стає таким саме завдяки письму, а не вкладається в нього, перебуваючи і до роботи письма на позиції осмисленої цінності. Наприклад, Коломба з роману Е.-Е. Шмітта роздумує про суть щоденника: «Мені б хотілось вписати в цей зошит якусь мудру думку, яка буде підживлювати мої нічні рефлексії, думку, яка доведе, що я не даремно прожила цей день, інакше навіщо взагалі потрібен щоденник?»² Відсутність такої мудрої думки, як і констатація в одному із записів: «Писати не має про що»³, — не стають на заваді роботі письма про *Себе* цієї героїні. Щоденник, не реагуючи на роздуми про стратегії його формування, триває, розгортається — і сумніви та байдужість того, хто здійснює запис, замінюється програмуванням значущості для адресата щоденника (*Себе* майбутнього). Тому інтимним у повному значенні цього слова матеріал письма-історії назвати не можна, хоча і сама робота письма не може бути позбавлена елементів інтимності. Тож у романі, художній простір якого визначений роботою письма фікційного суб'єкта, виникає напруга між інтимним та екстимним.

Категорія екстимності в теоретико-літературному дискурсі закріпилася завдяки есе французького письменника Мішеля Турньє⁴, який запозичив її у Жака Лакана. Автор виводить неологізм «екстимного щоденника» як антонім до інтимного щоденника. З цієї ж позиції оперує терміном «екстимний» і українській психолог В. Татенко, проте, знову ж таки, виведені в психології семантичні поля «екстимності» не збігаються із запропонованими у площині роману. У дієгетичному просторі французького роману-письма «усе, що означає зовнішнє і рух назовні» не конче утворює «дискурсивне мереживо з таких понять, як „далекий“, „чужий“, „ворожий“, „вимушений“, „байдужий“»⁵.

Володимир Єрмоленко згадує «Екстимний щоденник» Мішеля Турньє у книзі есеїв «Далекі близькі», називаючи його «великою атакою на „внутрішнє життя“ і на суб'єктивність»⁶, з чим не можна не погодитися, позаяк положення есе французького письменника повністю корелюють з засадничим принципом його творчості. Ані героїв Турньє, ані манеру оповіді (в усіх без винятку його творах) не доводиться підозрювати в інтимності. У тлумаченні М. Турньє екстимний щоденник означає різновид жанру щоденника, суть якого полягає в дослідженні *Себе* за допомогою спостереження за зовнішніми явищами, це нова територія на противагу «плаксивому» інтимному письму. Оптика інтимного щоденника фокусується на внутрішньому житті суб'єкта (функція цього щоденника влучно визначена метафорою Руссо — бути барометром ду-

¹ Татенко, *Психологія інтимного життя*, 5.

² Schmitt, *Le Poison d'atou*, 35.

³ Там само, 41.

⁴ Michel Tournier, *Journal extime* (Paris: La Musardine 2002).

⁵ Татенко, *Психологія інтимного життя*, 21.

⁶ Володимир Єрмоленко, *Далекі близькі: есеї з філософії та літератури* (Львів: ВСЛ 2015), 283.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

ші¹), натомість екстимний щоденник має своїм орієнтиром виявлення істини індивіда на поверхні — в екстимності. Спільним для цих двох дискурсів є розуміння щоденника як дослідницького поля особистості. Також важливо зауважити, що «інтимність не зводиться до емоційності»². З огляду на метафоричну природу письма в дієгетичному просторі роману та іманентність названих вище параметрів роботи письма у сфері інтимності можна сформулювати дослідницьке питання: чи здатне письмо про зовнішнє, «письмо ззовні»³ уникнути інтимності, чи, навпаки, письмо про Себе апріорі означає звернення до внутрішнього життя? Пошук відповіді на це питання зорієнтовує дослідження мотивного комплексу романів, письмо в яких тяжіє до зовнішнього.

Сама назва роману Д. Пенака «Щоденник одного тіла» орієнтує на екстимність щоденникового письма. На схилі літ, маючи за спиною багаторічний досвід ведення щоденника, герой Пенака так пояснює мету свого письма: «цей щоденник був замислений як постійні вправи для чіткості зору. Не допускати жодної «муті», намагатися, щоб тіло і розум міцно тримались на одній вісі...»⁴. Розуміння героєм вісі як осердя власного «Я» отримує свою семантичну паралель у вісі часу, вздовж якої він вибудовує свої записи. Ця паралель вказує, що щоденникове письмо є для героя порятунком від «запоморочення та затемнення в очах», тобто надає йому впевненості, забезпечує — хай опосередковано — відчуття зв'язку із життям навколо. Але, насамперед, щоденник для нього пов'язаний із тілом: коли під час війни він, будучи зв'язківцем, не міг вести щоденник («наші писання залишають за нами довгий слід, що погано поєднується з підпільною діяльністю»⁵), інтерес до тіла автоматично втратився. Інший раз, коли герой зробив у щоденнику перерву на декілька місяців, підтверджує вірність щоденника темі екстимності: «Декілька місяців не писав сюди, як завжди, коли зі мною відбувається щось важливе. Цього разу я закохався»⁶. На думку героя, переживати почуття важливіше, ніж про них писати, тож, коли почуття призвели до активних проявів тілесного життя, він повертається до щоденника, щоб пунктирно записати зовнішній бік історії стосунків з Моною на першому етапі знайомства. Обставини знайомства, опис тіла коханої складають зміст щоденникового запису, але постійні знаки оклику, вигуки, повтори (лише деякі з них: «Жінка з великої літери! Вона — моя! Моя жінка!», «О, це любовне осліплення! О, мить прозріння!») виражають внутрішній стан героя поза його стратегією. Водночас, не можна стверджувати, що герой потрапив у

¹ Jean-Jacques Rousseau, «Les rêveries du promeneur solitaire», an *Collection complète des oeuvres* (Genève, 1780–1789), vol. 10, in-4°, édition en ligne www.rousseauonline.ch, version du 7 octobre 2012. <https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0077.pdf>.

² Dominique Kunz Westerhoff. «Le journal intime: Méthodes et problèmes». <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiinteg.html#ji023000>

³ Ducas Sylvie, *Confidences épistolaires de Michel Tournier: le grand écrivain au micro*, Web. 22.06.2017 <<http://recherche.fabula.org/acta/document9833.php>>

⁴ Пенак, *Дневник одного тела*, 323.

⁵ Там само, 110.

⁶ Там само, 141.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

пастку письма, адже, обираючи тіло об'єктом свого щоденника, він прагнув зберегти значення своїх переживань назавжди («щоб те, що я пишу сьогодні, і через п'ятдесят років означало б те саме»¹). Він прийшов до рішення складати з регулярних записів історію *Себе* (за аналогією до фізичних вправ для міцності та сили тіла) як опозицію до «звичайного щоденника» його друзів. Вони читали свої щоденники вголос «по великому секрету», анулюючи будь-яку інтимність чи приватність, і ставало зрозумілим, що письмо під впливом емоцій, відфільтроване від усього матеріального (зокрема — тіла), виявляє свою порожнечу, а відтак і безмістовність та неконструктивність. Автори «звичайних щоденників» не пам'ятають потреби, що спонукали робити запис, не впевнені в смислі занотованого («майже ніколи не пам'ятає, що то були за емоції»). Натомість вибір екстимності орієнтує формування в просторі письма позачасових смислів життя індивіда, а тому програмує роботу героя над щоденником як творення вісі власної ідентичності. Дослідження тілесності письма в межах розмови про коди письма про *Себе* фікційного суб'єкта (див. Розділ 4) перевірить, наскільки стратегія екстимного щоденника не сумісна із внутрішнім світом героя.

Твірну функцію щоденника підкреслює герой К. Бобена «Автопортрет біля радіатора», вкотре підтверджуючи, що її реалізація спроектована кризою суб'єктивності та націлена на новий горизонт життя. Переживання смерті дружини приводить героя до письма, яким спочатку він просто заповнює порожнечу свого щоденного існування. Метафоричний коментар (як приклад метаписьма) своєї естетичної роботи в одному із записів допомагає герою виразити координати свого щоденника. Він називає своє письмо лісоповалом: «Глухі удари, дзвінки удари, навколо гілки, повалені дерева, вогнища займаються тут і там, але поступово, потроху щось проступає, і ось робота закінчена, і на місці хаші — ясна галявина»². Метафора як модус метаписьма виражає віру суб'єкта в конструктивність своєї естетичної роботи. Щоденник йому потрібен як алібі відсутності плану, що в його екзистенційній ситуації є цілком зрозумілим. Герой Бобена розкриває щоденник як хронотоп очікування: «Я повсюди, де щось чекає, не очікуючи нічого», «потрібно терпляче чекати, розмірковуючи про дощ, сонце і Бога» (азначає він у записі, що замикає простір його письма). Писати регулярно про красу життя як прояв ангельської суті своєї коханої є «творчістю, любов'ю та працею» — тими необхідними компонентами, які, на думку героя, ведуть до воскресіння.

Вести щоденник в переживанні екзистенційної кризи виявляється для героїв піклуванням про *Себе*, порятунком від забуття, творенням внутрішнього досвіду. Щоденник ніби «заякорює»³ їх у зовнішнє матеріальне життя, записами вони роблять помітки на тілі повсякденного життя, чіпляючись за нього (навіть не розуміючи цього). Фіксуючи теперішню мить, суб'єкт письма наці-

¹ Пенак, *Дневник одного тела*, 27.

² Запис п'ятниця 11 жовтня Bobin, *Autoportrait au radiateur*.

³ Blanchot, *Le journal intime et le récit*, 253–259.

Жанрові модуси письма про *Себе* фікційного суб'єкта

люється у майбутнє. Як зазначає Ф. Лежен, щоденник — це ставка на майбутнє, що базується на вірності собі¹.

Перечитування написаного, письмо навколо нього свідчать, що щоденник не перестає відповідати на потреби суб'єктивності героїв. Обираючи роль суб'єкта письма у вільних рамках щоденника, індивід постійно доповнює себе, вносить уточнення різного характеру, намагається здійснити раціональне оцінювання подій, але занурюється у візерунки емоційного письма, що повертає невідому герою грань його ідентичності. Щоденник (чи щоденниковість, з огляду на неухважність героїв французького роману до головних формальних характеристик цього жанру) відкриває в суб'єкті проблему ширості. Як зазначав Сартр: «ширість представляється як вимога і, відповідно, вона не є *становом*»². Іншими словами, сам факт звернення героя до роботи над щоденником свідчить про те, що індивід потребує об'єктивного погляду на своє «Я». Суб'єкт письма, чия естетична діяльність проявляє зв'язок зі щоденником, може користуватися будь-якими фігурами мовлення, обирати будь-які питання та теми для записування — але все це для нього прокладає дорогу ширості, проявлення *Себе*.

3.2.3. Мнемографія як модель письмової практики. «Історія мого життя» як модель письма про *Себе* фікційного суб'єкта

Серед корпусу французьких романів, художній простір яких визначений роботою письма героя-оповідача, окрім моделі листа та щоденника, можна виділити ще третій тип письма. Як засвідчило дослідження листа та щоденника, простір, утворюваний оповіддю за цими зразками, є досить вільним від будь-яких кліше та правил оформлення, навіть дифузним щодо інших модусів письма. Ця невизначеність письма як такого зростає при розмові про третю модель письма про *Себе*. Потреба в її виділенні продиктована самим корпусом текстів, письмо в яких не містить індексів листа, не заявляє голосно про свій зв'язок зі щоденником. Приклади таких текстів дає кожна епоха, починаючи з романтизму (вірність епістолярному дискурсу в романі XVIII ст. не дозволяла розхитувати модель оповіді аж настільки, щоб розірвати зв'язок з листом): в корпусі текстів, сформованих письмом про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману, їх переважна більшість (можна навіть не перераховувати усі). Серед перших в історичній перспективі були романи Мюссе та Констанана, але найвиразніше питання жанрової моделі письма зазвучить в романі рубежу XX–XXI ст., коли воно увійде до проблемного поля тексту, позаяк протагоніст почне перейматися своєю роботою письма, акцентуючи мотив конструювання іден-

¹ Philippe Lejeune, «How Do Diaries End?», in *On Diary* (Honolulu: Published for the Biographical Research Center, University of Hawai'i, 2009), 187–201.

² Сартр, «Самообман», в *Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології*. Пер. з фр. В. Лях, П. Тарашук (Київ: Основи, 2001).

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

тичності суб'єкта («Дихай!», «Наше попереднє життя» А.-С. Брасм, «S, або Надія на життя» А. Д. Гарі, «Салон у Вюртемберзі» П. Кіньяра, «Ніч каліграфів» Я. Гати, «Ворота Леванта» А. Маалуфа та інші). Характерною рисою цих романів є письмо героїв про їхнє минуле — коли між подіями, що формують зміст випикуваної історії, та фактом письма пролягає вагома часова дистанція, що спонукає суб'єкта залучати ресурси пам'яті. У французькому літературознавстві такі твори називають фікційною автобіографією, псевдо-автобіографією — але для моделі письма інтрадієгетичного суб'єкта вони не підходять, адже вказують на статус оповідача у порівнянні з реальною зовнішньою дійсністю, в якій існує фікційна література, і не спонукають сприймати художній світ самоцінним. Назва «автобіографія» (навіть за умови нехтування усілякими префіксами та іншими уточненнями) — хоча і відповідає специфіці організації оповіді в цих творах — не є найзручнішим варіантом в силу «репресії» частинки «графо». Нічим не спростовує структура оповіді романів, про яких іде мова, суть назви «мемуари», але і пропонувати закріпити її за третьою моделлю особистісного письма було б необачно. Найвагоміший недолік — у відсутності акценту на роботі письма. Влучною мала б стати назва, яка б вказувала на розгортання дискурсу індивідуальної пам'яті за допомогою ресурсів письма — вочевидь, таким вимогам відповідає назва «мнемографія». Незручності використання цієї назви пов'язані зі стилістичними нюансами фрази «герой пише мнемографію» (на противагу усталеному «герой пише листа», «веде щоденник»). Тож сама робота письма в цих творах виступатиме мнемографією (за аналогією до епістолярної практики, коли у творі представлено лист як модель письма, чи ведення щоденникових записів), а фікційний суб'єкт створює свою автобіографію чи письмову історію свого життя.

На відміну від листа та щоденника письмова історія пережитого не має міцного теоретичного підґрунтя¹, тому опис цієї моделі особистісного письма протагоніста передбачає залучення текстуального матеріалу — творення мікропейзажу «письмо про *Себе*» з художнього простору романів, де має місце цей варіант оповіді. Для розуміння природи суб'єкта письма, *homo scribens* та структури тексту-письма ця модель, не дивлячись на свою «жанрову анонімність», пропонує цілий комплекс питань.

Логічно припустити, що мнемонічне підвищення, з якого герой оглядає пройдений життєвий шлях, мало б забезпечувати суб'єкту оповіді позицію надзвичайно обізнаного автора. Дійсно, якщо індивід згадує певну подію в своєму житті, передбачається, що йому вже відомо, чим вона закінчилась. Саме так писала своїй подрузі Маріанна в однойменному романі Маріво — героїня в ролі оповідача коментувала, виправдовувала, дещо критикувала себе в юності. Її оповідь була логічно структурована, представляла цілісну — так би мовити — монолітну історію. Організація оповіді не залишала у реципієнта питань щодо правдивості історії життя Маріанни, ловити оповідача на обмані чи хит-

¹ Звісно, дослідження автобіографії створює необхідний базис (див. Розділ 1).

Жанрові модуси письма про *Себе* фікційного суб'єкта

рошах не було жодних підстав. Тож естетичну діяльність Маріанни-оповідачки можна без заперечень та коментарів визначити як мемуарну практику. Останній, але важливий нюанс пригадування *Себе* в такій оповідній манері — лише одна згадка про письмо. У порівнянні з досвідом Маріанни-оповідачки яскравіше увиразнюються характеристики письма про *Себе* фікційного суб'єкта у модусі «історія мого життя».

Перше, що впадає в око, це семантика горизонту очікування, породженого назвою творів, де історія життя персонажа постає з-під його пера. «Життя Маріанни» — назва, що у контексті розмови про організацію оповіді про *Себе*, свідчить, що героїня є цілісною особистістю, усвідомлює, який шлях пройшла від юної дівчини до шанованої та титулованої жінки, знає своє життя і може його розповісти. Натомість герої А. Д. Гарі, П. Кіньяра, А.-С. Брасм переживають кризу суб'єктивності — вони не можуть назвати історію про *Себе* за зразком героїні Маріво. «S, або Надія на життя» — назва не проектує виключно погляд назад на пройдений шлях, навпаки, підкреслює бажання змін і руху до кращого майбутнього. Схожий імпульс іде від назви «Дихай!», що також породжує асоціацію з «Живи!»: тобто іди вперед. «Наше попереднє життя» — формує горизонт очікування історії про давнє минуле, але оповідь запускає гру з горизонтом очікування, постійно варіюючи семантичне значення «попереднього життя».

Найвиразніша відмінність мнемографії героїв французького роману від спогадів Маріанни, що не наголошували роботу письма, полягає саме в неможливості розповісти історію *Себе*, навіть у варіанті — «ким я був/була». Певна травма минулого не дає пам'яті індивіда бути безперервним механізмом продукування історії про пережите. Герой потребує розуміння минулого і залучає для цього ресурси письма. Тож письмова «історія мого життя» твориться на очах у реципієнта — не розповідається як вже готова, а оповіддю формується, що проявляє героя в ролі суб'єкта письма як суб'єкта становлення. Звичайно, лист та щоденник як будь-яка форма запису репрезентує теперішність суб'єкта письма, який іншого часу, окрім теперішнього, не знає, проте епістолярний роман, як і роман-щоденник в переважній своїй більшості¹ містять в передмові видавця вказівку на те, що історія, свідком написання якої стане реципієнт під час читання, вже відбулась і належить минулому. Серед текстів — письма про *Себе* за третьою моделлю, про яку іде мова, такого ж типу вказівку містить лише роман «Адольф» Б. Констана. Усі ж інші, включаючи близький до «Адольфа» текст «Сповідь сина століття» репрезентують створення історії пережитого одночасно з розгортанням роботи письма. Ця ситуація призводить до того,

¹ Існують і винятки (наприклад, «Подорож Бальдасара» А. Маалуфа презентує розгортання щоденника героя у невідомість, на відміну від щоденника Рокантена, що «вже відбувся» за коментарем видавця в романі Сартра: «Ці зошити були знайдені в паперах Антуана Рокантена»), тому синхронність часу письма і процесу творення історії не розрізняє моделі письма, а уточнює, підкреслює характеристики мнемографії та письмової історії життя героя.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

що герой в ролі суб'єкта письма займає позицію творця, шукає, пробує, його мові властивий вищий ступінь фігуративності. Для структури письмової «історії мого життя» характерне дрібнення на частини (як у варіанті різних записників — зошити, блокнотики, так і періодів життя). Стратегії суб'єкта письма ворожа ідея «повноти»¹. У багатьох випадках про стратегію взагалі не має підстав вести мову — настільки герой не контролює своє письмо.

Два романи Анн-Софі Брасм («Дихай!» і «Наше попереднє життя») надають цікавий матеріал для уявлення ознак письмової історії життя.

«Дихай!» спонукає порушити питання зв'язку письма від першої особи з труднощами реалістичності розповіді². Письмо про *Себе*, засвідчує гомо(інтра)дієгетична нарація історії «мого життя», часто презентує, рідше лише наближається до того випадку, коли правомірним є використання тези Р. Барта про вибір дискурсу, а не референції³. Суб'єкт письма встає на бік семіозису, а не мімезису — відкрито на це вказує щоденник, але ще чіткіше письмовий дискурс пам'яті. Те, що «репрезентує» письмо Шарлі з роману А.-С. Брасм, при увазі до форми оповіді деформується з боку смислу. Письмо як модус оповіді вкотре трансформує повідомлення, сформоване сюжетом, та пропонує нам читати роман не на рівні референції, а на рівні смислу. Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у цьому романі нагадує пораду Лоуренса, процитовану С. Зонтаг в есе «Проти інтерпретації»: «Ніколи не вірте оповідачеві, вірте оповіді»⁴. У коментарях до своєї роботи письма героїня роману Брасм наголошує дві інтенції. Шарлі вирішила, що не мусить дивитися на помилки минулого, водночас у неї є потреба «викласти на папір своє життя» — скласти по клаптиках свої спогади, бо усвідомлюю, трохи озираючись назад, що це справді були знаки — передвісники одержимості, яка стала невиліковною»⁵. Згадувати і дивлятися в помилки минулого — суперечність чи напруга між цими інтенціями безпосередньо залежить від ракурсу сприйняття пережитого. По-перше, що саме Шарлі, яка виписує своє минуле, вважає помилками залишається питанням відкритим. Створена нею історія своєю фабулою аж занадто тисне, щоб визначити за помилку вбивство Сарі, але розсіпані по ландшафту оповіді коментарі спонукають переглянути «очевидність» цього висновку. Шарлі розповідає історію своєї одержимості Сарою і її вбивства, але водночас поруч з цією розповіддю твориться інша історія. Перша пропонує дивитися на героїню як на вбивцю, психічно хвору людину, що логічно не узгоджується з піклуванням про *Себе*, яке Шарлі виражає коментарями власної роботи письма. Друга — як на дівчину, що переживає кризу суб'єктивності та фігурами письма виражає свій

¹ Кобрин, «Похвала дневнику».

² Jean-Louis Major, «Journaux fictifs / fiction diaristique». *Voix et Images*, V. 20. № 1 (1994): 200–205. doi:10.7202/201149ar.

³ Ролан Барт, *Сад, Фурье, Лойола*. Пер. с фр. Б. Скуратова (Москва: Праксис, 2007), 50.

⁴ С'юзен Зонтаг, *Проти інтерпретації та інших есе*. Пер. з англ. В. Дмитрука (Львів: Кальварія, 2006), 17.

⁵ Брасм, *Дихай!*, 12.

стан і звільняється від болю нерозуміння та відчуженості, винісши їх на папір у вигляді історії вбивці кращої подруги.

Шарлі-оповідач повторює свій дитячий досвід: «потреба в усамітненні, це нерозуміння інших людей спонукали мене одного дня почати писати»¹. Хроно-топ камери у в'язниці — як представляє своє місце знаходження героїня-оповідачка — може прочитуватися як ідеальне місце для усамітнення, для письма як засобу погляду в минуле, внутрішній світ. В інтертекстуальному коридорі з іншими текстами-письмом, де реалізовано саме модель письмового дискурсу пам'яті, відкривається метафорична природа локусу, куди поміщає себе Шарлі. Герої, які беруться за роботу письма, щоб відважитися подивитись у минуле, як засвідчують романи «Салон у Вюртемберзі» П. Кіньяра, «Наше попереднє життя» А.-С. Брасм, «Роза» Т. де Роне, «S, або Надія на життя» А. Д. Гарі, усі почуваються винними, несуть на собі невимовний, непрояснений тягар вини, що не дозволяє спокійно вдивлятися в горизонти майбуття — тягне у минуле. Занурення у біль минулого за таких умов виступає заглибленням у в'язницю власного «Я».

Неоднозначність прочитання викликає і рух оповіді Шарлі. Попри заявлені інтенції про письмо як осмислення, вона жодного разу не відходить від сюжетного стрижня, знає, що хоче розповісти і не переключається. Так само вона реалізовувала сплановане вбивство Сари. «Людина пише так само, як убиває: це виходить зсередини, а потім раптом виливається там, у горлі. Як крик безнадії»². Якщо повірити героїні і сприйняти її оповідь як повторне проходження маршруту, що привів до вбивства, тоді письмо повинно відкрити свої смисли у контексті втіхи від злочину чи садомазохізму. Шарлі стверджує, що все дуже добре пам'ятає, але вкладає в історію лише своє ставлення до Сари, яка прийшла в її життя як порятунок, а перетворилась на зашморг. Ніби на периферії історії залишаються батьки, які, як стає зрозуміло, зі скупих спорадичних ремарок про них, є люблячими і уважними до доньки, подруга дитинства, яка виявилась дуже вірною Шарлі, молодий чоловік, що ідеально мав би підходити героїні (настільки він її розуміє, підтримує, поділяє її смаки). Втім Шарлі підкреслює свою самотність, навіть радість від можливості піти з життя. Декілька разів, коли героїня Брасм передає реакції своїх батьків, друзів (у тому числі Сари) на її поведінку, проступає підозра про викривлене сприйняття дійсності: Шарлі робить висновки, ґрунтуючись виключно на суб'єктивній точці зору, і схильна хибно інтерпретувати реальність. Остання фраза створюваної письмом історії: «я остаточно перемогла ненависне життя», — є не лише повторенням репліки, сказаної після вбивства, а також стосується роботи письма. Лише перенісши на папір свій внутрішній стан, закріпивши свої страхи в конкретних ситуаціях історії, Шарлі може сказати, що звільнилася і нарешті вільно дихати. То чи вірити її розповіді — кожен читач вирішить сам для себе. Але в контексті розмови про особистісне письмо — причину, потребу, цільову спрямованість

¹ Брасм, *Дихай!*, 21.

² Там само, 12.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

цієї естетичної діяльності — відкривається фігуративність чітко вибудованої історії, що не відсилає до реальності пережитого, а акумулює його смисли та значення. Тому Шарлі пише, проводячи паралелі між письмом та вбивством — лише в ролі суб'єкта письма вона не повторно вбиває Сару (без іншої точки зору питанням залишається цей факт і в її реальній дійсності), а ту Шарлі, яка не розуміла життя, його цінності.

Інший твір А.-С. Брасм «Наше попереднє життя» представляє письмо про *Себе* героїні, що є професійним наратором, — вона відома письменниці. Шлях роботи над своїми романами вона порівнює з доланням дистанцій в басейні: «не сходжу зі шляху, ніколи його не покидаю»¹. Прямолинійності процесу створення романів («жоден з них не допоміг мені у житті»²) протистоїть незапланована робота письма, що повертає до «Я» героїні, її особистого життя, непоясненого, неназваного минулого. Лише письмо, обернене до себе, героїня вважає вартісним («Я пишу вже сорок років, а, здається, що не написала жодного рядочка»³). Повернення через письмо в минуле, марковане трагізмом, за допомогою уявних героїв-дзеркал дозволяє уникнути історії жінки Лота. Озирнутися в минуле — і не перетворитися на соляний стовп, не застигнути; озирнутися, щоб віднайти майбутнє — ось не проголошена ціль письма героїні-письменниці. Немоżliві спогади в реальному житті («Я розчавлювала всі ці спогади один по одному, ретельно, доки вони перестали тремтіти всередині мого ества»⁴) під пером, що творить останній роман в кар'єрі письменниці, але перший — обернений до її «Я», трансформуються на творення метафоричних картин. У такий спосіб відбувається розсіювання минулого. Героїня, згадуючи, не слідує пам'яті, а змінює її, що стає для неї шляхом самопереродження завдяки ідентичності суб'єкта письма в історії її життя.

Метаписьмо виступає майже обов'язковим атрибутом мнємографії: ніби, з'явившись нізвідки, використавши тіло героїні, перетворивши її на homo scribens, письмо вимагає конкретизації, закріплення своїх повноважень. Художній простір роману «Наше попереднє життя» складає чергування двох моделей письма: історії юності героїні та щоденника роботи над цією історією. «Паралельно з рукописом вестиму цей невеличкий записник, що слугуватиме мені за щоденник. У ньому розповідатиму, ким я стала через сорок п'ять років після того червневого дня»⁵. Героїні Брасм не загрожує запоморочення від почергової уваги то до теперішнього (щоденник), то до минулого (виписування спогадів) — вона письмом заповнює час, що після нещасного випадку розділив юність та зрілість, щоб мати змогу відповісти на голоси друзів молодості, які хвилюють і не залишають письменницю. «Ніби щоб пояснити їм, що мене віддаляє, а також перелічити все, що виникло і що втратилось упродовж чотирьох

¹ Брасм, *Дихай!* 138.

² Там само, 139.

³ Там само.

⁴ Там само, 157–158.

⁵ Там само, 151.

Жанрові модуси письма про Себе фікційного суб'єкта

десятиліть»¹. Щоденник і мнємографія є точками, між якими пролягає графік суб'єктивності героїні, їхня єдність виступає умовою створення історії її життя. Водночас поєднання в письмі пам'яті з увагою до теперішнього провокує мережіння фікції. Здавалося б, в ситуації героїні-письменниці фікція мала б логічно бути маркером виписуваних спогадів — натомість щоденник реалістично відбивати її теперішнє. Втім, коли нитка плетення мнємографії поєднується з письмом про нинішнє життя героїні, з'ясовується, що чоловік-видавець і є тим юнаком зі спонтанно виписаного спогаду. Різні імена (зрілого чоловіка і його ж в юності), прочитання чоловіком рукопису незапланованого тексту та сприйняття його за роман, з одного боку, віддаляють «історію життя» героїні від щоденника, наголошуючи фікційність першої. З іншого, реалізація мнємографії виводить героїню на новий рівень самовідчуття, бачення життя (використовуючи її слова — допомагає заповнити пустку) — і все, що в її теперішньому сприймалося як прісне, байдуже, інертне, відкривається як справжнє, цінне та сутнісне. Виписування спогадів стає камертоном існування героїні, закріплює образ щастя, яким вона вимірює своє теперішнє — в результаті чого несправжнім, навіть вигаданим, виявляється життя, що знаходило відбиток в щоденнику до сплетення в один візерунок минулого і теперішнього. У такий спосіб виявляються два аспекти семантичного значення концепту, винесеного в назву роману, «попереднє життя»: фізичний та фігуративний. У першому попереднім життям для героїні є минуле, а в другому — її існування пусткою, період між смертю Орельєна та закінченням роботи над рукописом про пережите.

Отже, роман «Наше попереднє життя» А.-С. Брасм експлікує такі характеристики моделі письма героя «історія мого життя» як спонтанність, вихід на поверхню письмових слів з глибин внутрішнього світу індивіда, а не з тверезого розрахунку та стратегічного творчого плану, сплетення щоденниковості з дискурсом пам'яті, формування траєкторії життєвого шляху та виведення суб'єкта на новий горизонт розуміння свого життя.

На історію життя перетворюється і багаторічний щоденник героя Д. Пенака «Щоденник одного тіла» завдяки переречитуванню ним своїх записів, редагування їх та адресування своїй доньці. Не десятки років ведення щоденника роблять з записів історію життя — як кільця нанизуються на стрижень дитячої пірамідки. Поєднання записів за календарним принципом не скасовує фрагментарності, дискретності як письма, так і суб'єкта, що в ньому проявляється. «Нотатки для Лізон» помережили художній простір роману Пенака, більша частина якого є щоденником героя. На схилі літ герой систематизує свої щоденникові записи, вкладаючи прочитання в письмо, що отримує назву «Нотатки для Лізон». Відкриваються записки (водночас робота героя над письмом усього його життя) листом до доньки, який відносно щоденника виступає передмовою. Процес переречитування та переадресування щоденника робить можливим зміну порядку щоденникових записів — так, першим іде запис, коли герою 64

¹ Брасм, *Дихай!*

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

роки. Перенесення на початок «історії мого життя» цього запису має на меті розкрити актуальність екстимного щоденника героя для його дітей та онуків. З огляду на той факт, що останній запис буде зроблено героєм у віці 86 років, стає зрозумілим: останні 20 років він вів щоденник та одночасно перечитував вже створене. В його тексті-письмі накладалися теперішній і минулий час (його сьогодення і тяглість прожитих років), ознаки різних моделей письма (щоденника, листа, записки), «Я» як Інший — адресат щоденника вступав у свої права, перетворюючи щоденник на спадок дітям. Усі ці моменти в комплексі і стали координатами історії його життя.

Саме імпліцитне читання героєм власного письма вносить жанрові метаморфози в первинно обрану модель оповіді. Вперше ця ситуація проявляється в «Листах перуанки» мадам де Графінї. Ж. Герман слушно звернув увагу на той факт, що модальність листів Зилії не змінюється зі зміною адресата¹ (коли героїня дізнається про зраду коханого Ази, в неї зникає потреба писати йому листи, і місце адресата займає її неофіційний опікун у Франції — Детервіль). Цей факт пояснюється роботою письма героїні, яка після опанування французької мови переводить своє вузликове письмо в вербальне. Переклад у буквальному смислі вимагав від Зилії здійснити перезапис — вона читала кіпу, одночасно записуючи вкладену у вузлики інформацію в свої французькі листи. В цей час вона вже знала сценарій пережитих подій, що стимулювали її вперше взятися за вузлики. Тож імпліцитне читання як складова частина письма про *Себе* робить героїню адресатом, скасовує нагальну потребу у рецепції, відповіді попереднього адресата листа (що виявився зрадником) та перетворює переклад епістолярного діалогу Зилії на історію її життя.

Із прикладів аналізованих текстів стає очевидною хай не головна, але важлива риса або навіть координата «історії мого життя» як моделі письма про *Себе* фікційного суб'єкта. З усіх трьох варіантів моделей саме «історія мого життя» розповідає історію власного створення², що проявляє піклування про себе суб'єкта.

¹ Jan Herman, *Le Récit génétique au XVIIIe siècle* (Oxford: Voltaire Foundation, SVEC, 2009), 178.

² На думку Ц. Тодорова, це здійснює кожен твір, але у варіанті моделі, про яку іде мова, маємо увиразнення, вищий ступінь відкритості, експліцитність. Todorov, *Littérature et signification*.

3.3. Комунікативна арка письма про *Себе* фікційного суб'єкта

Комунікативна ситуація тексту, що презентує письмо про *Себе* фікційного суб'єкта, структурована таким чином, що віртуальність діалогу виростає за своїм значенням. Влучна думка М. Коцюбинської про комунікацію в листі дотична до роботи письма загалом: «Лист — то водночас і насамоті із собою, і — незримий гідний співбесідник, який зрозуміє напевно»¹. Яку б жанрову модель письма не обирав герой французького роману (лист, що прямо вимагає фігури зовнішнього адресата, чи щоденник, який має справу з непрямим адресатом), він обов'язково акцентує роль *Іншого* в своєму екзистенційному проекті. Як показує дослідження модусів письма про *Себе* героя французького роману, письмо, що первісно орієнтоване на зовнішнього адресата, так само, як письмо, звернене, насамперед, до власного «Я» індивіда, що реалізує цю естетичну роботу, представляє собою висловлювання, що дорівнює співбесіді². Поль Рікер довів, що «будь-який крок у напрямку самості того, хто говорить або діє, має для еквівалента уподібнений крок, спрямований до інакшості партнера»³. Образ *Іншого* як невід'ємний елемент комунікативної арки та процесу самопізнання суб'єкта в тексті-письмі пов'язаний з топосом маски — за декларованим адресатом, криється ще хтось (за зовнішнім адресатом — «Я», за «Я» — зовнішній адресат). Обов'язкова гетерогенність *Іншого* в письмі про *Себе* вимагає більшої уваги та детальнішого аналізу.

Як зазначає Жак Деріда, «зі смертю адресата не було б письма»⁴. Герої просвітницького роману завжди конкретизували адресата, вказували на особу, що мала у творі функцію маски гіпотетичного читача. Маркіз де Крамбуїєн

¹ Коцюбинська, «Зафіксоване і нетлінне», 46.

² Рікер, *Сам як Інший*, 57.

³ Там само.

⁴ Derrida, «Ecriture et télécommunication», an *La Magie de écriture* (Paris: Ed. De Mijuit, 1973), 375.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

(Круамар) не є дієвим персонажем роману Дідро «Черниця». Він не дає відповіді на лист героїні, тому його образ не виходить на поверхню тексту. Тож маркіз залишається в письмі Сюзанни лише ім'ям віртуального адресата, утворюючи місце для маски як обов'язкової зовнішньої позиції на шляху до пізнання «Я» героїні. Адресування письмового повідомлення комусь іншому (особі в зовнішньому світі — Сюзанна невідомому маркізу) є умовою проявлення смислів історії власного життя персонажа, що пише. У прихованому діалозі зі самим собою образ віртуального адресата формує точку позаперебування, місце, з якого стає можливим погляд на себе як на іншого.

Важливо підкреслити, що Інший в тексті-письмі має віртуальну природу. Про маркіза, до якого звертається Сюзанна з роману «Черниця» Д. Дідро, вона лише чула схвальні відгуки. В епістолярному романі, якими є «Перські листи» Ш.-Л. Монтеск'є, «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо, «Небезпечні зв'язки» Ш. де Лакло, «Листах двох молодих жінок» О. де Бальзака наявність зворотного листування жодною мірою не скасовує віртуальність реципієнта. Приклади перших текстів, що презентують письмо про *Себе* фікційного суб'єкта у французькій літературі, вказують на особливість представлення образу адресата та функціонального значення Іншого, що формується письмом, у проєкті пізнання homo scribens і наступних епох. Так, усі тексти-письмо за образом реципієнта можна поділити на три групи: експліцитний адресат-герой (дає відповідь на лист, представлений на рівні історії, є складовим елементом гетерогенного змінного суб'єкта оповіді), невідомий адресат (не представлений на рівні історії, виступає в ролі точки, що оформлює діалогізм письма, при цьому звертається суб'єкт письма в невідомість у прямому значенні), зовнішній гіпотетичний/випадковий адресат, відповідь якого не передбачена модусом письма. В ролі останнього може бути як Інший з історії героя, що виписує своє життя, наприклад, онук, якому адресує свою сповідь — гімн життю Кола Брюньйон; випадковий Інший, як товариш сільського кюре в романі Бернаноса, що бере на себе місію дописати історію; первинний автор, що вводить себе в дієгезис за принципом металепсису в образі видавця знайденого рукопису (як Констан в романі «Адольф», Сартр в романі «Нудота»), так і читач як наратор (як у романі абата Прево «Історія сучасної грекині», Фромантена «Домінік», романах Ж. Верна). Спільним знаменником різних типів адресатів є маскування: накидання реальному читачеві образу ідеального реципієнта для суб'єкта оповіді роману, — що є засобом експліцитного конструювання homo scribens образу свого ідеального реципієнта. Практика письма реалізує віртуальне спілкування. Комунікативний взаємовплив суб'єктів за допомогою письмового повідомлення утворює особливу модель реальності, характерною рисою якої є ефект присутності адресата на стадії письма та адресанта на стадії читання. Віртуальний адресат в письмі фікційного суб'єкта, за яким криється широка читацька аудиторія, є для героя необхідною умовою об'єктивізації своєї історії, завдяки чому стає можливим розкриття прихованих смислів пережитого.

Комунікативна арка письма про Себе фікційного суб'єкта

Присутність в романі Руссо «Юлія, або Нова Елоїза» двох суб'єктів письма, чий епістолярний діалог організовує романний дискурс, дозволяє детально проаналізувати комунікативну природу письма, спираючись виключно на експліцитні елементи простору листування.

В листі до Іншого постулюється «Я» адресата, Інший виступає умовою розгортання простору письма. Заголовок листа «До Юлії» формує образ Юлії на початку письма Сен-Пре (так само, як образ Сен-Пре відкриває простір письма Юлії). З представлення Іншого розгортається дискурс саморепрезентації суб'єкта письма. Образ Іншого (Юлії для Сен-Пре та Сен-Пре для Юлії) розщеплюється в просторі письма.

З одного боку, існує зовнішній Інший — експліцитний адресат повідомлення. Саме цей модус Іншого (зовнішній) отримує відбиток в заголовку-зверненні листа та відкриває простір письма. З іншого боку, в самому тексті листа, в дискурсивній практиці суб'єкта письма відбувається творення образу Іншого через репрезентацію знаків сприйняття героєм, що пише, свого зовнішнього адресата. Це, так би мовити, внутрішньотекстовий модус образу Іншого. Тож розщеплення Іншого у просторі письма можна представити триєдністю: означник (Інший як він постає за допомогою порядку слів у просторі листа), позначуване (образ Юлії (Сен-Пре) у свідомості Сен-Пре (Юлії)), референт (зовнішній Інший). Ця триєдність Іншого в просторі письма виступає умовою події автокомунікації.

Конструктивному розщепленню підлягає образ як адресата, так і адресанта. Розглянемо для прикладу перший лист Сен-Пре. Екзистенційна невизначеність героя проектує в його лист мотив вагання та сумніву, що втілюється в низці запитань (одне нанизується на інше і т. д.). Невидимою з'єднувальною ниткою виступає світова лінія письма (термін В. Подороги). Запитання, звернені до адресата листа (Юлії), отримують письмову фіксацію, вкарбовуються в ландшафт тексту повідомлення героя — і перестають вимагати відповіді ззовні, виявляють свою риторичну природу. Процес нанизування запитань одне на одне відбувається на письмі, природа якого дзеркальна за своєю суттю, відповідно — плетення намиста запитань віддзеркалюється впевненою відповіддю *homo scribens* («Є лише один вихід...»). Втім, як виявляється далі, ландшафт письма не може включати однозначне рішення, оскільки істина не знає поверхні. Якщо письмо корелює зі створенням, то читання — з пізнанням. Наближення до істини вимагає нового амплу героя, амплу *homo legens*, що дозволить стати осторонь власного листа, подивитись збоку, щоб побачити в ньому нове, інше, ніж вкладав.

Треба стати суб'єктом письма, щоб мати змогу знову бути суб'єктом читання. Два типи діяльності схрещуються у цьому лабіринтному досвіді. Письмо героїв Руссо — це дозвіл читання. Але епістолярій героїв «Юлія, або Нова Елоїза» організований таким чином, що неможливо виокремити, розділити читання і письмо, адже одне включає інше. У творі не уточнюється: перед нами сцена письма — чи сцена читання написаного. Нехтуючи уточненням, Ж.-Ж. Руссо

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

у такий спосіб акцентує єднання читання-письма, представлення цих фаз як однієї сцени.

Істотною рисою письма як комунікативного акту в романі Руссо є взаємообернена спрямованість листа-повідомлення (Юлія і Сен-Пре є суб'єктами письма, адресатами і адресантами разом і одночасно). Листи героїв містять звертання і не мають підпису. Така організація листа вказує на топос маски як необхідний елемент автокомунікації. Створюючи образ внутрішньотекстового адресата, суб'єкт письма проявляє власну суб'єктивність. При цьому простір окремого листа не закріплюється за одним адресантом. На це вказує відсутність події підпису. Нівеляція сили авторства утверджує письмо як постійно живий дискурс. Неможливо розділити твір Руссо не лише на дві автономні частини — листи Сен-Пре та листи Юлії окремо, неможливо навіть говорити про закінченість одного листа. Утвердження думки в одному листі та цілковита відмова від неї в наступному вказують на завитки письмової думки *homo scribens*. Вихід із цього лабіринту герої вбачають в розкріпленні письма як простору автокомунікації для входження читача («Прочитавши це письмо, ви здійснили все, про що я б наважувався вас просити»).

Наголошуючи на події читання в закінченому вигляді, Сен-Пре нехтує специфічними рисами творення образу Юлії як свого читача. Письмовий знак не покликаний відсилати до конкретного референта. Письмовий знак висувається за відсутності адресата і жодним чином не зазнає змін присутності¹. В епістолярії героїв Руссо не має місця мотиву зустрічі. При цьому лист для Юлії і Сен-Пре означає не затримку зустрічі, оскільки умовою письма стає форма ідеальної присутності адресанта. Істотною рисою дискурсу листування в романі Руссо є концентрація *homo scribens* на собі (своєму «Я»). Суб'єкт письма виступає осердям свого листа, не розчиняється у підкоренні іншому. Для *homo scribens* більш важливо не зробити лист відкритим для розуміння іншого, а бути зрозумілим самому собі. За умов, коли слово не слідує за думкою, читач підкорюється *homo scribens*, змушений проходити лабіринтами формування думки адресанта.

Наголос на процесуальності письма, масках адресата і адресанта, вологому слові та лабіринтних завитках думки перетворює епістолярій героїв Руссо на простір автокомунікації, в якому здійснюється самопізнання та утвердження суб'єкта.

Невідповідність модальності спогадів, заявленої назвою твору Бальзака «Спогади двох молодих жінок», та епістолярію героїнь розкриває своє конструктивне семантичне навантаження саме в аспекті комунікативної арки тексту-письма. Взагалі, сама назва твору, а саме «*mémoire*», відсилає читача до основного значення цього терміна, тобто тексту, що написаний після подій, які вже відбулися. З іншого боку, теперішній час у листах героїнь створює ефект одночасовості подій та моменту їхнього запису. Теперішній час у письмі нівелює дистанцію між образами «Я» кожної з жінок-оповідачок: героїня, що проживає

¹ Derrida, «*Écriture et télécommunication*», 374.

Комунікативна арка письма про Себе фікційного суб'єкта

конкретні події, та оповідачка, яка про них розповідає в письмі, зливаються в одну іпостась. Динаміку утворює поступовий рух героїні-оповідачки від переживання та опису однієї події до іншої. Ця наративна ситуація є достатньо дієвим засобом для досягнення реалістичності зображуваних подій, а тому не потребує додаткових аргументів для утвердження щирості героїнь, об'єктивності їхніх суджень. Тож у самих листах героїнь Бальзака спогади, на які вказує назва твору, не проявляються, і в аспекті змішування жанрових модусів письма не кидають жодної тіні на лист. Натомість категорія спогаду зміщується у заголовок, завдяки чому текст пропонує читачеві позицію позаперебування до історії героїнь, позицію, в якій стає можливим раціональне, аналітичне осмислення. Інша справа, що повноваження, створювані позицією реципієнта, доступні будь-кому, хто візьме на себе цю роль: як зовнішньому реальному читачеві, так і самим героїням, які гіпотетично мають змогу перечитати свої листи, перетворивши їх на спогади. Позбавлений передмови з характерними для неї ключами до оповіді, твір Бальзака завдяки акценту на спогадах у назві, що не збігається з модальністю епістолярію, пропонує прийом злиття зовнішнього реципієнта з героїнями у ситуації прочитування корпусу листів. Іншими словами, позиція осмислення та об'єктивного розуміння пережитого героїнями не відкладається, а реалізується через місію читання. Злиття різних образів читачів має також інше, не менш важливе для авторської стратегії «Людської комедії» значення: універсалізує історії героїнь, переводить з реєстру індивідуальних у площину вічних питань суспільно-психологічного характеру.

За своєю природою письмовий знак висувається при відсутності реципієнта, лише в процесуальності письма фікційного суб'єкта такі відхилення, як затримка, далека присутність, доведені до певного абсолюту відсутності. Ілюстрацією цього є розрив суб'єкта письма (як справжнього прихованого реципієнта) з самим собою. Найбільш промовисто цю думку сформульовано в письмі Рокантена: «Усе в ньому промовляло теперішністю. На ньому ще не встигли висохнути слова, які я допіру написав, і вже вони не належали мені. «Хтось весь час поширював найзловісніші чутки...». Спочатку я вигадав цю фразу, і вона була часткою мене. А тепер вона міцно лягла на папір і об'єдналася з папером проти мене. Я не впізнавав її, вона більше не звучала для мене. Я бачив її просто себе, але намарно було шукати ознаки її походження»¹. Нереалізоване зовнішнє єднання письмового висловлювання героя з орієнтовним адресатом також служить аргументом абсолюту відсутності. Донзак, який зберігає попередні зошити Алена (за словами героя), так і не отримає «головний» зразок письма героя (який становить історія, явлена письмом, у творі Ф. Моріака «Старосвітський хлопчина»). Адресат-дружина персонажа, що пише, в романі «Гадючник», помре до завершення сповіді героя. Проте навіть у самій наявності орієнтовного реципієнта письмового висловлювання міститься розрив. Жижек стверджує, що «Лист не „доходить до свого місця призначення” через яку-небудь прихова-

¹ Сартр, *Худоба*, 100.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

ну теологію, що регулює мандри: тут ми маємо справу не з чим іншим, як із завжди ретроактивною конструкцією, заснованою на випадкових блуканнях листа»¹. Постійні звертання героя «Гадючника» до своєї дружини не вводять її образ у сповідь персонажа, а підкреслюють розщеплення суб'єкта письма на того, хто пише, та того, хто вичитує нові смисли в собі завдяки виконаній роботі. Герой передає експліцитному адресату власні внутрішні стани («ти, звісно, здивуєшся, звідки це в мене така письменницька сверблячка, так, саме, сверблячка»²), накидає дружині вияв змін у його внутрішньому світі («Хоч ти і мало до мене придивляєшся, але як же тобі було не помітити різочу перемену в моєму настрої?»). Відповідно, адресат як образ зовнішній до процесу письма персонажа виявляється підкореним внутрішнім характеристикам самого простору письма, в якому відбувається розщеплення *homo scribens*.

Дж. Альтман справедливо зауважує, що письмо в листі може імітувати розмову³ (можна розширити цю думку і на інші моделі письма — щоденник (наприклад: «Щоденник злодія» Ж. Жене) та інші). І хоча романи для об'єкта аналізу в цьому дослідженні обиралися саме з орієнтацією на маркери письма в них, питання напруги між письмом та розмовою не знімається. На перший погляд героїні роману «Отрута кохання» Е.-Е. Шмітта ілюструють саме цей варіант: чат замінює приватну розмову, коли дівчата розходяться. Втім, функціональне значення письмових повідомлень виходить за межі звичайної імітації розмови. Адресоване різним подругам письмо відкриває нові грані кожної з адресантів. Зрештою, діалог дівчат розгортається до проявлення таких почуттів, зізнатися в яких, навіть більше — просто назвати які, героїні не можуть. Гетерогенний образ адресата не стає панацеєю для вияскравлення повного образу «Я» будь-кого з адресантів. Множення реципієнтів та векторів комунікації обертається утвердженням важливості / необхідності усамітнення суб'єкта письма, зосередження на власному «Я» з метою проявлення нового в собі.

Відсутність адресата в момент пред'явлення письмового висловлювання не применшує значення цього віртуального реципієнта у процесі розгортання письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Часто саме зовнішній Інший виявляється стимулом звернення уваги героя на власне «Я». Герої роману Ф. Моріака «Старосвітський хлопчина» та С. де Бовуар «Зломлена» навіть пишуть свої щоденники «на замовлення». В ситуації героїні С. де Бовуар замовника навіть можна назвати чужим (психіатр, якого після розлучення найняв і якому платить чоловік героїні).

Письмо героїв виявляється відкритою територією. Письмо Рокантена в «Нудоті» Ж.-П. Сартра, героїні «Зломленої» С. де Бовуар, Алена у «Старосвітському хлопчині» Ф. Моріака за моделлю письма є щоденником, що мало б вказувати на замикання суб'єкта письма на собі та відкидання можливості

¹ Славој Жижек, *Метастази насолоди*. Пер. зі словен. О. Мокровольського (Київ: ВД «Альтернативи», 2000), 163.

² Моріак, *Гадючник*, 24–25.

³ Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form*.

Комунікативна арка письма про Себе фікційного суб'єкта

стороннього прочитування. Твір «Фальшивомонетники» А. Жіда можна також вважати метатекстом письма героя французького роману цього періоду. У «Фальшивомонетниках» тема письма набуває аналітичного осмислення за допомогою явлення письма через читання (наприклад: «Я перечитав все, що написав раніше»¹; «Едуар дістав з валізи щоденник і прочитав»; Олів'є читає лист Бернара і т. д.). Однією зі складових осмислення теми письма в цьому романі є дискурс про щоденник. Саме щоденник має для Едуара найбільшу цінність (втрата валізи з усім необхідним спричиняє смуток лише за щоденником). Проте така висока оцінка письмових записів не означає для Едуара замикання щоденника від стороннього погляду. Навіть більше, втрату щоденника персонаж розглядає як умову, що надає більшої ваги записам. Лише дві міні-сцени письма у творі передають Едуарове записування рефлексій попереднього читання щоденника. У цих записах про нову теорію роману відсутній маркер інтимності, натомість яскраво проявлена свідомо орієнтованість на читача: «додаю ці кілька рядків для Бернара, якщо його чарівна нетактовність знов спонукає його тицьнути свій ніс в мої записи»². Якщо врахувати, що Бернарове розгортання щоденника є однією з тих сцен, що формують вихідну точку історії в романі «Фальшивомонетники», точку, від якої починає рух простором твору реальний читач, стає очевидним, що ім'я Бернара в письмі Едуара і є маскою гіпотетичного реципієнта (місцем входження у твір кожного з можливих читачів).

Відкритість щоденників інших героїв французького модерністського роману можна назвати умовою письма, оскільки вже початок процесу письма має принаймні одну зовнішню координату. Щоденник Рокантена відкривається для читача завдяки сторонньому як герою, так і реципієнту — видавцю. Цей образ знову повертає нас до традиції просвітницького роману: але на відміну від дієвої активної маски видавця, яку приміряє Руссо для входження у простір письма Юлії та Сен-Пре, маска видавця у французькому модерністському романі (на прикладі «Нудоти» Сартра) виявляється порожньою, за нею нікому ховатися. В романі Сартра видавець — це той, хто розгорнув щоденник Рокантена, відповідно, прочитав його, підкоривши себе персонажу.

Для суб'єктів письма образ замовника стає точкою відштовхування від зовнішнього світу з метою занурення у свій внутрішній, причому цей процес протікає неусвідомлено, без мети, завдання та шляхів вирішення. Лише власне процесуальність письма як така пробуджує в персонажів, що пишуть, імпліцитне розуміння зустрічі зі собою. Нівелювання важливості образу стороннього в письмі героя Моріака («Старосвітський хлопчина») передано у формі «питання-відповідь» від супротивного: «По правді кажучи, на якого біса мені ця приключка? Ніби сам я не зазнавав гіркої втіхи...»³. Кінець «історії на замовлення» для

¹ Андре Жід, *Фальшивомонетники*. Пер. з фр. В. Шовкуна. (Київ: Юніверс, 2005), 236.

² Там само.

³ Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 318.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

Алена стає, за його ж словами, початком його історії. Роман закінчується наміром героя забрати усі свої зошити в Донзака.

З роботи письма Моніки, героїні твору С. де Бовуар «Зломлена», стає зрозуміло, що намагання психіатра за допомогою щоденника викликати в героїні «інтерес до себе самої, допомогти віднайти себе нову»¹ не дають результату: головною особою дискурсу героїні виявляється її чоловік (його кохання було для героїні страховкою, тому вона собою ніколи не переймалась; тепер її хвилює перехід до нового життя). Героїня має лише досвід бачення себе очима іншого, тому й її письмо стає відбиванням зовнішнього погляду: «Хіба я знаю, хто я? Можливо, хтось на кшталт упиря — бо живу за рахунок інших, яким нібито приходила на допомогу — діти, Моріс, бездомні собаки. Егоїстка, яка відмовилась випустити з рук здобич, що їй не належить. П'ю, опускаюся, довожу себе до хвороби з таємним наміром розчулити його. Вся наскрізь фальшива, зіпсута, комедіантка, що грає на його добрих почуттях»². Героїня щоденника боїться відчинити двері в нове життя, бо впевнена, що за ними порожнеча. У такий спосіб можна визначати поверхню письма героїні, що називає себе зломленою, але це лише зовнішній бік її щоденника. Але не можна нехтувати тим фактом, що точкою іншої комунікативної арки є образ автора щоденника. Внутрішня орієнтованість на прочитування творить нові смисли письма Зломленої: самоцінною стає сама робота написання щоденника, в якому зупиняється розгортання зовнішнього виміру її «Я», зупиняється зовнішній час. Топос дверей, яким закінчується твір, метафорично можна тлумачити як розділення дискурсу героїні на два взаємовключених виміри — письма та читання. Відповідно, завдяки письму за дверима не порожньо — процес читання написаного неодмінно буде пов'язаний з новим поглядом оновленого «Я» героїні, ідентичністю автора письма. Внутрішня орієнтованість на прочитування творить нові смисли письма Моніки: самоцінною стає сама робота написання щоденника, в якому зупиняється зовнішній вимір її «Я», зупиняється зовнішній час. Топос дверей, яким закінчується твір, метафорично можна тлумачити як розділення дискурсу героїні на два взаємовключених виміри — письма та читання. Відповідно, завдяки письму за дверима не порожньо — процес читання написаного неодмінно буде пов'язаний з новим поглядом оновленого «Я» героїні, ідентичністю автора письма.

За кількістю звернень до читача, акцентуванням образу реципієнта в письмі про Себе «Балакун» Л.-Р. Дефоре лідирує серед інших зразків письма фікційного суб'єкта французького роману. Мати читача для героя, що називає себе балакуном, головна і єдина, за його словами, ціль. Потреба в читачеві як в Іншому, піклування про нього — полягає в піклуванні про спосіб організації оповіді. Коли герой вдається до пошуків причин своєї дивної хвороби (нападів балакучості), одразу хвилювання за читацьку рецепцію змушують його взяти до

¹ Beauvoir, *La femme rompue*, 21.

² Там само, 194.

Комунікативна арка письма про Себе фікційного суб'єкта

уваги факт відходу від основного викладу подій: «я, правду кажучи, переживаю, що, зупиняючись надовго над причинами, відіб'ю у читача бажання добиратися разом зі мною до наслідків»¹. Заклики («повернись до мене, читачу, повернись»), пояснення («з причинами я закінчив, ніщо не заважає мені перейти до розповіді про сам феномен»), якими помережано простір письма героя Дефоре, роблять діалог з читачем (зовнішнім Іншим) ще одним варіантом метаписьма, коли, не перериваючи своєї головної естетичної діяльності, герой водночас дивиться на неї збоку, об'єктивно оцінює (завдяки проекції читацького сприйняття) свій проект письма. Позірне піклування про читача як умова оцінювання свого письма, стимул повернення до суті оповіді, вказує на рух *homo scribens* по колу, що, своєю чергою, проявляє петлеподібний спосіб організації письма в романі Дефоре. І таким чином, увиразнює смисл комунікативної арки в письмі про Себе фікційного суб'єкта загалом.

Крістін Серве в статті «Я той, хто говорить. Переривання читання в „Балакуні“ Л.-Р. Дефоре»², виділяє три фігури, через які в тексті Дефоре проявляє себе скриптор: несправжній діалог (чому відповідають пасажі з риторичних питань, авторство і модальність яких варіюється від звернень оповідача до читача до приписування реципієнту певних думок та зауважень щодо роботи скриптора), слово у вакуумі (за умов, коли оповідач не розповідає, в чому суть брехні героя, піддає сумніву правдивість своєї розповіді, водночас наголошуючи щирість, ніхто не може виступити «господарем смислу») і голос події (письмо як естетична діяльність свідчить замість балакуна і брехуна).

Суб'єкт письма роману Дефоре вважає, що лише недалеко люди можуть думати, що автор автобіографії наділений ідеальною пам'яттю; натомість від того, хто пише про Себе не варто чекати чіткого звіту про кожен його вчинок. «Не засуджуйте мене за те, що я свідомо темню, тоді, як треба було б без ходіння навколо розповіді, в чому полягали мої зізнання; одразу зазначу: я і не збираюсь їх тут викладати; якщо ви неодмінно хочете дізнатися, що саме я тоді говорив, повинен вас попередити: вас чекає розчарування...»³. Настанова на щирість, відвертість не передбачає одкровення з викладом за пунктами, «включаючи і те, що сам знати не знав»⁴. Відмова від спотворювання подій минулого, на думку героя-оповідача Дефоре, є максимумом, за який автор історії про себе може поручитися, і який від нього можна вимагати. Навіть якщо читачу бракуватиме фактів для відтворення цілісної картини пережитого героєм, оповідач не використовуватиме переваг вільного фантазування: «не буду, намагаючись створити враження на читача, підміняти те, що стерлося з пам'яті, навіть прав-

¹ Des Forêts, *Le Bavard*, 47.

² Christine Servais, «Je suis celui qui parle. L'interruption de la lecture dans *Le Bavard* de L.-R. Des Forêts», *TRANS* [En ligne], 8 (2009), mis en ligne le 08 juillet 2009, consulté le 15 février 2017. URL: <http://trans.revues.org/312>

³ Des Forêts, *Le Bavard*, 50.

⁴ Там само, 51.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

доподібними вигадками»¹. Перед читачем, яким би незамінним він не був, оповідач з пером в руках не буде загравати. Гра з горизонтом очікування реципієнта одночасно покликана прив'язати читача до фікційного суб'єкта і виявити піклування героя-оповідача про себе самого. Про героя оповідач може щось забути і тим самим не задовольнити цікавість реципієнта, але homo scribens, звіряючи читачу свої погляди на письмо, цим своєрідним одкровенням скорочує дистанцію між своєю оповіддю та реципієнтом. Метатекст письма як зволікання викладу фабули історії не відчужує читача, адже підкреслює його важливість: рефлексія оповідачем власної естетичної роботи стає можливою саме завдяки діалогу із зовнішнім — хай навіть віртуальним — Іншим.

Розмова про гетерогенність *Іншого* в комунікативній арці письма про *Себе* буде не повною без уваги до такого елемента паратексту тексту-письма, як передмова. Цей елемент є незмінним атрибутом роману XVII–XVIII ст., але не втрачає своєї важливості і в тексті-письмі наступних історичних періодів, хоча і не залишається обов'язковим. Передмова роману, що представляє письмо героя-оповідача, також є письмом. Цей факт актуалізує в тексті-письмі питання Ж. Дериди: «А чи існує передмова?»². З одного боку, в більшості романів, головна частина художнього простору яких визначена роботою письма героя-оповідача, наявний «залишок письма» (якщо використати метамову Дериди), що або передує письму героя, або спорадично виникає у форматі коментаря (примітки). Цей «залишок письма» лише умовно можна назвати передмовою, хоча в багатьох випадках саме таку назву має одна з частин паратексту романів, які досліджено в монографії. Справа в тому, що слово від видавця, ремарка, примітка, коментар створюється або після реалізації роботи письма героя про своє життя, або зливається із цією практикою — тобто в жодному разі не передує в часі мовленню протагоніста. Функцію передмови ці зовнішні до письма героя компоненти виконують, займаючи місце «перед» (збоку — якщо примітка) оповіддю про історію пережитого виключно в просторі книги. Тож передмова допомагає структурувати складові тексту-письма, але водночас множить його комунікативні арки.

Передмову може створювати як інший суб'єкт, так і сам герой, що виконував роботу письма в інтрадієгетичному просторі. Константою є той факт, що суб'єкт письма в передмові не дорівнює суб'єкту, що здійснює епістолярну практику, мнемографію чи веде щоденник. «Автор, звичайно, попросив би вибачення за ці та деякі інші подробиці, якби знав, що його листи будуть опубліковані»³, — коментар видавця листів Обермана експліцитно розводить образи цих суб'єктів. У передмові оповідач дивиться збоку на роботу і продукт письма цих моделей (у буквальному розумінні позаперебуває щодо діалогу всередині письма героя). Саме тому передмова є відображенням суті чи принаймні голов-

¹ Des Forêts, *Le Bavard*, 51.

² Деррида, *Диссеминації*, 18.

³ Коментар видавця-редактора до листа ХХ Обермана.

Комунікативна арка письма про Себе фікційного суб'єкта

них моментів інтрадієгетичного письма, в світлі чого виростає значення героя-оповідача передмови. Ж. Герман, розглядаючи відношення передмови до роману використовує запропоновану Платоном метафору рукопису як сироти, якою опікується автор передмови¹. Суб'єкт письма в передмові стосовно *homo scribens* епістолярію, щоденника чи історії життя також є опікуном. «Ці записки, які стороннього читача залишать байдужим, але зацікавлять рідну душу», — починає своє «Попереднє повідомлення» видавець листів Обермана в романі Е. П. де Сенанкура і одразу дає зрозуміти, що шукає для автора листів чи, радше, того, кого виражають ці листи, розуміння, прихильності, співналаштованості. Видавець-опікун забезпечує зустріч написаного героєм про себе з читачем (як реальним зовнішнім, так і інтрадієгетичним адресатом) — тобто розмикає арку автокомунікації героя та підкреслює значення зовнішнього *Іншого* в процесі конструювання ідентичності фікційного суб'єкта.

В метатекстуальних фрагментах (якими є передмова — як в своєму традиційному вигляді, так і в розсіяному — тобто в ремарках) письменник XVIII ст. виступає ще й теоретиком літератури, в колі актуальних питань якого важливе місце відведено способу реалізації в художньому творі пізнавальної функції, просвітницького проекту. Руссо стверджує, що роль видавця листів не обмежила його просвітницьку місію: «в книзі є частка і моєї праці» (в чому саме вона полягає, дозволяють зрозуміти ремарки, в одній з яких зазначається, що лист, про який іде мова в ремаркованій частині, було знищено, але «видавець» спробує розповісти про нього в іншому місці: джерело обізнаності уважному читачеві не важко розшифрувати). Просвітницький характер автора проявляється у відповідальності, яку під маскою видавця відкрито бере на себе письменник: відповідальність за книгу та за читача, якого вона формує. Руссо з позиції читача схвалює образи головних героїв («Перечитавши ще раз зібрані тут листи, я, гадаю, зрозумів, чому ... вони подобаються мені і будуть приємні для кожного доброзичливого читача»). В останній примітці до листів, що складають роман «Юлія, або Нова Елоїза», «видавець» розвиває мотив, що в XX столітті стане складовою теорії рецептивної естетики: схильність читача ставити себе на місце героя твору. Відштовхуючись від цієї особливості сприйняття роману, Руссо декларує думку про те, що автор зобов'язаний відповідати за представленого у творі суб'єкта, адже в ньому шукатиме своє відображення читач.

В одній з ремарок «видавець» Руссо вступає в діалог з автором листа (фікційним суб'єктом), дозволяє собі власний відсторонений коментар, з якого стає зрозуміло, що він сам не просто ставить себе на місце героїв, а їхніми історіями виписує власні погляди на життя: «О легковірні жінки, вам завгодно знати, чи кохають вас? Піддайте випробуванню свого друга після того, як він насолодиться любовними утіхами. О любов! Якщо я і шкодую за молодістю — твоєю порою, то зовсім не через час втіхи, а через час, який за ними слідує» (як тут не згадати: «А тепер давайте зупинимось та поміркуємо», — говорять герої Мар-

¹ Herman, *Le Récit génétique au XVIIIe siècle*.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

кіза де Сада в кульмінаційний момент оргії; у різній формі в цих творах озвучується цінність тієї точки, в якій оголені почуття за межею свідомого можна піддати аналізу тверезого розуму).

У передмові до «Перських листів» Монтеск'є обумовлює потребу автора в масці: «Я відібрав ці листи, щоб випробувати смак публіки... Проте я це роблю лише за умови, що залишусь невідомим, а з тієї хвилини, як моє ім'я відкриється, я замовкну». Перекладач (так називає себе автор) перських листів передбачив ще одну концепцію, що знайде своє вираження в словах класика ХХ століття Умберто Еко: «найкраще, що може зробити автор після написання твору, — померти» (щоб твір не оцінювали через призму особистості письменника). Монтеск'є зовсім не відмовляється від відповідальності, декларованої в романі Руссо, — маска автору «Перських листів» потрібна як наголос на важливості відмежування представленої історії від його біографії.

В обов'язки видавця також входить створення додаткової аргументації для досягнення ефекту реальності від письма героїв. Маріво в ролі видавця свідчив, що рукопис Маріанни знайшов навіть не сам він, а його товариш. У передмові, якою починається роман «Життя Маріанни» («La vie de Marianne», 1731–1741), первинний автор під маскою видавця надає ключі для пояснення особистісного письма героїні. Намагаючись переконати читача в правдивості історії-рукопису, він апелює до «туманності та недбалості написаного» (ці характеристики мають свідчити про приватність — на противагу логічності, прозорості, стрункості — історії, що продукується для публіки передусім). «Якби це був вигаданий твір, він, без сумніву, мав би іншу форму» — особистісному письму як модусу оповіді, зверненому до самого героя-оповідача (вузького кола близьких, з огляду на те, що адресоване письмо Маріанни до її подруги), властиві, за Маріво-видавцем, часті та довгі роздуми, що значно переважають розповідь про події. Рукопис із декількох зошитів випадково виявлений в шафі, влаштованій в стінній ніші — місце збереження асоціює письмо Маріанни зі стіною будинку та спонукає дослідження особистісного письма як дому. Передмову Маріво-видавця змінюють коментарі Маріанни, що також мають характеристики передмови до розповіді героїні про своє життя. З них читач дізнається, що написати історію життя Маріанну спонукала її подруга, яка високо оцінила її стиль письма з раніше надісланих листів. Адресат для Маріанни — стимул її письмової історії: «якщо ви бажаєте, щоб я написала історію свого життя, якщо ви бажаєте мене зробити це в ім'я нашої дружби, я повинна виконати ваше бажання». Поміж інших зауважень Маріанни з її «передмови», для дослідження роботи письма про *Себе* варто підкреслити протиставлення усної розмови та письмового викладу. Героїня Маріво зазначає, що, на її думку, вона вміє гарно говорити, але не писати — правда, ніби підтримуючи риторичку видавця свого рукопису, Маріанна не використовує лексеми з гнізда «письмо» — замість них фігурує евфемізм «те, що можна прочитати» (в російському варіанті перекладу роману замінений на «сочинительство», що вносить до семантичного поля письма конотації творчості, уяви). Розповівши про поневіряння свого

Комунікативна арка письма про Себе фікційного суб'єкта

дитинства та підійшовши до перших залицянь, в характері яких вона, не маючи ані досвіду, ані наставників, не могла бути впевнена, Маріанна знову відходить від розповіді та дивиться на своє письмо збоку. Для цієї позиції будуть характерні сумнів у виборі матеріалу для змісту історії свого життя («Можливо, мені варто було пропустити все це...»¹), діалог зі своєю тимчасовою невпевненістю («але ж я пишу як вмію»). Тобто метаписьмо передбачає також зустріч зі собою, відкриту автокомунікацію, в якій завдяки зіткненню різних думок в одному риторичному пасажі з'являється іскра, що здатна освітити естетичну роботу суб'єкта письма. Маріанна стверджує, що не вигадує книжку, адже її розуму не впоратися з цією роботою: «я просто уявляю, що веду з вами розмову, а в бесіді все можна сказати». Цей коментар не суперечить попереднім зауваженням героїні щодо свого письма, адже попри те, що використовуються знову ті ж категорії, цього разу асоціація письма з усною бесідою потрібна для утвердження щирості, природності, легкості письма як запоруки невимушеності протікання оповіді.

Переходить образ видавця з епістолярного роману XVIII ст. і в роман наступного періоду, художній простір якого є письмом. Перша комунікативна арка — анонімний видавець, що впорядковує, ремаркує історію персонажа і через неї звертається до зовнішнього адресата — обрамлює висловлювання героя, який вкладає власну історію в письмове слово. Знову фігура homo scribens розщеплюється на два образи і призводить до ефекту дзеркальності між дискурсом героя-видавця та дискурсом персонажа історії, ім'я якого винесене в назву романів. Герой-видавець в романах Константа та Фромантена, розповідаючи про іншого, здійснює таку ж сповідь, як і герой Мюссе, з тією відмінністю, що у творах «Адольф» та, особливо, «Домінік» зовнішній суб'єкт письма (як можна назвати героя-видавця у порівнянні з персонажем історії) проявляє власну суб'єктивність через вкладання дискурсу персонажа в простір тексту. Суб'єкт письма Фромантена записує спогади Домініка. Історія героя стає для нього подарунком («Я не викликав його на одкровення, він сам подарував її мені»), а робота з розшифрування спогадів Домініка — випикуванням власних поглядів («ніби йому потрібно було лише перекласти на мову слів шифровані спогади, які були у мене [підкреслення наше — Ю. П.] перед очима, він розповів мені без афектації, але не без хвилювання, ось яку історію»²). Записування суджень Домініка формують для зовнішнього (до історії Домініка) суб'єкта письма образ в дзеркалі, відштовхуючись від якого він бачить власне «Я». Відповідно, і Домінікові ремаркування специфіки процесу письма виявляється поясненням дискурсу анонімного героя-оповідача, віддзеркалюється на його роботі.

Встановлення першої комунікативної рамки в передмові (видавець/редактор — зовнішній реципієнт) відчиняє двері читачеві і в письмо фікційного

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne, ou, Les aventures de Madame la Comtesse de**** (Paris, Bordas: Classiques Garnier, 1982), 28.

² Fromentin, *Dominique*, 43.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

суб'єкта. Щодо епістолярного роману Дж. Альтман зазначає той факт, що імітація розмовного діалогу в листі організовує структуру подвійного висловлювання, що має безпосередній вплив на читача. Реципієнт (зовнішній) перебуває в ілюзії нескромного вторгнення у приватний діалог (чи принаймні перебування дуже близько до нього), що надає письму автентичності. Цей діалогічний вимір стає основою епістолярного пакту¹. Епістолярна форма має сильну ілюзію референції: читач втручається як третій учасник, заповнюючи вільне місце, що утворилося між відправленням та отриманням.

Гра з комунікативною аркою роману, в якому має місце письмо про *Себе* фікційного суб'єкта, мотивована збоку як читача (заради його рецепції), так і суб'єкта оповіді. Суб'єкт письма у «Сповіді сина століття» Мюссе вводить зовнішнього читача у своє висловлювання (наприклад: «Але при всьому цьому, які ж були у вас жінки? — питає читач. — Я не бачу тут розпусти, самої розпусти»²). Діалог із читачем спрямований на уточнення діалогу з самим собою. «Ти, можливо, усміхнешся, читачу, прочитавши ці рядки, але я здригаюсь навіть зараз, коли пишу їх». Передбачення реакції зовнішнього реципієнта не відіграє тієї самої ролі, що в романах XVIII ст., коли суб'єкт письма творив з читача просвітника — свого ідеального іншого. Коли кохана Октава (героя-оповідача Мюссе) Брігітта презентувала йому власну мелодію під чужим авторством, у чому варто було побачити її скромність, невпевненість у своєму таланті, неспівне бажання відкритися коханому, герой Мюссе з незбагнених для нього причин, які він списує на все ту ж «хворобу століття», прочитав це лише як вміння легко обманювати. Закінчення третьої частини роману та початок четвертої, теперішній час оповіді, що супроводжує гімн коханню, разом із ремаркою стану суб'єкта письма («здрігаюсь, коли пишу») засвідчують — почуття до Брігітти не минуло. У сцені з псевдо-авторством мелодії Октава здригався від редукації страху бути жертвою обману, до якого пані Пірсон не мала жодного стосунку; випишуючи цей епізод, суб'єкт письма чутливо ставиться до цього епізоду, усвідомлюючи доленосність своєї помилки. Завдяки передбаченню ставлення читача до описуваної події Октава розуміє нелогічність, дитячість та помилковість своєї поведінки, що розкривається з позиції зовнішнього погляду, позаперебування до власного «Я». Звернення до фігури зовнішнього реципієнта дозволяє Октаву перевірити дистанцію між собою колишнім та теперішнім.

Якщо перша передмова роману «Щоденник одного тіла» Д. Пенака традиційно утверджує реалістичність всього написаного в цьому творі, то «Записки до Лізон» є розсіяною передмовою історії життя героя, яка вносить уточнення в діалогізм тексту-письма. Видавець рукопису (підписує передмову Д. П. — він передав купу зошитів у видавництво) повідомляє у першій передмові, що є зятем автора екстимного щоденника; звертаючись до гіпотетичного читача роману, він обігрує ситуацію з етичним аспектом публікації особистісного письма

¹ Altman, *Epistolarity*.

² Musset, *La confession d'un enfant du siècle*.

Комунікативна арка письма про Себе фікційного суб'єкта

відомої людини (звісно, ім'я залишиться в таємниці) і у такий спосіб інтригує читача, заманюючи у приховане життя свого тестя. Здивуванню Д. П. від факту, що батько Лізон («мовчазний, іронічний, прямий, як знак оклику») роками вів щоденник, не має меж. Встановлення зв'язку з гіпотетичним читачем вводить останнього у простір письма героя, адже читач буде відкривати для себе щоденник та історію життя героя одночасно з Д. П. Тобто, беручи на себе місію публікації рукописів, чоловік Лізон стає маскою гіпотетичного читача в тексті. Лист до доньки, що виконує функцію другої передмови, в контексті «Записок до Лізон», може бути названий також замогильною запискою героя («Ось ти і прийшла з моїх похорон, повернулась до себе додому, сумуєш, мабуть, правда?»¹). Звернений до доньки лист насправді представляє готовий діалог батька з донькою, де перший як автор письма приписує другій слова та емоційний стан. Із цього листа читач дізнається, що батько з донькою не мали теплих стосунків, тобто щоденник покликаний відкрити для Лізон її батька як нову людину. Вперше саме завдяки письму між ними встановлюється атмосфера довіри і, незважаючи на екстимність щоденника, навіть інтимні стосунки, адже батько довіряє доньці свій найбільший спадок (свідчення свого життя — *Себе* в письмі). Про те, що він обожнював доньку за життя, герой ніколи не говорив їй: «так принеси мені посмертне задоволення та дозволь зізнатися в цьому». Лист до Лізон змінює комунікативну арку щоденника на останні двадцять років (інтервал між початком редакторської роботи над записами всього життя і смертю). Герой на схилі літ веде щоденник — формально не змінюючи нічого, як і раніше — і адресатом виступає він сам, але водночас щоденник вже створюється як спадок для доньки, а тому адресатом також виступає Лізон. Тож щоденник-лист передбачає злиття в образі адресата батька та доньки, що пояснює особливе ставлення до неї, потім прямо висловлене в посмертній записці.

Багатовекторність комунікативної арки тексту-письма веде до висновку про пористість цього типу тексту, в якому щоденник легко поєднується з листом, трансформується в особистісну історію життя, робота письма зливається з аналітичною практикою читання, що призводить до мерехтіння як образу *Іншого* (адресата), так і жанрових моделей.

Дослідження комунікативної арки французького роману, художній простір якого визначений роботою письма фікційного суб'єкта, спонукає пристати до думки Лакана: «лист завжди доходить до свого місця призначення» (на противагу контр-ідеї Жижека). Справжнім (головним) адресатом — незалежно від того, чи лист (як і будь-яка модель особистісного письма) відправлений чи схований у шухляду — є адресат, породжений письмом: той, що конструюється роботою та простором письма.

Саме мерехтіння образу *Іншого* в письмі про Себе фікційного суб'єкта запускає механізм злиття хронотопів, безперешкодно зустріч реального читача з *homo scribens* (влучно виражену в романі Г. Мелвілла «Мобі Дік», коли герой-

¹ Пенак, *Дневник одного тела*, 7.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

оповідач у фіналі передає естафету письма-пошуку відповіді читачу). Ця комунікативна арка загострює питання двонаправленості діалогу: як інтрадієгетичний суб'єкт потребує віртуального адресата у процесі конструювання ідентичності свого «Я», так і реальний читач, рухаючись ландшафтом, створеним письмом героя, автоматично включаючись у цей процес, віднаходить у фікційному суб'єкті свого *Іншого* (необхідного для власного самопізнання).

Простір письма включає в себе те, що не може бути озвученим іншим способом. Починається письмо з внутрішньої тривалої роботи суб'єкта, яка залишається невисловленою, не формує навіть складку тексту (з огляду на те, що передує початку письма), а спрямовується письмо у невідомість. Втім подія письма не може відбутися без впливу на суб'єкта, що здійснив цю естетичну роботу. Проведений аналіз параметрів оповіді та функціонального значення окремих модусів письма про *Себе* фікційного суб'єкта підводить до висновку про актуальність питання фіналу особистісного письмі як такого¹. Крапка в кінці простору письма не є фінальною точкою в роботі письма, адже пишуть герої не для того, щоб просто записати — вони покладають на письмо великі сподівання у виправленні траєкторії розгортання свого життя. Тож простір письма є тією організованою поверхнею, що виходить з віртуального та спрямовується у віртуальне, тим актуальним — принаймні, для читача, — що не може бути відокремленим від віртуального, яке має для *homo scribens* велике значення.

Розгляд фікційного суб'єкта в естетичній діяльності письма про *Себе* підкреслює важливість рефлексії героя-оповідача своєї роботи. Метаписьмо героя вносить суттєві деталі для розуміння простору тексту, який формується письмом та виражає природу *homo scribens*. Саме в метаписьмі герої засвідчують, що письмо не є засобом вираження, носієм чи знаряддям думки, а місцем, де вона здійснюється. Метаписьмо експлікує те, що суб'єкт письма відчуває, як в процесі письма не він мислить свою мову, а сам є об'єктом думки, народжує власне «Я».

Накладання інтенціональних актів є характерною ознакою простору письма фікційного суб'єкта від XVIII ст. до нашого часу, і спонукає не зупинятися у визначенні жанрової природи романів, історія в яких розгортається через письмо про *Себе* героя художнього твору, на формулах епістолярний роман, автобіографічний, роман-щоденник тощо.

Дослідження жанрових модусів письма про *Себе* фікційного суб'єкта засвідчує, що нормою тексту-письма є порушення жанрових меж кожної моделі. Жодна із жанрових дефініцій, що побутують на сьогоднішній день в літерату-

¹ У Леженів метод дослідження щоденника входило питання закінчення процесу ведення цього типу записів. Див. Lejeune, «How Do Diaries End?».

Комунікативна арка письма про *Себе* фікційного суб'єкта

рознавстві на позначення типу роману, про який іде мова в цьому дослідженні, не виражає природу письма, а тому виникає потреба в метажанрі¹, яким постає письмо про *Себе* фікційного суб'єкта.

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта може претендувати на нову жанрову дефініцію чи модифікацію вже усталених, оскільки «проект вичерпаного переліку в будь-якому разі був би нездійсненим, позаяк кількість жанрових термінів можна скільки завгодно змінювати» і «жанрова теорія, якою б вона не була; не може розкласти літературу на класи текстів, що взаємно виключають один одного»². Водночас, не заперечуючи власну приналежність до жанру роману, клас творів, які дозволяють назвати їх «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта», володіє оригінальними сутнісними характеристиками, тобто власною внутрішньою природою, відповідно до якої він існує в історії літератури. Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта як жанрове ім'я не є довільним, бо існують постійні (трансїсторичні — як засвідчує історичний вектор французької літератури) критерії, що дозволяють групувати тексти під одним найменуванням і на їхній підставі стверджувати, що вони характеризуються субстанційною ідентичністю, а тому письмо про *Себе* не є просто збірним поняттям на позначення групи творів.

Виявлені характеристики листа, щоденника, «історії мого життя» у французькому романі дозволяють стверджувати, що для ситуації висловлювання в письмі про *Себе* фікційного суб'єкта характерна стабільність. Експлікація жанрових індексів, ознак та маркерів письма про *Себе* фікційного суб'єкта дозволило простежити трансїсторичні константи цього типу романів від XVIII ст. до нашого часу. Не залежно від того, якою моделлю письма називає свій дискурс герой: листом, щоденником, письмовою історією життя — головні характеристики комунікативного акту залишаються незмінними. Герой, що постає в амплуа суб'єкта письма, вступає в діалог зі собою *Іншим* з метою розкриття таємниць свого внутрішнього світу, гармонізації свого «Я» та, відповідно, зміни траєкторії розгортання свого майбутнього через розуміння подій минулого.

Отже, на рівні своєї комунікативної рамки письмо про *Себе* (у варіанті щоденника — експліцитно, в інших варіантах — через топос маски) визначається як акт з рефлексивною адресацією та мнемонічною функцією, що задають особливу текстуальну реальність. Комунікативна ситуація, яку забезпечує робота письма, створює «ідеальні умови для саморозкриття» індивіда.

Проведене дослідження засвідчує слушність висновку М. Коцюбинської, про те, що у самій природі письма про *Себе* закладено діалектичну єдність двох інтелектуальних позицій — маски й обличчя³. Аналіз різних модусів особистісного письма дозволяє підсумувати: константами виміру письма про *Себе* героя французького роману виступає відмова від вкладання в рамки декларованого модусу письма, при якій зберігаються характеристики, які, як може здатися на

¹ Борис Іванюк, «Метажанр», в *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* (Чернівці: Золоті литаври, 2001), с. 323–324.

² Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* 78.

³ Коцюбинська, «Зафіксоване і нетлінне», 46.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

перший погляд, мали б взаємно виключати одна одну. Виписування історії свого життя через діалог із зовнішнім реципієнтом стає для героя формуванням простору зустрічі зі собою *Іншим* як умови самопізнання, а тому для жанрових маркерів письма про *Себе* фікційного суб'єкта характерна трансгресія. Автокомунікативність, притаманна усім формам письма про *Себе*, і найширше виражена в щоденнику (як засвідчують приклади романів епохи літературного модернізму) досягається незмінною орієнтацією на стороннього адресата (запрограмовану листом у романі XVIII ст.).

Розділ 4

Коди письма про *Себе*
фікційного суб'єкта

4.1. Письмо як тіло

Пошук способів пояснення функціонального значення та поетикальної своєрідності письма про *Себе* фікційного суб'єкта приводить до запропонованої у праці Р. Барта «S/Z» мережі, топіки з кодів, «через яку пропускається будь-який текст»¹.

Зіставний аналіз французьких романів, художній простір яких визначено роботою письма *homo scribens*, дозволяє окреслити коло найчастіше повторюваних та оригінально виражених мотивів і дискурсів, що розгортаються у тексті-письмі. Виходячи з мети цього дослідження, зупинитися варто на тих дискурсивних питаннях, що безпосередньо пов'язані із процесом конструювання ідентичності суб'єкта. Художній простір письма про *Себе* фікційного суб'єкта спонукає визначити іманентними йому такі проблемні поля: тіло, подорож, дім.

Герменевтичним кодом Барт називає таку сукупність одиниць, функція яких полягає у підготовці різних обставин для постановки питання до тексту та відповіді на нього. За Бартом, «завдання герменевтичного коду полягає у виділенні таких (формальних) одиниць, які дозволяють сконцентрувати, загадати, сформулювати і, нарешті, розгадати загадку»². Розшифрування герменевтичного коду письма про *Себе* фікційного суб'єкта відбувається через просування уявним рядом, який утворюють три елементи: назва тексту; характер постановки проблем, що виходять з-під пера *homo scribens*; риторика роботи письма (коментарі естетичної діяльності суб'єкта письма, специфіка ремарок сцени, інструментів, процесу письма).

Письмо про *Себе* як діяльність, процес та модус розгортання історії передбачає вмотивованість людської поведінки. Використовуючи аристотелівську термінологію, що встановлювала залежність між праксисом та проайресисом (здатністю людини обмірковувати результати своєї поведінки), Барт назвав код дій та вчинків проайретичним. Вмотивованість головної дії *homo scribens* французького роману була розглянута раніше (у *другому розділі*) як точка типологічної єдності творів різних історичних періодів, що дозволяє дивитися на тексти-письмо як на єдиний корпус текстів. З метою наближення до художньої своєрід-

¹ Барт, *S/Z*, 45.

² Там само, 44.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

ності та семантичного значення письма про *Себе* фікційного суб'єкта доцільно проаналізувати акціональний код *homo scribens*, виділивши родові назви найважливіших рядів дій героя, що пише: мандрівки, пошуку дому, формування нового тіла.

Усвідомлюючи, що художній простір письма про *Себе* фікційного суб'єкта складається з різнопланових означників, варто виділити у ньому взірцеві означники (за Бартом) або семічний код. Взірцевими означниками тексту-письма можна назвати, слідуючи за логікою інтерпретації новели Бальзака в «S/Z», таку клітинку мережі-топіки, пропускаючи крізь яку художній простір письма про *Себе*, можна вивести на поверхню виходять означники, що вказують на письмо як вимір конструювання ідентичності суб'єкта. Такими означниками в цьому дослідженні обрано тіло, подорож та дім.

Кожен із цих взірцевих означників письма про *Себе* є певним дискурсом, у процес розгортання якого включається текст-письмо і завдяки якому можна проектувати висновки та аналітичні категорії певного дискурсу на художній простір *homo scribens*. Усі одиниці символічного поля дискурсів тіла, мандрівки та дому, що вказують на асоціативний ланцюжок та семантичні кола письма про *Себе*, будуть складати символічний код тексту-письма.

Гномічний код або код референції (за Бартом) не досліджуватиметься в монографії, позаяк він виводить на таку широту культурних пластів (включаючи лінгвістичний код), що вимагає окремої наукової студії. У світлі мети та завдань цього дослідження гномічний код не виявляється іманентною одиницею типологічній єдності корпусу текстів-письма французької літератури, адже відсилання до знань та мудрості народу в кожному тексті індивідуальна.

Топіка кодів письма про *Себе* фікційного суб'єкта, підказана у працях Р. Барта, веде до розшифрування смислового навантаження особистісного письма як роботи та художнього простору. Беручи до уваги той факт, що письмо в художніх творах є, перш за все, формою, а не змістом, модусом оповіді, а не темою історії, дослідження кодів естетичної роботи *homo scribens* спирається також на тлумачення коду Умберто Еко, викладене у праці «Відсутня структура». Зокрема, збір матеріалу (репертуару знака «письмо про *Себе*») для виявлення загадки тексту-письма (пов'язаної з пошуком способів самопізнання суб'єкта) та розкодування відповідей на неї, закладених в художньому ландшафті твору, має в своїй основі ідею У. Еко про те, що «Код — це модель, результат умовних спрощень, які здійснюються з метою забезпечення можливості передачі певних повідомлень»¹. Використовуючи право дослідника привнести код у твір з метою його інтерпретації, а також для встановлення меж інтерпретації в цій роботі, аналіз кодів письма здійснюється у координатах дискурсів тіла, подорожі, дому, представлених в тексті-письмі. Кожен з цих дискурсів має власні асоціативні поля з письмом про *Себе*, дослідження яких дозволяє наблизитися до ре-

¹ Эко, *Отсутствующая структура*, 83.

алізації мети цієї роботи через погляд на письмо як нове тіло, письмо як уявну подорож та письмо як оніричний дім.

Позаяк герменевтичний код письма про *Себе* фікційного суб'єкта, на відміну від семічного, символічного та проайретичного кодів не вводить безпосередньо в асоціативні до особистісного письма проблемні поля (тіла, подорожі, дому), його дослідження може слугувати вступом до аналізу топіки інших кодів.

За Бартом, загадка тексту починається з назви твору, тому увага до художньої своєрідності заголовку є першим кроком на шляху розшифрування герменевтичного коду. «Назви творів, способи їх визначення є найкоротшим шляхом до читача»¹. Розгляд заголовків творів, оповідач в яких виступає в амплуа *homo scribens*, наштовхує на думку про супротив письма прозорості. Специфіка формулювання назв засвідчує, що заголовки тексту-письма в історії французького роману не прагнуть репрезентувати та описувати: саме з назв починається гра чистих розрізень письма. Поширеність випадків наявності власного імені в назві тексту-письма («Юлія», «Оберман», «Адольф», «Анжеліка», «Кола Брюньйон», «Спогади Адріана», «Алексис», «Оскар і Рожева пані», «Роза», «Бальдасар», «Таніос») не свідчить на користь винесення у заголовок образу суб'єкта письма, відсилання до мотиву самоствердження суб'єкта. Лише герой Р. Роллана, письмо якого названо його ім'ям, не перейнятий пошуком відповідей на питання про себе самого, як фікційні суб'єкти письма інших творів. За таких умов ім'я в назві не є утвердженням ідентичності героя (оповідача). В історії тексту-письма французької літератури окремо можна виділити групу назв, що наголошують модус письма, а в окремих випадках можуть містити також відсилання до образу суб'єкта. «Перські листи», «Історія сучасної грекині», «Сповідь сина століття», «Сповідь молодій дівчини», «Листи двох молодих жінок», «Щоденник сільського кюре», «Щоденник одного тіла» — одразу задають читачу горизонт очікування, спрямовують на пояснення зв'язку, особливої єдності героя та письма.

При порівнянні заголовків французьких романів, що входять до корпусу текстів «Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта», стає очевидною тенденція до метафоризації назви у бік наближення до смислів та параметрів письма. Назва «Автопортрет біля радіатора» (К. Бобен) є не прямою вказівкою, а метафоричною відсиланням до щоденника, що визначає художній простір в цьому тексті; передає не лише одну з рис письма про *Себе* (творення автопортрета), а й надає визначальну координату цього модусу творчості (затишок, прихисток, зрештою — дім). «Гадючник», «Нудота», «Отрута кохання» — приклади метафоричних назв, що не містять відсилок до роботи письма. «Черниця», «Старосвітський хлопчина», «Балакун», «Зломлена», «Сутінковий красень» — подають метонімію образу героя, що проблематизує питання місця метафори, винесеної у заголовок, у динамічному процесі конструювання ідентичності через амплуа суб'єкта письма. «Небезпечні зв'язки», «Неможливе», «S, або Надія на життя»,

¹ Гастон Башляр, *Фрагменти поетики вогню*: Пер. з фр. Р. Мардера (Харків: Фоліо, 2004), 7–8.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

«Еліксир кохання» — приклади винесення у заголовок метафор онтології письма (до цієї групи також увійде «Нова Елоїза»). «Останній день засудженого до страти», «Ніч каліграфів», «Ворота Леванта», «Скеля Таніоса», «Салон у Вюртемберзі» — спочатку вказують на хронотопічні характеристики твору, які після проходження художнім ландшафтом тексту-письма під час перечитування (у бартівському розумінні: перечитування як гра повторення первинних комбінацій¹) також відкриваються як метафори письма.

Герменевтичний код письма про *Себе* фікційного суб'єкта виводить на поверхню думку про те, що, починаючи з назви та заглиблюючись у художній ландшафт тексту-письма, означники, які відсилають до смислів, проблемного поля естетичної роботи героя-оповідача утворюють письмо як загадку, як гру, пошук відповідей при цьому передбачає залучення інших кодів топіки тексту.

Накладання семантичних полів роботи письма та дискурсів подорожі, дому, тіла в усіх французьких романах, оповідь в яких веде фікційний *homo scribens*, вказує на необхідність детального розгляду асоціативного ланцюжка концепту «письмо про *Себе*».

Відомий російський дослідник літератури С. Зенкін серед величезної кількості праць про тілесність виділяє два головних аспекти. Перший — опис адаптації реальних людських тіл до вимог культури та вивчення форм їх знакового осмислення — є більш розробленим та популярним. Другий аспект — дослідження власного життя тіла, його проявів у будові культури, в тій чи іншій формі тілесності — рідко стає предметом методологічного вивчення². Шлях з'ясування механізмів переходу від тілесно-біографічної реальності літературного персонажа, що виступає в амплуа *homo scribens*, до художньої реальності створюваного ним тексту відкриває способи моделювання «тексту як тіла».

Художня література, зокрема тексти-письмо, продовжують експерименти, започатковані традицією філософії становлення (К'єркегор, Ніцше), пов'язані з побудовою ідеальних типів тіл. Динамічним осердям (поняття М. Бланшо) тексту-письма виступає не тіло як таке — герої (суб'єкти письма) перейняті питанням свого «Я». Як влучно зауважує Ю. Крістева, ідентичність не може перенести зримості, вислизає від будь-якого означника тілесного плану³. Проте сам процес конструювання ідентичності в літературному дискурсі виявляється неодмінно пов'язаним із використанням зримих образів тілесного, що спалахують в окремих фрагментах тексту, щоб одразу знову затаїтися. На думку Р. Барта, саме в цьому проявляється жива природа тексту-тіла⁴. У статті «Задоволення від тексту» він яскраво показує неможливість зведення «Я» до образу тіла, підкреслює автономність, активний статус останнього, заперечуючи тим

¹ Барт, *S/Z*, 42.

² Зенкін, «Филологическая иллюзия и ее будущность». *Новое литературное обозрение*. 4 7 (2001). <http://magazints.russ.ru>

³ Юлія Кристева, «Дискурс любви», в *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*, 101–111.

⁴ Ролан Барт, «Удовольствие от текста», в *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, 462–519.

самим думку про тіло як пасивну матеріальну форму (оболонку) втілення «Я» суб'єкта. «Задоволення від тексту — це той момент, коли моє тіло починає слідувати своїм власним думкам; адже у мого тіла не ті ж думки, що в мене»¹. У тексті-письмі прерогатива дії належить внутрішньому руху думки, тіло не заявляє про свою автономну позицію, тим більше ніколи не виступає проти «Я». Слід підкреслити, що питання дослідження тілесності в тексті-письмі є продуктивним у контексті загального дискурсу тіла. Аналіз письма про *Себе* здатен наблизити розуміння особливостей функціонування ідеального літературного тіла, наблизити до виявлення коду тілесності, що, за В. Подорогою, записаний за допомогою операції читання-письма².

Людина наділена багатьма тілесними образами, не ототожнюючи себе повністю з жодним із них, і лише в позачасовому трансцендентному смислі набуває відчуття своєї тілесної та психічної ідентичності³. У тексті-письмі позачасовість реалізована завдяки трансгресії часу: письмо персонажів є жмутком часів і одночасно повним розсіянням часу. Ця обставина взагалі нівелює проблему часу, залишаючи єдиний невід'ємний аспект — часовість розповіді героя. Відповідно, саме на території письма, у процесі створення персонажем тексту свого минулого, втілюється відчуття тілесної ідентичності.

Письмова розповідь героїв французьких романів у своїй переважній більшості тісно пов'язана з духовним життям людини, що чинить істотний вплив на формування особливої тілесності творів. Тілесність дії в тексті-письмі відсутня: у цих творах, як правило, немає акцентування персонажами своєї зовнішності.

Відсутність сюжетно-хронологічних знаків тілесності героя, що бере на себе функцію письма, на рівні наративного плану дії вписана в історичний контекст французького роману та пояснюється традицією. Письмо літературного персонажа сформувалось як похідне явище від автобіографічного письма реального автора. Нехтування П. Абеляром, французьким мислителем XII століття, знаками власної тілесності в його «Історії моїх поневірянь» не потребує додаткової аргументації, окрім згадки про те, що твір цей є автобіографією філософа середньовіччя. Навіть в романі Ф. Рабле, який можна вважати апофеозом людської тілесності, простежується нівелювання знаків тіла в тих фрагментах твору, що відсилають до теми письма. Анатомічна і фізіологічна деталізація людського тіла зникає в просторі письма (лист Грангузьє до Гаргантюа (розділ XXIX книги I), Гаргантюа до Пантагрюеля (розділ VII книги II, розділ III книги IV) та відповідь Пантагрюеля батькові (розділ IV книги IV). У листах Гаргантюа сину, на відміну від епістолярного звернення Грангузьє до Гаргантюа, виступають не образи, а теми, що відсилають до тілесності людини (народження, сім'я; «у тобі і прибуде тілесний мій образ»⁴). Але варто наголосити, що ці теми узго-

¹ Барт, «Удовольствие от текста», 474.

² Подорога, *Выражение и смысл*, 33.

³ Там само, 183.

⁴ Франсуа Рабле, *Гаргантюа та Пантагрюель*. Т. 1. Кн. 1–3. Пер. зі старофр. А. Перепаді (Львів: Кальварія, 2004), 242.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

джуються з основною темою філософії Гаргантюа в листі — душевними «якостями» людини — навіть підпорядковуються їй. У тексті-письмі французького Просвітництва утверджений Рабле фізичний контакт зі світом замінено на рефлексію героїв з приводу внутрішнього світу, зв'язок їхнього мікрокосму з соціальною дійсністю. З листів Сен-Пре (Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза») стає зрозуміло, що саме тілесність Юлії породжує у нього змішане почуття, яке передається проханням: «сховайте від мене свої чудові риси, обличчя, руки, плечі, біляве волосся, весь свій легкий стан...»¹. Але робота письма, як фільтр, очищує рефлексії персонажів від згадок про фізичне тіло; аналітичність, що є невід'ємною функцією писемного слова, перетворює тему тіла на «гнітючий стан духа» (Руссо). Свідома цього, Юлія відверто розставляє акценти: «Останні події засвідчили, що, якщо моєму духу потрібно випробування коханням, то моєму тілу коханець не потрібен»². Навіть у романі Лакло «Небезпечні зв'язки», в якому розгортається дискурс лібертинажу, фізичне тіло в листах героїв виринає спорадично до того ж позбавлене своєї природи: коли Вальмонт пише листа в ліжку, спину коханки використовує в ролі стола. В листі 150 роману Лакло від Дансені до мадам де Мертей герой експлікує думку, що може бути висновком про зв'язок письма та життя тіла на рівні історії в тексті-письмі: саме фізична відсутність партнера, що є однією з причин листування, призводить до відсутності фізичного тіла в просторі письма. Дансені не думає ображатися на мадам де Мертей за пропозицію припинити листування, бо листи були виразом перешкод, що існують між коханнями, — на відміну від епістолярного діалогу зустріч, у зовнішній дійсності не стає на заваді реалізації бажання тіла («якщо я, приміром, хочу торкнутися поцілунком того місця, де в тебе б'ється серце, і зустрічаю стрічку або серпанок, я лише відсовую їх, але не відчуваю жодної перешкоди»³). Щойно герой наближається до теми тіла, розгортаючи думку про переваги реальної зустрічі на противагу віртуальній у просторі письма, як одразу повертається до незамінності епістолярію за умови дистанціювання від адресата — і від згадок про тіло не залишається і сліду. «Але лист — зображення душі. У нім немає, як в холодній картині, непорушності, такої чужої любові. Він відтворює всі наші душевні порухи — він по черзі то пожвавлюється, то насолоджується, то вдається до відпочинку ... Мені так дорогоцінні всі твої почуття; чи позбавиш ти мене хоч однієї можливості зберегти їх?»⁴. Цей приклад експлікує природну закономірність: розлука з адресатом породжує потребу у письмі як заміні реальної зустрічі, і хоч би як герой бажав тіла того, до кого пише, письмо виявляється зверненим до теми почуттів та відверненим від життя тіла. Листи Вальмонта та Сесіль про ніч, проведену разом, до мадам де Мертей не продиктовані чуттєвим коханням, що призводить до тотальної відсутності теми почуттів у листі віконта-спокусника і до проявлення

¹ Rousseau, *Julie ou la nouvelle Eloise*.

² Там само.

³ Лакло, *Небезпечні зв'язки* (Лист 150), 375.

⁴ Там само, 376.

сум'яття почуттів у риторичі листа дівчини — але і у цих випадках тілесне життя не виводиться на поверхню, образи тіла замінені евфемізмом: «зібравши всю свою увагу й усі сили на захист від поцілунку, <...> усе інше вона залишила незахищеним»¹.

Просвітницька традиція письма вибудовує картину світу фікційного суб'єкта навколо безтілесного homo scribens, людське тіло якого не може бути «засобом вимірювання світу, його реальної вагомості та цінності для людини»². Еротизм модернізму (згадаймо для прикладу «Демон плоти Р. Радіге») виявляється несумісним з процесуальністю письма героїв романів Ф. Моріака, Ж.-П. Сартра, С. де Бовуар, М. Юрсенар, А. Жіда. У неувазі героїв цих творів до виписування свого тіла знаходить вияв знеціненість світу, якому відмовили у співвіднесенні з конкретною людською тілесністю. І тоді письмо персонажів перетворюється на пошук нових елементів побудови свого мікро/макрокосму. У тексті-письмі матеріальний просторово-часовий контакт світу і людини поступається місцем символічному зв'язку як способу реконструкції тілесності homo scribens. Фізична тілесність суб'єкта письма витісняється метафоричністю його мови: скажімо, в романі Ф. Моріака серце не орган, а клубок змій.

Утім нівелювання активної позиції тілесної людини в тексті-письмі зовсім не означає повернення до середньовічної традиції, оскільки відмова від висвітлювання суб'єктами письма тілесного життя прямо пов'язана з процесом осмилювання тілесності. Позбавлення слова тілесного життя виступає складником стратегії homo scribens у створенні свого нового тіла (не зломленого, без клубка змій у серці, без нудоти). Якщо в середньовічній писемній практиці «між словом і тілом був безмірний розрив»³, то в тексті-письмі від XVIII ст. до нашого часу цей розрив заповнюється знаками. Герої просвітницького роману з'єднували слово і тіло віртуальними знаками. Уявний хронотоп самоствердження героїв формували виписані бажання (героїні роману Дідро «Черниця» про падіння стін монастиря), плани-мрії (Сен-Пре про природне родинне життя з коханою). У тексті-письмі епохи літературного модернізму знаки єднання слова і тіла набувають матеріальності (книга, зошити, записник, щоденник, письмовий стіл). Введення цих знаків у письмо слугує проявленню нового варіанту зв'язку мікросвіту героя із зовнішньою реальністю.

Вагомою перешкодою на шляху тілесного переживання думки є для героїв мова, «потворне граматичне тіло», за висловом В. Подороги⁴. Опис життя персонажів позбавлений згадок про сліди пережитих подій на тілі героїв-оповідачів. Герой твору «Слова» Сартра висловлює стан усіх суб'єктів письма: «Власне, все було б чудово, якби я ладнав зі своїм тілом»⁵. Єдиний поміж усіх

¹ Там само (Лист 96), 232

² Михаил Бахтин, «Формы времени и хронотоп в Романе», в *Эпос и роман* (Санкт-Петербург: Азбука, 2000), 100.

³ Там само.

⁴ Подорога, *Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии*, 184.

⁵ Сартр, Нудота, 373.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

персонажів, що пишуть, він називає своє тіло «відгодованим напарником» і одразу, як і всі інші, «забуває» про нього.

Парадокси погляду героя твору епохи Просвітництва, проявлені у сприйнятті зовнішнього простору, повторюються і в питанні тілесності. З роману Руссо читач не дізнається про зовнішній вигляд героїв, як і про інтер'єр кімнати Юлії. Натомість буде подана реакція Сен-Пре на частини її одягу, розкидані по кімнаті, та детальний опис саду в помешканні Юлії після одруження. До літератури, яка активно розвивала тему пристрасті, логічним здається поставити питання про представлення тілесного боку життя героя.

Твір Дідро «Черниця» може слугувати одним з яскравих прикладів співвідношення елементів тілесності та пристрасті в тексті-письмі. У порівнянні із більшістю персонажів літератури XVIII ст. Сюзанна представляє досить рідкісний образ головного героя роману епохи Просвітництва: її вчинки протягом всього твору не базуються на пристрасті. Промовистим в цьому плані є нічний діалог Сюзанни з настоятелькою другого монастиря. Героїня відверто зізнається, що причиною неприязні до монастиря є зовсім не пристрасть. Вона ненавидить уклад монастиря, але не має, що йому протиставити навіть у мріях. Тікати з монастиря, за її ж словами, героїню штовхає не жага вільного життя, а туга, єдине почуття, яке Сюзанна здатна визначити.

В образі Сюзанни читач зустрічає героїню без пристрастей, принаймні так вона себе декларує. У черниці Дідро не народжуються в глибині душі незрозумілі їй тривоги. «Я не знаю, що таке мова пристрасті. В мене немає бажань, і я не прагну мати таких бажань, яких не зможу задовольнити». Відсутність пристрасті майже неймовірна у фікційному світі літератури XVIII ст. Тим не менш, Дідро малює державу, в якій пристрасть є злом, саме внаслідок насадження псевдо-релігійної моралі. Релігійність монастирів постає в романі як «фальшивий режим», що є наслідком безумства.

Вперше слово «пристрасть» виникає в романі в епізоді пояснення матері Сюзанні її походження. «Доню, не псуй мені далі мого життя. Коли б у тебе не було сестер, я б знала, що робити, але в тебе їх двоє, і в обох численна родина. Давно вже погасла пристрасть, що підтримувала мене, сумління увійшло у свої права»¹. Слово «пристрасть» в репліці матері хоча і споріднене з поняттям «сумління», позбавлене можливих нових конотацій. Бажання Сюзанни дізнатися хоч щось про свого батька наштовхується на обурення матері, що передається з усіма атрибутами, властивими мовленню персонажа XVIII ст., який перебуває в тенетах пристрасті. Матір перебиває прохання Сюзанни, висловлюючи тим свою нетерпимість до цієї теми: «Його немає. Він помер, не згадавши про тебе, і це ще найменший з його злочинів...»². Проектуючи образ доньки на почуття ненависті до її батька, матір наративно залучає тим Сюзанну до своєї позиції. Маркером пристрасті в цій репліці виступає також лексема «злочин» на позначення замовчуваних дій. Показово, що Сюзанна, якій невідомі, за її

¹ Дідро, *Черниця*, 36.

² Там само.

словами, глибинні бажання, знаходить спосіб описати та визначити стан матері, який би мав бути невідомий героїні, позбавленій пристрастей. «У цьому місці вона аж змінилася в обличчі, очі її зайнялися, обличчя запалало обуренням. Вона хотіла говорити, але не могла вимовити й слова — так тремтіли їй губи. Вона сиділа, схиливши голову на руки, щоб приховати від мене жорстокі переживання»¹. Коли вона знову почне говорити, в її голосі будуть сльози, а мовлення так само переривчасте та ще більш експресивне. Реалізований в цьому епізоді комплекс нарративних атрибутів, необхідних для вираження пристрасті в мовленні героя Просвітництва (рублені фрази, оклична інтонація, замовчування, вираження індивідуального ставлення/почуття за допомогою проектування його на співрозмовника), виступає еталоном аналізу дискурсу Сюзанни на експресивність, що не знаходить підтвердження в інших частинах її розповіді.

На рівні історії, що виходить з-під пера героїні Дідро, дискурс фізичного тіла представлений поодинокими спорадичними елементами, характерною ознакою яких можна назвати відчуженість Сюзанни від свого тіла. Героїня вкладає в письмо спогади про події, в яких фізичному тілу була відведена особлива роль (серед таких подій її минулого особливо промовистими є сцена покарання та нічні відвідини настоятельки келії Сюзанни). При порівнянні дискурсу тілесності у цих двох сценах увиразнюється пасивність життя фізичного тіла, що не реагує ані на тортури, ані на спокуси. У першому випадку Сюзанна пише так, ніби бачить подію як кадр через об'єктив: «руки у мене були закриті, а все тіло в синцях»², «все моє тіло вкрилося холодним потом»³. Жодної емоції, внутрішнього оцінювання — візуалізуючи сцену тортур, героїня закріплює завдані їй прикраси на поверхні, звільняючи простір свого письма від переживання болю. Конструктивність цього ходу полягає у тому, що покаране фізичне тіло залишається перед дверима письма, а тіло, утворюване роботою письма, звільняється владою вільного homo scribens від слідів тортур. Нічна сцена з настоятелькою у ліжку Сюзанни також містить нарративні маркери знецінення фізичного тіла. Кульмінація сцени — оголення жінок — подана за допомогою слів: «Я повернулася до неї обличчям, вона спустила з себе сорочку, а я розстебнула свою, але тут хтось три рази голосно постукав в двері»⁴. Прихід сестри Терези стає алібі для згортання розмови про тіло, але не применшує показовості того факту, що фізичне тіло у письмі Сюзанни може з'явитися лише

¹ Український переклад В. Підмогильного не акцентує «пристрасть» у цій сцені, тому виникає потреба навести першоджерело: «Elle était assise ; elle pencha sa tête sur ses mains, pour me dérober les mouvements violents qui se passaient en elle» (Denis Diderot, *La religieuse*. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection «À tous les vents». V. 823: version 1.0. (Édition de référence: Librairie Alphonse Lemerre, Paris, 1925), 54. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-religieuse.pdf> Ближчим є російський варіант: «Не вставая со стула, она закрыла лицо руками, чтобы скрыть от меня клокотавшие в ней страсти» (Дидро, «Монахиня», в Дидро. *Избранные произведения* (Москва; Ленинград: Гос. изд-во худ. лит, 1951).

² Дідро, *Черниця*, 173.

³ Там само, 111–112.

⁴ Там само, 146.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

частково («її ступні були під моїми ступнями», «положила руку мені на груди»¹), і навіть повне оголення не здатне відкрити чи явити тіло. Не відповідаючи ні на біль, ні на прояв пристрасті настоятельки, тіло Сюзанни-черниці (суб'єкта на рівні історії) постає мертвим. Натомість письмо дозволяє Сюзанні — суб'єкту оповіді сформувати нове тіло.

Герой Руссо, який благоговіє перед об'єктом своїх почуттів, добровільно віддаляє себе від коханої на благопристойну дистанцію і завіряє чистоту своїх намірів: «Хай я назавжди втрачу розум, хай сум'яття почуттів моїх все росте, віднині ти для мене не лише найбажаніше, а й найбільш заборонена святиня, коли-небудь ввірена смертному...» (лист 5). Водночас Сен-Пре дозволяє собі мріяти «ширше», ніж можна було б очікувати після подібного зізнання. Під час подорожі горами Вале в описі зовнішності та вбрання місцевих дівчат, герой констатує, що його «аж підкидало від неосяжної повноти їхніх бюстів — які лише сліпучою близькою своєю нагадували досконалість зразка, з яким я осмілювався їх порівняти, — дивного зразка, схованого від поглядів, який своїми обрисами, як я крадькома помітив, повторює обриси тієї знаменитої чаші, моделлю для якої слугували найпрекрасніші на світі груди» (лист 23). Попри відкритий еротичний зміст цього фрагменту (підкреслимо, єдиного в досить розлогому художньому рельєфі роману «Юлія, або Нова Елоїза») не можна не зауважити відсутності у творі достатньої кількості деталей для створення в уяві реципієнта цілісного тілесного образу коханої героя², що виникає на поверхні художнього простору лише опосередкованими згадками, через асоціації, метафори — різні типи непрямого мовлення. Як зазначає Ізабель Трамбле³, мова «нездатна передати бажання» і замість цього наділяє еротизмом «об'єкти, що виступають в ролі покрива», одяг коханої, лист, почерк, портрет тощо. З корпусу епістолярію героїв Руссо у цьому аспекті яскраво виділяється лист Сен-Пре з Парижа до Юлії (Частина II, Лист XIII). Сен-Пре висловлює намір переписати листи коханої до одного зошита. У такий спосіб герой не лише розтягує в часі діалог з коханою («Я вирішив укласти зібрання твоїх листів — тепер, коли не можу спілкуватися з тобою»), а й виражає задоволення від єдності з коханою у просторі письма («Хоча кожен я знаю напам'ять — досконало, але, повір, я все ж люблю їх перечитувати і перечитувати без кінця, лише б для того, щоб знову і знову побачити почерк милої руки — адже лише вона одна і може скласти моє щастя»). Сен-Пре свідомий того, що переписування листів Юлії буде довготривалим проектом, називає цей процес втішним заняттям і навіть хоче писати повільно, «не поспішаючи, щоб продовжити задоволення». У художньому ландшафті цього листа очікування насолоди, слідування за бажанням пі-

¹ Дідро, *Черниця*, 145.

² В цьому аспекті текст-письмо можна вважати антонімічним до бальзаківського зразка промовистих тілесних деталей у портреті героя.

³ Isabelle Tremblay, Odile Richard-Pauchet, «Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland. Une esthétique épistolaire*». *Revue de critique et de théorie littéraires*. <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/568/470>

дкреслюють метафоричну заміну фізичної близькості письмом. Переписуючи листи коханої, герой зіллє себе з образом адресанта, процес читання — з роботою письма, а простір листів Юлії увійде в епістолярний простір Сен-Пре. Відсутність експліцитного бажання тіла коханої у цьому листі замінюється потужним механізмом метафор, заснованих на асоціаціях задоволення з письмом, перенесенні смислів близькості на єдність письма та читання, що свідчить про відмову homo scribens від відкритого еротизму на користь фігуративної сексуальності.

Новою сторінкою у дискурсі тілесності стає письмо про *Себе* фікційного суб'єкта епохи літературного модернізму. У творі Ж. Батая «Неможливе» тема знеціненості світу звучить голосно, а категорія тілесності у просторі письма героя набуває нового вираження у порівнянні з попередньою традицією. Традиційно письмо було сферою безтілесного на рівні тематики та історії. Анатомічна та фізіологічна деталізації людського тіла виявлялась непоєднуваною з простором письма. У творі Батая відбувається перекодування тілесності письма. У «Неможливному» знаходимо безпрецедентний приклад метаписьма: «Зараз, коли я пишу і не бачу її, я мрію обняти її стегна»¹. Погляд на щоденник збоку стає відкриттям внутрішньої оптики героя, що скерована у сферу тілесності. До Ж. Батая в тексті-письмі мова не оголювала: сцени тілесного задоволення Сен-Пре та Юлії, героїв-романтиків Мюссе та Констана суперечили б філософським засадам письма всередині культурних парадигм, до яких належать названі твори, хоча усі герої на роботу письма покладали надію висвітлити глибину свого життя. Як зазначив Солерс: «Поруч із Батаєвою оповіддю більшість романів видаються прісними, боязкими, нерішучими, наляканими, обтяженими, неповороткими, ошадливими, а особливо стидкими хоч би й у своїй силованій порнографічності»². Батай увів у письмо про *Себе* героя французького роману фізичне тіло, продовжуючи традицію письма маркіза де Сада, яку влучно визначив Р. Барт: «Завдання письма, яке воно виконує з незмінним блиском, полягає у взаємній контамінації еротики та риторики, мовлення та злочину, щоб раптово вивести в умовність соціального мовлення підриви, здійснення яких відводиться еротичній сцені, у той час, як «цінність» цієї сцени береться зі скарбниці мови»³. Водночас, герої Ж. Батая не схожі на образ десадівського лібертена, а в просторі їхнього письма відсутня бухгалтерська точність, характерна для змалювання світу героїв де Сада.

Новий погляд на місце тіла в письмі фікційного суб'єкта можна відмітити у французькому романі кінця ХХ — початку ХХІ ст. Герой А. Д. Гарі починає естетичну роботу письма з вираження свого ставлення до письмового слова, куди органічно влітає образи тілесності. «Я б хотів почати чорним по білому якоюсь гарною фразою — складною...»⁴. Фразу хоче взяти у руки, pestити,

¹ Bataille, *L'Impossible*, 103.

² Філіп Солерс, *Війна смаку*. Пер. з фр. А. Рєпи (Київ: К.І.С., 2011), 351.

³ Барт, *Сад, Фурье, Лойола*, 46.

⁴ Гарі, *С, или Надежда на жизнь*, 9.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

«вписатися повністю в її обриси»¹. Одвічне прагнення героя французького роману, який брав на себе функцію *homo scribens*, протиставити фізичному тілу («Я», що зазнає бід та нещастя у зовнішньому світі) нове тіло письма в романі «S, або Надія на життя» не просто має безпосереднє вираження, а відкриває розгортання художнього рельєфу, набуваючи тим самим статусу інцепіту та формуючи горизонт очікування від тексту. *Homo scribens* А. Д. Гарі творить словами новий образ себе, але до фізичного тіла в історії свого минулого підходить з обережністю. «Як виглядала Надя, я вам не скажу. Можу розповісти, якщо хочете, що вона любила робити зі спермою. Але не стану описувати її обличчя. Ані її фігуру. Ні. Ані слова. Ні за що! Я залишу це собі. Її обличчя. Її фігуру. Її довгі пальці чарівниці»². Він виносить на поверхню письма трагічні події минулого і у такий спосіб звільняє себе від болючої пам'яті про них. Розуміння письма як втрати не дозволяє вкласти у письмове слово тілесні образи милих його серцю людей.

Роман Даніеля Пенака «Щоденник тіла» вже своєю назвою робить дискурс тілесності головною темою письма героя-оповідача та натякає на нове для історії фікційного *homo scribens* поєднання письма і тіла. Визначальним кроком на шляху до написання щоденника і вибору тіла його головною категорією для героя Пенака стала зустріч зі своїм дзеркальним відображенням. В тринадцять років герой переступив через свій страх дзеркал і вперше подивився на себе; висновком цієї зустрічі стало розуміння того, що образ в дзеркалі не дорівнює «Я»: «Насправді там, всередині, був не зовсім я. Це було моє тіло, а не я»³. До погляду в дзеркало герой вважав, що в дзеркалі живе забутий покинутий хлопчик — першою зустріччю зі собою для нього стало саме зосередження на своєму тілі. Герой приносить екорше з «Ларусса», роздгається і скрупульозно порівнює відображення в дзеркалі — своє тіло — зі зразком у словнику. Одну спільну рису себе і відображення знаходить герой: «ми обидва *prozoprii*»⁴. Робота над щоденником стає для нього способом поєднати себе зі своїм тілом. Декілька разів герой потрапляв у ситуації, коли тіло підводило його, і йому було за себе соромно, саме тому він вважав тіло своїм ворогом. Завдяки погляду в дзеркало, аналізу зовнішнього вигляду свого тіла герой приймає рішення захистити «свого ворога»: «Я нарощу тобі м'язи, зміцню нерви, буду займатися тобою кожен день, цікавитися усім, що ти *почуваєш*»⁵. Тож робота над тілом і робота письма пов'язані в героя Пенака від початку.

На щоденник тіла покладається функція посла — посередника між свідомістю та тілом героя. Письмо про *Себе*, що розгортається на ґрунті теми тіла, стає для героя способом поєднати себе зі собою, досягти гармонії. З метою саморозуміння герой відчуває потребу у вивченні реакцій свого тіла у різних

¹ Гарі, S, или Надежда на жизнь, 9.

² Там само, 58.

³ Пенак, Дневник одного тела, 24.

⁴ Там само, 25.

⁵ Там само, 26.

життєвих ситуаціях. Герой усвідомлює, що тіло вигнане з території щоденника як модусу письма про *Себе*. Інші, ті, хто пишуть під впливом емоцій, на його думку, не можуть бути впевнені у смислі написаного — він же розгортає роботу письма як аналітичної дороги, переслідуючи мету: «щоб те, що пишу сьогодні, і через п'ятдесят років означало те саме»¹. Писати про *Себе* в аспекті тілесності, таким чином, означає формувати на папері точний образ свого «Я», закарбовувати смисли свого життя.

Ното *scribens* у романі Пенака справді вдається зробити тіло героєм свого щоденника: вперше в історії письма про *Себе* фікційного суб'єкта в дискурс письма входять фізіологічні процеси. Цей факт не означає кардинальну зміну траєкторії письма — відмову від занурення у внутрішній світ на користь акцентування зовнішніх метаморфоз тіла як біологічної категорії. Поступово герой Пенака розуміє хитку межу, що відділяє тілесне від психологічного. Залишаючись на позиції сприйняття психічних процесів як хаотичних імпульсів, не здатних надати достовірну інформацію про «Я», герой завдяки письму перетворює образи тілесного життя (М. Бахтін) на означники динаміки внутрішнього світу. Тож тіло в його щоденнику стає елементом поетикального ландшафту суб'єктивності героя.

На схилі літ, маючи багаторічний досвід ведення щоденника, герой Пенака наближається до визначення суті щоденника тіла через порівняння його з традиційним інтимним щоденником. Представити стосунки подружньої пари можна різним способом — зображення сварок, висловлювання здогадів з приводу мовчання одного з партнерів призвело б, на думку героя, до утвердження непрозорості стосунків, а відтак і образу його «Я» в них; натомість щоденник тіла зафіксує ставлення героя до тіла дружини, в результаті чого поза часом виявляється образ коханої, і відкривається константа почуттів героя. Карл з роману «Салон у Вюртемберзі» констатує неможливість викликати з пам'яті риси коханого тіла, «його красу, передати бажання, яке воно породжувало, якщо тіло це, зів'яле, старе, ще живе, усім своїм видом вселяючи відразу до цього наміру, ... яким би солодким не був спогад»². Те, що шукає героя Кіньяра — засоби достовірності індивідуальної пам'яті — щоденник тіла як письмо екстимне (за Турньє — див. Розділ 3) містить відповідно до своєї природи, адже щоденникові записи у цьому випадку є відбитками тіла в часі. Завдяки щоденнику герой Пенака береже в пам'яті жінку, в яку закохався, образ тієї жінки, якою вона була в молодості, що дає йому можливість захоплюватися тим, «що лишилося в Моні від Мони»³. Дискурс тіла, що розгортався в діячності щоденникового простору, більш ніж переконливо аргументує почуття героя, який не перестає любити тіло дружини «до повного захвату, до поклоніння»⁴. Часом герою здається, що щоденник просто закарбовує процес старіння та розкладання його ті-

¹ Пенак, *Дневник одного тела*, 27.

² Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, 155.

³ Там само, 396.

⁴ Там само.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

ла, і менш за все йому хочеться, щоб щоденник нагадував сцену зі «Ста років самотності» Г. Г. Маркеса, коли діти отримали в подарунок від батька ящик з його тілом. Втім, виписане героєм дозволяє зробити висновок про марні страхи автора щоденника з цього приводу, позаяк тіло як предмет естетичної роботи героя не змогло заповнити весь простір його письма. Щоденник тіла не перетворився на анатомізацію біологічного тіла: будучи вписане у різні життєві ситуації, тіло допомогло герою зібрати образ *Себе*, розсіяний в часі, проявити сутність почуттів. Поєднання дискурсу тіла та психологічних станів за принципом метафоричної єдності дозволяє представити у письмі героя Пенака образ людини, що пододала шлях від самовідчуження до саморозуміння.

У просторі письма Карла («Салон у Вюртемберзі») спорадично виринає тема тіла, але варіант письма героя Кіньяра не стає винятком з проявленої раніше тенденції особистісного письма. Номо scribens у цьому творі констатує той факт, що виразити тіло словами не видається можливим, позаяк не існує адекватних засобів для цього. В жаргонній мові «слова, які позначають частини тіла, не знаходять достатньої експресії та точності», виключно «найбідніші звороти, або дитяче сюсюкання»¹ не відповідають місцю і статусу тіла в процесі конструювання ідентичності суб'єкта. Слова, якими користуються підлітки, на думку Карла, не підходять з причин своєї вульгарності, дитячого остраху перед сексом. Не підходить і наукова термінологія, бо не характеризується виразною чіткістю. Безсилля мови передати красу коханого тіла, як і описати любов, Карл вважає власною поразкою, бо у такому разі, на його думку, «безсила і наша пам'ять, і навіть реальність»². Тож герой Кіньяра робить обов'язковим атрибутом проявлення спогаду на папері портрет людини — персонажа його минулого. Насамперед, це подружжя Сенесе (Ізабель, Флорана), їхньої доньки Дельфіни, мадемуазель Об'є. І їхню зовнішність, і манери поведінки, і смаки в одязі читачу легко уявити завдяки ремаркам героя. Важливо підкреслити, що портрет кожного персонажа в письмі Карла за технікою виконання скоріше нагадує пазл і далекий від екфразису: герой апелює до образу фізичного тіла, але не подає його цілісним. Звернення до тілесного боку життя йому потрібне як засіб «наділити реальною плоттю історії», які він записує. Водночас, результат його естетичної роботи вкотре демонструє неможливість поєднання письма як модусу розповіді про *Себе* з фізичним тілом у цілісному образі — незалежно від інтенцій та стратегій homo scribens.

Зв'язок процесу письма з тілом його суб'єкта може бути помічений лише за умови дистанції між часом письма та його осмисленням, що є майже неможливим, оскільки дії письма та читання в ситуації героїв, що беруться за перо, мають спільні конотації. Осмислення (тобто читання) персонажем письма має місце виключно як інтродукція до письма. Це яскраво засвідчує поведінка Едуара з роману «Фальшивомонетники»: читання свого щоденника веде до нових нотаток у записнику. Лише в письмі героя твору «Слова» Ж.-П. Сартра вербалізовано

¹ Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, 155.

² Там само.

зв'язок тіла героя з процесом письма: «Мої заповіді вшиті мені під шкіру: якщо я хоч один день не пишу — рубці печуть; якщо пишу надто легко — також печуть»¹. Ця згадка більше не повторюється і не роз'яснюється. Виявивши зв'язок між своїм тілом і письмовим словом, герой трансформує його у позачасову аксіому буття homo scribens, що не потребує подальшого наголошення.

Продовжуючи традицію письма героя XVIII ст., homo scribens роману ХХ — поч. ХХІ ст. осмислюють, аналізують біль минулого. Цей тип виписування страждання, позбавлений почуття терзань плоті, є антонімом античного бачення страдницького тіла, яке було занадто фізичним². Аленове переживання сорому, докорів сумління («Старосвітський хлопчина» Моріака), кружляння Зломленої навколо гнітючих думок («Зломлена» С. де Бовуар), туга за батьківщиною та коханою жінкою Бальдзара («Подорож Бальдзара» Маалуфа) — це приклади переходу страждання героїв у письмове слово, що дозволяє суб'єктам письма осягнути внутрішньо виражений смисл мук. Зовнішній вияв страждання відбувається не через тіло персонажів — неодмінним означником внутрішнього осмислення болю стає переміщення героїв. Блукання в зовнішньому просторі (Рокантен з роману «Нудота» Ж.-П. Сартра, Ален Моріака, Бальтазар Маалуфа) дублює характер просування персонажа територією письма (постійні повтори, повернення до певного епізоду утворюють петлеподібну траєкторію письма у вигляді звивистого ланцюга). Якщо героїня роману Дідро «Черниця» переносила сліди на своєму тілі на письмо і тим самим оновлювала це тіло, то персонажі модерністського роману саме письмо перетворюють на своє нове тіло. Цей факт спонукає переосмислити категорію тіла в письмі про *Себе* фікційного суб'єкта.

Текст-письмо — це історія тіла як об'єкта. На питання, яким чином об'єкт може мати свою історію, Р. Барт відповідає, що «він може переходити з рук в руки <...>, з образу в образ»³. Історія тіла як об'єкта в художньому творі стає історією його перетворень. При цьому варто зауважити, яке саме значення тіла функціонує в тексті-письмі. Динаміку образу тіла в тексті-письмі можна представити як три етапи трансформації тіла. Насамперед, це тіло героя. Про нього ми дізнаємося з історії, розказуваної персонажем, воно передує події письма. Другим за порядком є тіло суб'єкта письма. Воно народжується й існує лише в просторі тексту і завдяки йому. Нарешті, центральний образ — це нове тіло суб'єкта письма. Воно постійно перебуває в процесі становлення. Досліджувати його означає аналізувати простір письма як тіло, що проявляється в ході читання та інтерпретації.

Розповідь про життя кожного персонажа, який активно задіяний у тканині письма, засвідчує, що письмо починається на межі, коли персонаж сприймає певний період свого життя як завершений або вирішує закінчити певний етап.

¹ Сартр, *Нудота*, 411.

² Подорога, *Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии*, 65.

³ Ролан Барт. *Метафора глаза, в Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*, 93.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

Писати про себе означає ставити себе під питання, а отже, в письмі проявляється досвід-межа¹. Питання, що спонукає переглядати як внутрішній світ, так і розуміння зовнішніх подій героєм, стосується також його феноменологічного тіла. Воно також викликає сумніви, про що свідчить відмова суб'єкта письма говорити про своє тіло (первинне тіло).

Брак репрезентації феноменологічного тіла суб'єкта письма еквівалентний втраті його ідентичності. Алексис з однойменного твору М. Юрсенар не хоче докладати зусиль для вилікування від застуди, позаяк хвороба створює для нього алібі для погляду на життя «байдужими очима хворого»². Усамітнення під час хвороби спонукає його до самоспостереження, основою якого стає увага до тіла. «Я спостерігав за своїм тілом — воно боролось, задихалось, страждало»³. Але і у цьому випадку фізично тіло залишається перед письмом, а згодка про увагу до нього під час творення письмової історії не переростає в деталізацію фізичної сторони тілесності, а замінюється з боку суб'єкта письма узагальненнями, висновками та оцінками того «Я», що мало фізичне тіло, хворіло і не знаходило гармонії («я можу розраховувати лише на самого себе і майже постійно сам себе зраджую»⁴). Цікавими в аспекті дослідження відношення тіла і письма видаються слова Маргеріт Юрсенар у передмові до «Алексиса»: «допоки світ плотської реальності огорожений заборонами, найнебезпечніші з яких — це, мабуть, заборони мовні: мова „наїжачить” перешкоди, яких уникає або без особливого сорому обходить більшість людей, але на які майже неунікно наштовхується совісний розум та чисте серце». Метафорична риторика письменниці дублюється у фігурах письма її героя — і настанова на звільнення плоті від мовних заборон відкрито не реалізується, адже Алексис так і не назве свою інакшість. Безсумнівно, первинному автору це відомо, і текст постає ще більш фігуративним завдяки непрямим інтертекстуальним вказівкам на одностатеве кохання героя: ім'я протагоніста запозичене з другої еклоги Вергілія «Алексис», в якій оспівується кохання пастуха Корідона до юного Алексиса. Неможливість відвертого зізнання героя чи відмова від прямого мовлення на користь фігуративного породжує питання, чи не є головною перешкодою втілення авторської інтенції саме робота письма фікційного суб'єкта. Репрезентативна катастрофа фізичного тіла персонажа пов'язана з подією письма, що полягає в проникненні всередину смислу пережитого, «під» реальність, без фокусування уваги на зовнішній, матеріальній формі життя. Залишити за межами твору своє феноменологічне тіло для суб'єкта письма означає відкинути несправжнє, зняти маску. Натомість виникає репрезентативне подвоєння «душевного» тіла, що стає запорукою витворення у просторі письма позачасового оновленого тіла *homo scribens*.

¹ Батай, Из «Внутреннего опыта», в *Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века*, 224.

² Yourcenar, *Alexis ou le Traité du vain combat*.

³ Там само.

⁴ Там само.

Феноменологічне тіло суб'єкта залишилося перед подією письма. Воно є, так би мовити, базисом, на якому здійснюється експеримент — надбудова письма. Це тіло, вписане у світ, як і світ у сукупності значень уписаний в нього — «воно володіє рівновагою, дозволяє нам здійснювати переходи від безпосередньо фізіологічного досвіду до уявних, символічних, спіритуальних образів тілесності»¹. У самому творі, на території письма відбувається лише означення уявної, символічної тілесності. Провалля між внутрішнім образом тіла й реальністю об'єктів світу вже подолано завдяки рівновазі феноменологічного тіла, тепер акцент робиться на продуктивності характеру зв'язку внутрішнього образу тіла з об'єктами світу.

Невидиме «душевне тіло» піддається репрезентації лише за умови переключення суб'єкта письма з ритмів свого внутрішнього світу на матеріальність речей у зовнішній дійсності. «Образи душі» повинні володіти характеристиками знайомих нам фізичних об'єктів, інакше репрезентативна ілюзія не виникне, тому мімесис зовнішнього світу не відмінюється»². Вибірковий характер уваги героїв до речей, що їх оточують, свідчить про знаковість обраних предметів, тому важливо описати їх функціонування в тексті-письмі. Топос книжки та зошита символічно подвоюється в історії письма героїв. Шлях письма, що має звивисту траєкторію, прокладено від книжки до книжки (від зошита до зошита). Маршрут Рокантена («Нудота» Сартра) проходить між трьома книжками. Завдяки «уроку» Анні з книжкою з гравюрами герой відмовляється від задуму праці про маркіза, щоб написати книгу свого життя. Герой «Гадючника» Ф. Моріака починає свою історію письма з дискурсу про уявний лист дружині. Перенесення уяви на практику письма виявляється трансформацією всіх планів персонажа. Герой «Старосвітського хлопчини» рухається від зошита до зошита: закінчивши один, передає його Донзаку, а робота над зошитом, яким закінчується роман, утверджує в Алена потребу повернути два попередніх. Від щоденника до щоденника рухається робота письма Бальтазара (героя А. Маалуфа). Маленькі коричневі зошити Себастьяна Гейза, в яких міститься його щоденник, не могли самі стати екзистенційним проривом героя, позаяк були позбавлені зізнання. «Десятки зошитів, які ти намагаєшся загубити, сховати, забути»³, — звертаються олюднені слова до Давида Алехадра, автора щоденників, який не може перевести роботу пам'яті на папір. Хтось із Сан-Себастьяна бере ці зошити собі і возить за собою. Реалізувати конструктивну силу письма-пам'яті фікційному суб'єкту «S, або Надія на життя» допомагають блокнотики, зошити. Відкинувши образ феноменологічного тіла, герої виявляють свою тілесність через опис речей або через метафоричне розкриття смислу зошитів/книжок/блокнотів у їхній індивідуальній історії як метамодель свого «Я».

¹ Подорога, *Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии*, 184.

² Михаил Ямпольский, *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре* (Москва: НЛО, 2007), 9.

³ Гари, *S, или Надежда на жизнь*, 53.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

Всі речі, матеріальність яких набуває символічного вираження, в тексті-письмі, співвідносяться з часом. Яскравим прикладом є ілюстрована гравюрами книжка в романі «Нудота», яка допомагає Рокантену віднайти код до простору пам'яті. Пізнання кадру життя відстає в часі, а тому минуле можливо моделювати. Валіза, в яких зберігають свої рукописи Едуар («Фальшивомонетники») та Луї («Гадючник»), є символом перегортання героями певної сторінки життя, налаштованості на новий час. Відкидання Рокантенем та Едуаром однієї книжки заради вибору іншої, повернення до рукопису героїв Моріака та Зломленої С. де Бовуар, розтягування в часі та варіювання моделей письма героями П. Кіньяра та А. Д. Гарі корелює з розумінням цими персонажами часу, відкритістю їх перед майбутнім. Бернар в романі «Фальшивомонетники» знаходить листи, іншими словами — проявляє письмо, лише завдяки наміру поладити годинник. Письмо формує майбутнє, знімає з нього запону страху та відчуження героїв. Шлях письма кожного з героїв (*homo scribens*) виявляється ланцюжком зчеплення зовнішнього та внутрішнього часів, минулого та теперішнього. Отже, речі як знаки «душевного тіла» суб'єктів письма в їхньому тексті формують тілесність часу.

Тіло суб'єкта письма, що створюється текстом («текстове тіло» фікційного суб'єкта), не піддається визначенню. Його характеризує негативна репрезентація¹. Дискурс смерті в тексті-письмі утверджує життя, насамперед, — життя тіла (смертної частини ества). Теми самогубства («Зломлена»), смерті («Гадючник», «Дім, де мене любили», «Салон у Вюртемберзі»), загибелі («Старосвітський хлопчина», «Автопортрет біля радіатора», «S, або Надія на життя»), старості («Гадючник», «Слова») безпосередньо пов'язані з проблематикою тіла. Як стверджує В. Беньямін, смерть є ствердженням усього, про що розповідає герой-оповідач, «запорукою функціонування оповіді є введення фігури смерті в оповідь»². Як доводить Р. Барт у «Фрагментах мови закоханого», виписування смерті корелює з відродженням суб'єкта письма³. Тобто спосіб організації текстового тіла героя, що пише, містить імпульс на оновлення свого «Я». Саме зміни в представленні біографічного тіла вказують на початок самооновлення фікційного суб'єкта письма. Герої модерністського роману не називають своїх імен («Зломлена», «Старосвітський хлопчина»), лише завдяки «доопрацюванню» письмового повідомлення персонажів «Нудоти», «Гадючника» сторонніми (редактором у випадку роману Сартра, дочки героя у романі Моріака) читачеві стають відомими їхні імена. Біографічне тіло розкриває історію тіла конкретного. Відмова чи небажання героїв назвати свої імена викликана екзистенційною потребою творення свого біографічного тіла в просторі письма.

Умовою процесу письма є локалізація тіла індивіда. Герої французького роману епохи літературного модернізму не деформують простір навколо себе в

¹ Ямпольский, *Ткач и визионер*.

² Ирина Окунева, «Телесность в „Очарованном страннике“ Николая Лескова». *Новое литературное обозрение* 69 (2004): 14–22 <http://magazints.russ.ru>

³ Барт, *Фрагменты мови закоханого*, 51.

місці, де починається подія письма, не надають йому своїм тілом «індивідуальності місця»¹. Процесуальність письма, а не сам герой, змінює географічний топос: місце письма — це локус одночасно присутності та відсутності суб'єкта письма. Це місце, в якому переплітається зовнішня тілесна дійсність та внутрішня метафізична реальність глибини письма. Пишучи, герой переживає стан, виразити суть якого допомагають метафори, що, здавалося б, мали утворювати бінарну опозицію. Вкладання пам'яті у слово пов'язане зі станом мнемонічного піднесення суб'єкта, який ніби витає над історією свого життя. З іншого боку, осмислення подій минулого, виявлення сенсу пережитого корелює із заглибленням, спуском суб'єкта в метафоричний пласт реальності, щоб досягнути сенс того, що криється «під» поверхнею. Цей специфічний стан, навіяний процесом письма, визначає багатомірність оптики *homo scribens*: піднесення та заглиблення стирають акцент лінії горизонту, відповідно, і можливість ототожнення тіла героя з декораціями інтер'єру, де локалізується подія письма. Письмо, як чорна діра, затягує зовнішнє місце персонажа — простір поступово ущільнюється до аркуша паперу. Використовуючи метафорику «Фальшивомонетників», суб'єкта письма можна назвати Тесеєм. Початок письма — піднімання героєм мармурової стільниці — означає перехід від зовнішнього топосу (поверхні) в лабіринт письма. Тіло поглинається письмом і врешті стає ним.

Особливості образу нового тіла суб'єкта письма є тотожними специфіці письма як тіла. Л. Виготський називає статичну схему конструкції твору — анатомією, динамічну схему композиції — фізіологією². В тексті-письмі анатомія та фізіологія однакові. Історія життя, повного випробувань, становить анатомію творів. Щоб визначити текстуальну фізіологію, треба з'ясувати функціональне значення оформлення історії в розповідь, тобто розкрити специфіку письма як тіла.

Процес виписування пережитого формує досвід героя. «Досвід, що описується через стан екстазу, є, перш за все, тілесним»³. Повідомлення, яке передає герой, завжди є конкретним та пов'язаним з безпосередньою присутністю. Повідомлення через письмо стає навіть не текстом, а миттєвим станом живого тіла героя, який під маскою зовнішніх адресатів вступає в емоційний зв'язок зі собою як Іншим. Досвід як звернення до Іншого (*Себе*) виявляється можливим завдяки комунікації з Іншим (Чужим), тобто з читачем. Р. Барт показує, що режим повільного письма програмує повільне прочитання, в якому задіяне несвідоме⁴, а російська дослідниця О. Тимофеева додає сюди також тіло читача⁵. Письмова розповідь героїв від початку зорієнтована на адресата, тіло читача вписане в тіло письма. Створений героями текст їхнього життя корелює з тілом

¹ Ямпольський, *Демон и лабиринт*, 23.

² Лев Выготский, «Легкое дыхание», в *Психология искусства* (Москва: Искусство, 1986), 188.

³ Ольга Тимофеева, «Текст как воплощение плоти: к морфологии опыта Ж. Батая». *Новое литературное обозрение*. (71) 2005. <http://magazints.russ.ru>

⁴ Barthes, *Essais critiques IV*: «Le bruissement de la langue» (Paris: Seuil, 1984), 33–34.

⁵ Там само.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

як даром читачу. Лише внаслідок орієнтації на зовнішнього реципієнта тіло героя розповідає свою історію, знаходить відображення у слові. Герой твору Сартра «Слова» через письмо створює із себе книжку: «Я писатиму не задля втіхи, а щоб висікти це безсмертне тіло у слові. Я писатиму не задля втіхи, а щоб висікти це безсмертне тіло у слові»¹. Як влучно зауважує В. Подорога, вибір читання означає вибір нового тіла. Залишається додати, що і вибір письма, вочевидь, повинен розкодовуватися як настанова на формування нового тіла. Ознаки тіла-письма та тіла-читання спільні: «це тіло трансфізичне, воно не проступає крізь текст в конкретному, антропоморфному образі автора»².

Тіло-письмо є суверенним тілом, оскільки герої не прагнуть визнання і не бояться поразки. Як доводить Деріда, суверенне тіло не прагне встановлювати свою присутність³. Без заздальгідь сформованої стратегії письмо персонажів постає хаотичним, в ньому відсутнє відчуття міри. Варто зважити також на те, що герой «з пером у руках» знаходить лише тимчасовий притулок, місце для своєї роботи. Втім, суб'єкт, що шукає себе, аналізує своє життя, відкидаючи та відкриваючи в собі певні цінності, не може мати свого дому, простору гармонії з собою. Формування власного «Я» штовхає тіло до постійного руху (найбільш яскраві приклади: Сен-Пре пише з навколосвітньої подорожі, Бальдасар створює зошит за зошитом, мандруючи). Неможливість локалізації тіла героя є аргументом на користь визначення тіла-письма як діонісійського. Як зауважує В. Подорога, «діонісійське тіло — образ граничної тілесної інтенсивності, воно трансгресивне, це тіло в танці — тому здатне уникнути будь-яких локалізацій, „місць”, мертвих масок»⁴. Тілесність суб'єкта письма в модерністському романі вибудовується за принципом бодлерівської межі: гранична інтенсивність загострення одного з полюсів змінює його на полярний — нівелювання феноменологічного тіла на сюжетно-хронологічному рівні утверджує тілесну інтенсивність на іманентному рівні тексту.

Суверенне діонісійне тіло-письмо дихає в унісон з ритмами Всесвіту. «Діонісійне тіло включене в космогенез»⁵. Ритм руху основних стихій відчувається в організації розповіді *homo scribens*. Знаками вкорінення (метафора землі) виступає бажання кожного з героїв знайти своє місце, відчути міцний ґрунт під ногами, що є складовою процесу конструювання самоідентичності. Переживання героями екзистенційної кризи, що штовхає їх до початку роботи письма, пов'язане з відривом героїв від поверхні життя, відкиданням усього звичного. Знаки повітря проявляються в ефірному тілі суб'єкта письма (від «парити в ефірі»), в самій умові злету на висоту мнемонічного всебачення. Характер руху процесу письма корелює зі знаками води: щоб зберегти цінність вологого сло-

¹ Сартр, Слова, 427.

² Подорога, *Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии*, 24.

³ Жак Деррида, «Невозможное гегельянство», в *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*, 154.

⁴ Подорога, *Выражение и смысл*, 35.

⁵ Там само, 35.

ва, герої слідуєть за течією думки, яка, ледве народившись, спливає на поверхню аркуша. Виписуючи себе, персонажі переживають стан істерії як внутрішнього горіння, спалюють своє звичне «Я», щоб відродитися через письмо в оновленому тілі. Метафора фенікса, якою закінчується кожен твір, є реалізацією стихії вогню в тексті-письмі. Поєднання знаків усіх стихій в тілі письма дає можливість цьому другому тілу, об'єкту бажання героя, зростаючи, охоплювати весь світ, від якого до процесу письма персонажі були відчужені. Таким чином, процесуальність письма пов'язана з ідеальною тілесністю, вираженням якої є діонісійське тіло, що програмує циклічність письма.

Пишучи, герой підпадає під владу тіла тексту, затягується в метаморфози кіл письма. У процесі своєї роботи герої переживають нове народження, але оновлене тіло персонажа існує лише в процесі письма (і завдяки йому), подія якого полягає в народженні *тіла вічного становлення*. «З вершини моєї могили народження видалося мені неминучим злом, суто тимчасовим утіленням, котре готувало мене до перетворення: щоб воскреснути, слід писати; щоб писати, кінце потрібні мозок, очі, руки; завершиться праця — і ці органи зникнуть самі по собі...»¹, — підсумовує герой твору Сартра «Слова». Всі риси тексту-письма відповідають ознакам тіла вічного становлення, які виділив В. Подорога на основі праць Ф. Ніцше². Це тіло, що уникає явної репрезентації, не може бути обмежене у просторі, не є поєднанням видимих сил, не може бути вписаним у географію. Цінність письма полягає у спроможності вказати на спосіб виходу за межі дій тілесних практик, що, відповідно, дозволяє створити індивідуальне тіло суб'єкта письма. Під час письма герої «виходять з себе», афектуються (мовою Подороги) і більше не можуть нав'язувати свій тілесний досвід тексту. «Пишучи, я існував, я вислизав від дорослих; але я існував лише для того, щоб писати, і коли я вимовляв „я“, це означало: я, що пише»³. За існуючою в сучасній культурології термінологією тілесності, діонісійське тіло тексту-письма, тіло вічного становлення можна назвати також тілом-афектом. Саме в письмі, яке є «надживим» (поєднання стихій), перехідним (три етапи трансформації «Я» героя), таким, що постає миттєво, реалізується тіло, що пише. Це — тіло, позбавлене образу, яке не має функціонально виділених адаптивних органів, але завжди є зовнішнім відносно себе.

Дослідження тілесності письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману спонукає також окремо розглянути категорію смаку у художньому ландшафті особистісного письма.

Питання смаку в контексті дослідження письма про *Себе* порушується цілком закономірно. Судження смаку як відображення в чуттєвій формі задоволення/незадоволення здійснюються вільно й невимушено та, природно, виражаються в письмі індивіда про *Себе*. Виписування історії свого «Я», що має за мету процес конструювання ідентичності суб'єкта письма, пов'язаний з бажанням

¹ Сартр, *Слова*, 427.

² Подорога, *Вираження и смысл*.

³ Сартр, *Слова*, 406.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

героя-оповідача зрозуміти основу та причини того вибору, який здійснює герой в різних площинах свого буття. Ці незмінні інтенції, що визначають рух письмового слова, акцентують мотиви демаскування, наближення суб'єкта до *Себе* справжнього та, відповідно, скеровують увагу дослідника до аналізу категорії смаку.

В історії становлення вчення про смаки та історії письма героя як форми розповіді багато спільних моментів. Просвітництво, що однаково правомірно може бути назване століттям смаку та століттям листа, працями Юма, Монтеск'є, Вольтера декларує думку про долання суперечностей між почуттям та розумом, особистим та загальним за допомогою «смаку». Саме в естетиці Просвітництва категорія смаку посіла центральне місце, і саме в літературі цього періоду історія письма про *Себе* фікційного суб'єкта утвердила свої провідні характеристики. Навіть поверхневий погляд на приклади тексту-письма в історії французького роману від XVIII століття до нашого часу приводить до висновку, що в історії індивіда про своє минуле нівелювання антонімічності названих категорій смаку виступає невід'ємною ознакою письма.

В естетичній роботі героя, що письмовим словом організовує історію свого життя, має місце постійний вибір, який не завжди і не обов'язково піддається рефлексії та поясненню *homo scribens*. Письмо про *Себе*, з огляду на місце письма героя як форми оповіді в романі від Просвітництва до сучасності, може бути потрактоване як страва, яка не приїдається. Рене, героїня твору Бальзака «Спогади двох молодих жінок», пише: «Речі, які ніколи не набридають — тиша, хліб, повітря, — гарні тим, що ми їх не помічаємо, поза тим, як речі смачні збуджують наші бажання і нарешті притупляють їх»¹. Рівень історії творів, головний герой яких виступає в амплуа *homo scribens*, не дозволяє навіть метафорично назвати письмо героя французького роману смачним: в своїй роботі над оформленням подій індивідуального життя фікційні суб'єкти не зосереджуються на темі їжі і, відповідно, не перетворюють певну страву чи інгредієнт на знак свого письма. Відсутність кулінарних смаків на рівні історії пояснюється діалектикою тілесності в тексті-письмі: письмо як фільтр очищує рефлексії персонажів від дискурсу тіла фізичного (з яким пов'язане відчуття смаку їжі) та, відповідно, стає сферою безтілесного на рівні тематики, але сам процес письма стає витворенням нової ідеальної тілесності. Заміна фізичного тіла героя тілом письма піднімає нові контексти смаку як метафори. З огляду на це, категорію смаку можна тлумачити як ключ до висвітлення особливостей письма як форми нараці в контексті пошуку суб'єктом шляхів конструювання самоідентичності.

Один із співавторів праці «Їжа та філософія», Майкл Шеффер, розмірковуючи про чуття смаку, зазначає: «З боку філософії перцептивний механізм, який лежить в основі смаку, не мав великої уваги, бо фактично майже вся література про сприйняття зосереджувалась на зорові, мало не цілковито відкида-

¹ Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*. <https://beq.ebooksgratuits.com/Balzac-xpdf/Balzac-11.pdf>

ючи інші різновиди чуттів...»¹. Історія письма про *Себе* героя французького роману підтверджує цю думку з боку художньої літератури. Водночас в історії французького роману, формою розповіді яких виступає письмо про *Себе*, можна виділити декілька творів, динаміку та режим письма в яких експлікує саме категорія смаку. Роман Ж.-П. Сартра «Нудота», в якому традиція зосередження на зорові є домінантною, на перший погляд, не спонукає до розмови про смак. Рокантен, який на рівні історії постає антигероєм, відкидає усе буржуазне (кульмінацією його відчуження є сцена в музеї) разом з типовим ставленням до їжі. Проте на рівні розповіді він здійснює роботу письма, що змушує подивитися на нього як на героя, поява під пером якого елементів, пов'язаних із категорією смаку, вимагає дослідження та пояснення. Це питання не ставало досі предметом дослідження. Взаємовідношення роботи письма та потрактування героєм смаку їжі як означник витворення нового тіла письма *homo scribens* може бути розкрито лише в контексті порівняння з іншими прикладами використання метафоричного потенціалу смаку в тексті-письмі. Власне, твір Сартра не спонукає до проведення інтертекстуальних паралелей з «Кола Брюньйоном» Р. Роллана, в цьому дослідженні ці твори об'єднані виключно на основі категорії смаку з метою пояснення ролі концепту смаку в динаміці роботи письма про *Себе* фікційного суб'єкта.

Історії героїв французького роману, формою розповіді яких є письмо, репрезентують метафоричне тлумачення категорії смаку. Текст-письмо епохи Просвітництва закріплює за смаком функцію ідентифікації суб'єкта: через смак людина представляє себе. Сюзанна з роману Дідро «Черниця» зазначає: «Перші хвилини минули у взаємних похвалах <...>, вивідування моєї вдачі, нахилів, смаків, розуму»². Звернення до мови смаків у письмі романтика продовжує розгортання просвітницьких конотації. Герой-оповідач «Сповіді сина століття» А. де Мюссе використовує опис смаків людини виключно в контексті її представлення, розвиваючи традицію від констатації смаку у просвітницькому письмі (Сюзанна: «Якби треба було зробити зачіску хазяйці, то у мене є смак, я взяла б декілька уроків і швидко впоралась з цією нехитрою справою»³) до уточнення та розгорнутого пояснення своєрідності смаку під пером романтика («Наш смак — еkleктизм; ми беремо все, що потрапляє нам під руку: це за красу, те за зручність, одну річ за її древність, а іншу саме за її потворність»; «Що стосується її смаків, то, як я одразу помітив, навколо неї не було нічого вигадливого, все дихало молодістю і було приємним для ока»⁴). Окрім того, текст-письмо епохи романтизму розкриває смак як глибинну опорну категорію в поясненні світоглядної ситуації індивіда (Адольф з однойменного твору Б. Констана пише: «Я не бачив нікого, хто міг би

¹ Майк Шеффер, «Смак, гастрономічна досвідченість і об'єктивність». В *Їжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі*. Пер. з англ. П. Тарашук (Київ: Темпора, 2011), 87.

² Дідро, *Черниця*, 104.

³ Там само.

⁴ Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

навіяти мені любов, нікого, здатного прийняти її. Я питав своє серце та смаки, і ні до кого не відчував особливого ставлення»¹).

В «Листах двох молодих жінок» Бальзака усі згадки про смак зводяться до опису звичаїв та поведінки певного прошарку населення Парижа, що продиктовано проблематикою етюдів звичаїв. Коли героїня Бальзака в одному з листів зупиняється на своїх кулінарних смаках, вона просто подає через потяг до зіпсутих апельсинів метонімічний опис свого стану вагітності.

Прикладів звернення до теми смаків в тексті-письмі французького роману до ХХ ст. не так вже й багато, але і декілька наведених дозволяють побачити спільний мотив, що включений в семантичне поле метафори смаку. Йдеться про неодмінну вказівку на активну позицію, на рух вперед персонажа, смак якого потрапляє у фокус уваги. Ця вітальна сила, що виходить на поверхню через звернення до теми смаків, серед арсеналу художніх прийомів має своєю опорою саме наративні елементи. Суб'єкт письма зовсім не обов'язково мусить декларувати власні смаки, щоб засвідчити свій смак життя — саме письмо про смаки, навіть чужі, вже засвідчує активність життєвої позиції героя. Адже розмова про смаки, що з'являється на поверхні твору, є результатом вибору оповідача, а тому смак у письмі говорить про смак життя героя, що пише. Як зазначає Джен Рай: «Смак — трохи двозначний термін, бо означає і реальний смак продукту, і наше судження про нього»². Концентруючи увагу письмового слова на категорії смаку, герой висловлює своє ставлення до нього і у такий спосіб «привласнює» чуже відчуття, рису, характеристику, засвідчуючи власну активність. Таким чином, активність, що декларується через смак, спрямована на власне «Я» героя-оповідача.

Уперше кулінарні смаки на позначення активності *homo scribens* були проявлені у варіанті письма Кола Брюньона в однойменному романі Р. Роллана. Весь комплекс метафор, які Кола використовує в розмові про життя та про письмо, відсилає безпосередньо до теми їжі. Фігури письма, що включають в себе знаки кулінарних смаків, не просто вплетені в текст героя Роллана — їхня поширеність у просторі, створеному письмовим словом Кола, дозволяє назвати їх головним елементом у плані структурно-поетичної організації письма. Звернення героя до теми смаків розкодовує в його естетичній роботі смисл другого дня, якого постійно бракує Кола в реальному житті. «Я люблю, як наші великі білі воли, пережовувати ввечері корм дня. Як приємно доторкатися, м'яти все те, що подумав, побачив, зібрав, посмакувати губами, відчутти на смак, не поспішаючи, так, щоб тануло на язиці, повільно, розповідати самому собі все те, що не встиг спокійно вкусити, коли ловив на льоту!»³ Завдяки письму Кола підсумовує свій світ: усе пережите виступає для нього стравою, пережувавши (читай —

¹ Benjamin Constant, *Adolphe*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection «À tous les vents», V. 170: version 1.0. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Constant-Adolphe.pdf>

² Джен Рай, «Чи слід мені їсти м'ясо? Вегетаріанство і вибір раціону», в *Їжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі*, 58.

³ Rolland, *Colas Breugnon*.

описавши та завдяки чому зрозумівши) яку можна відчутти насолоду від життя. У такий спосіб герой Роллана підтверджує та розвиває думку письменника та філософа Дюма, якою увінчено передмову до праці «Їжа та філософія»: «Людина живе не тим, що їсть, а тим, що перетравлює»¹. Широке включення в простір письма кулінарної метафори утворює головним мотивом письма героя Роллана смак життя. Кожною метафорою їжі, вжитою на позначення ставлення до життя та до роботи письма, Кола відкриває, як рефлексія такого елемента повсякденності, як їжа та перетворення її на знаки письма «може підтримувати наш пошук значення і поглибити нашу здатність жити»².

Пошуки Сартрового героя самого *Себе* («Треба розібратися в собі, поки не запізно»³) приводять його до практики письма, конструктивну силу якої поміж інших елементів відкриває також звернення *homo scribens* до смаків та запахів.

Метафора голоду на позначення вітальності Кола Брюньйона при проектуванні на письмо героя Сартра дозволяє проявити в тексті «Нудоти» нові семантичні поля в екзистенційному прориві фікційного суб'єкта. Рокантен не відчуває голоду, байдуже ставиться до їжі: «О пів на восьму, їсти я не хочу, а кіно починається лише о восьмій, куди податися?»; «Я сиджу біля калорифера, мляво переварюю їжу»⁴. Їжа Рокантену не потрібна, згадки про неї виникають лише в ситуації зіткнення з проблемою часу. Щоб заповнити порожнечу часу та, відповідно, не відчувати його рух як тягар, Рокантен іде поїсти: «<...> Я не голодний, але піду поїм, щоб вбити час»⁵. Історія екзистенційних пошуків героя Сартра дозволяє асоціювати їжу з життям: байдужість до їжі виступає означником відчуженості індивіда в житті, і, передусім, від самого себе. Як і у варіанті письма Кола Брюньйона, метафора їжі в щоденнику Рокантена позначає одночасно і життя, і письмо (утверджуючи тим самим у роботі письма функцію скеровування та організації життя). Час, який герой Сартра присвячував написанню біографії маркіза де Ролебона, він також описує за допомогою метафори їжі: «Це для нього я їв, для нього дихав, кожен мій порух мав якийсь сенс поза мною, отам переді мною, в його тілі»⁶. Так, вибудовується один асоціативний ланцюг між розумінням у героїв їжі, життя, часу, письма, семантичний стрижень якого вияскравлюється в структурі відношення між означником «байдужість до їжі, письмо не про себе» та позначуваним «чужий собі».

Попри відсутність згадок про фізичний голод щоденникове письмо Рокантена стає перетравлюванням життя, і, відповідно, нове тіло героя, створене письмом, тіло *homo scribens* наближається до досвіду вітального Кола Брюньйона. Траєкторію перетворення героя Сартра можна простежити завдяки зміні ставлення Рокантена — героя та Рокантена — суб'єкта письма до категорії смаків.

¹ Одеса Пайпер, «Передмова», в *Їжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі*, 10.

² Там само, 9.

³ Сартр, *Нудота*, 8.

⁴ Там само, 27.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

Рівень історії в щоденнику Рокантена репрезентує заміну героєм їжі як необхідного для життя елемента текстом (читанням-письмом). Під час блукання містом без мети герой не може знайти свого місця і найчастіше відвідує кафе та бібліотеку. Обидва локуси урівнюються в історії Рокантена завдяки внутрішнім зусиллям героя в цих просторах. У кав'ярні він не їсть, як і в бібліотеці не читає (поодинокі спроби заглибитися в художню реальність закінчуються, не розпочавшись). Ці простори Рокантен використовує для роздумів, які набувають в письмі оповідача семантичного відтінку несмачної, прісної страви, що не здатна, як у досвіді Кола Брюньйона, утвердити смак життя: «усіма цими роздумами про теперішнє, про майбутнє, про довколишній світ я наївся донесхочу»¹. Попри однакове наповнення героєм просторів кав'ярень та бібліотек, не можна не помітити, що краще себе Рокантен почуває в бібліотеці. Саме в кав'ярні він відчуває перші напади нудоти, тоді як в бібліотеці цей стан жодного разу не виникає. Світ, створений письмовим словом, двері в який відчиняються в бібліотеці, на думку героя, здатен дати притулок, наприклад, «у ясному повітрі стендалівської Італії»² в «Пармському монастирі», а закриття бібліотеки тлумачиться як вигнання в місто і, відповідно, невизначеність: «куди я піду? Що я робитиму?»³. Як рятівний круг носить з собою Рокантен у прогулянках містом художню книжку. Читання дозволяє герою Сартра без огиди та нудоти побачити ставлення до їжі інших людей. В описі недільного ранку він наводить сцену обіду різних сімей, при чому не шкодує деталей, що свідчить про його увагу до їжі інших, а сам при цьому читає «Ежені Гранде». Втім, процес читання відтворюється в щоденнику лише маленьким фрагментом з повісті Бальзака, головна функція якого в письмі Рокантена зводиться до обрамлення сцени їжі. На зміну короткій цитаті Бальзака приходять довгий опис обіду однієї пари, Рокантен дослухається до їхніх оцінок смаку страв, помічає нюанси вигляду їжі на тарілках, а закінчує опис цієї сцени словами: «Я згортаю книжку, піду прогуляюсь»⁴. Завдяки такій манері структурування сцен у щоденнику Рокантен не лише за допомогою тексту відкриває оптику їжі, а й включає їжу до репертуару свого письма, що має означати спробу долання бар'єру між ним та життям навколо.

Велике значення в роботі письма як екзистенційному прориві Рокантена відіграє саме категорія смаку, метафоричне значення якої в пошуках героя висвітлюється через мотив відчуження та його подолання. Виписуючи своє минуле, Рокантен не зупиняється на запахах та смаках, що можна пояснити словами самого героя: «я вже не відчуваю, як ковзає, доторкаючись до мене, час»⁵. Коли ж пам'ять таки повертає герою спогад, забарвлений смаком чи запахом, Рокантен неодмінно згадує ті моменти як радість свого життя: «Я відчував в роті смак мускусу, в ніздрях запах масла, який розливається опівдні вулицями Бур-

¹ Сартр, *Нудота*, 27.

² Там само, 83.

³ Там само, 84.

⁴ Там само, 53.

⁵ Там само.

госа, запах кропу, який пливе вулицями Тетуана, у вухах лунали посвисти грецьких чередників, і все це бентежило мене»¹. Хвилювання Рокантена було пов'язано з нетиповим для нього відчуттям — широка палітра смаків та запахів переконувала у зв'язку його «Я» зі світом, у злитості з життям навколо. Цей приклад тлумачення категорії смаку стає підставою припущення: вплетення асоціативного ряду смаку в канву щоденникового письма може повернути Рокантену зв'язок зі світом (або надати його нового розуміння), тобто тлумачитися як засіб подолання нудоти (екзистенційної кризи).

У ході пояснення місця категорії смаку в письмі як екзистенційному про-риві важливо наголосити на можливостях мнемографії, що відкриваються через смак. В «Їжі та філософії» ілюструється думка про те, що їжа є найулюбленішим шляхом доступу до оцінювання та аналізу пам'яті. «Спогад, пов'язаний з їжею, стирає межу між дослідником та досліджуваним, суб'єктом та його об'єктом і пов'язаний не з істиною, чимось вічним та незмінним, а з «мину-щим, тлінним і мінливим»².

Тема зв'язку між тілом та психікою (впливом їжі на пам'ять) розгортається у багатьох художніх творах, повторюючи та урізноманітнюючи своє поетикаль-но-семантичне поле. Для Марселя з епопеї Пруста «У пошуках утраченого ча-су» минуле було заховане в матеріальних предметах (у почуттях, які виклика-ють у людини предмети), тобто спогад у його варіанті роботи пам'яті розгортався з відчуття смаку. Мнемографія героя Сартра демонструє зворотну траєкторію розгортання: саме у процесі виписування кадрів минулого з'являється відчуття смаку. Таким чином, смак постає не як рушійна сила робо-ти пам'яті, а як надбудова цієї роботи. Але, як і для Марселя, пригадування для героя Сартра виступає не лише пошуком, а ще й творенням, на що вказує забар-влення кадрів реальності суб'єктивним сприйняттям за допомогою включення в письмо про *Себе* елементи запаху та смаку.

Смак у письмі героя Сартра завжди асоціативний («І мені здавалось, що я весь до країв налився чи то лімфою, чи то теплим молоком», «І все це злилося для мене з запахом, що йшов від борода Мерсьє», «Таким чином тут виявились одразу: паркан, що різко пахнув сирим деревом, ліхтар, ніби білява крихітка в блакитному в обіймах темношкірого під палаючим небом»³). Включення асо-ціативної природи смаку в письмо дозволяє Рокантену «ущільнити» час (одна з умов долання нудоти, згадка про яку неодмінно пов'язана з метафорами роз-рідження). Смак стає ключем до структури внутрішнього часу. Завдяки асоціа-тивній природі смаку Рокантен досягає присутності себе у своєму спогаді.

Важливо наголосити, що відчуття смаку/запаху досягається через письмо. Як зазначає Кевін В. Свіні, аналізуючи тлумачення смаку у Брія-Саварена, «початкові смаки — безпосередні відчуття <...> можуть давати тільки негативний

¹ Там само, 35.

² Фабіо Парасеколі, «Голодні енграми: їжа і не зображувальна пам'ять», в *Їжа і філосо-фія: їжте, пийте і будьте щасливі*, 117.

³ Сартр, *Нудота*, 8.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нарації

ефект, але повне сприйняття в його послідовному розвитку-розгортанні потребує протяжного періоду міркування. Таке уважне куштування потребує споглядального ставлення»¹. Саме завдяки роботі над щоденником, що передбачає розмірковування, Рокантен скеровує оптику письмового слова на запах/смак та отримує відчуття зв'язку зі собою колишнім, зі світом навколо (який, власне, є первинним джерелом смаку/запаху). В описі свого потягу до куштування паперу Рокантен вперше відкриває, наскільки хвилюють його, як живі речі, предмети навколо, як він боїться вступати з ними в контакт. Перенісши ці відчуття у простір письма, герой Сартра автоматично поєднує своє відчужене за різними параметрами «Я» з речами, які описує: усі вони стають метафорами його екзистенційного стану. Рокантен — єдиний зі списку героїв французького роману, що виступають в амплуа homo scribens, який їсть папір. У світлі тлумачення функціонального значення категорії смаку та їжі на різних рівнях роботи героя Сартра цей факт постає як абсолютна метафора функції письма як причастя. Саме щоденник, який постає виміром розгортання мнємографічної практики, стає для Рокантена новим тілом суб'єкта письма, яке, відкриваючи можливості смаку на рівні нарації, трансформує тим самим розуміння фізичного тіла героя. Так, в описі сцени першого відкриття Рокантеном нової траєкторії часу (часу, який не раниць і не проходить повз, а дозволяє поєднати себе з собою) метафори мовлення відсилають до теми їжі: «кружляйте, кружляйте, соки мого життя, здригайся желе моєї плоти, нуртуйте сиропи моїх залоз, солодоші... програвач»². До цього, в період, коли власне тіло Рокантену було чужим та огидним, стан нудоти був пов'язаний саме з солодким смаком. Трансформація розуміння смаку, що стає метафорою оновлення тіла героя, змінює вектор його письма — з біографії маркіза на проект книги про *Себе*.

Аналіз способів вираження смаків та їхнього характеру у роботі Рокантена у порівнянні з традицією використання категорії смаку іншими героями французького роману, що постають в ролі homo scribens, дозволяє стверджувати, що письмо про *Себе* «підходить» (як тісто на дріжджах) саме на включенні в репертуар щоденника елементів їжі та запаху.

Таким чином, у романі «Нудота» лише на перший погляд у парі «несмак реальної дійсності/смак письма» постають антонімічні відношення — при більш уважному прочитанні на поверхню виходить зв'язок, тип якого радше нагадує концепцію двосвіття раннього романтизму. Рокантен проходить шлях від несмачного життя (в якому постає чужим собі антигероем) до включення категорії смаку в щоденник (що завдяки роботі мнємографії перетворює його на героя) та прагматичного наміру написати книжку про *Себе* («Може, коли-небудь, одного дня, згадуючи саме цю годину, цю безживну годину, коли, згорблений, я стояв і чекав потяга, моє серце заб'ється радісніше, і тоді я скажу собі: «Цього дня, о цій годині все й почалося»³). Звичайно, Рокантен не перетворюється на

¹ Кевін В. Свіні, «Чи може суп бути гарним? Розвиток гастрономії та естетики їжі», в *Їжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі*, 138.

² Сартр, *Нудота*, 107.

³ Сартр, *Нудота*, 182.

Кола Брюньйона, але діалог цих суб'єктів письма, що став можливим на основі категорії смаку в тексті-письмі, показує, як метафори письма голодного і вітального героя Р. Роллана за принципом метатексту вказують на семантику голоду та смаку в письмі героя Ж.-П. Сартра. Саме робота письма (мнемографії) стає перетравлюванням життя та завдяки своєму потенціалу здатна перетворити безживну годину на смачну, в семантичному ряді якої на перший план виходять означення: «своя», «ціннісна», «абсолютна».

Концепт смаку в письмі про *Себе* фікційного суб'єкта, проявлений завдяки діалогу естетичної роботи героя Ж.-П. Сартра з героєм Р. Роллана, дозволяє назвати конструктивну роль смаку в письмі як екзистенційному прориві рецептом Рокантена. Простір письма героя П. Кіньяра («Салон у Вюртемберзі») — приклад тексту-письма, що приділяє темі смаку значно більше уваги, ніж інші твори, згадувані в цьому дослідженні, кінця ХХ — поч. ХХІ ст. Виявити код смаку в письмовій історії Карла дозволяє саме рецепт Рокантена.

Образи, що відсилають до теми смаків (насамперед, кулінарних), в письмі Карла, виринають контрапунктом. Стосунки Карла з Флораном (головною людиною його життя) постійно супроводжують смакові/кулінарні деталі. Знайомство героїв маркує карамелька; несхожість, відмінність один від одного — пристрасть Карла до пирогів, Флорана до карамельок; напружену атмосферу останньої спільної вечері Карла, Ізабель і Флорана (що стала мовчазним зізнанням/викриттям зради) — сліпе око на відрізаній риб'ячій голові. І хоча *homo scribens* «Салону у Вюртемберзі», за його словами, не прагне підкреслити метафоричність цих деталей — позбавити їх додаткових смислів йому все ж не вдається. Любов і страх (головні складові відносин Карла з Ізабель та Флораном) герой тлумачить для себе саме через образ карамельки: цукерка ховає під шаром цукру «горіхове ядереце або правду, або відчай, або бажання, або поразку»¹, любов і страх «подібні оболонкам, під якими сховані оголені істини, самі по собі жорсткі та тривіальні»². Перша сцена, коли герой відчув потяг тіл (свого і Ізабель) одне до одного, також маркована деталями, що доповнюють ланцюжок образів їжі у романі. Бажання героя спробувати тістечко «Наполеон» на тарілці Ізабель та профітролі на тарілці героя як кулінарна спокуса Ізабель подаються як сцена, що не претендує на символічне значення: «Ми дивились один одному в очі, смакуючи тістечка, насолоджуючись цим обрядом причастя, яке, будучи абсолютно щирим, навряд було чисто символічним»³. Саме безгрішна справжність взаємного задоволення зближує героїв настільки, що відмовитися від цього відчуття надалі вони свідомо не можуть. Сам смак від десерту не вкладається у письмо, не хоче *homo scribens* наближати цю сцену і до екфразису, відмовляючи кадрам минулого, що спливають у його пам'яті, у візуальності: «Я не стільки побачив, скільки відчув, як вона охопила губами ложку, як стиснулись її зуби»⁴. Герой Кіньяра не має на меті пояснити собі свої почуття, розібратися

¹ Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, 60.

² Там само, 61

³ Там само, 97.

⁴ Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, 97.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

в ході подій, що привели до його пристрасті, до зради, саме тому йому не потрібно шукати образи, які б виразили імпульси внутрішнього світу. Обмін тістечками потрібен суб'єкту письма «Салону в Вюртемберзі» не як метафора невимовного, а, насамперед, як плоть його спогаду, матеріальність якої надає почуттям минулого достовірності в очах героя-оповідача: «мій похід в булочну, з метою купити два-три свіжих багета, завжди вселяв у мене довіру до реальної дійсності, де в чому подаровану читанням чи роботою, і знову переконував у непохитності ґрунту під ногами...»¹. Перелік усіх страв та соусів на останній вечері з Ізабель та Флораном під час виписування цієї сцени також підкорений бажанню утвердити реальність спогаду, водночас акцент на відрізаний голові риби, її мертвому оці перебирає на себе усе, що не сказали герої за столом.

Поетика образів, що відсилають до теми смаку, в просторі письма героя Кіньяра змінюється у хронологічному аспекті, ще раз вказуючи на калейдоскопічність письма Карла. Смакові деталі не зникають з його оповіді, але видозмінюється модус введення їх у письмо. Герой неодноразово підкреслює, що час проживання у дружніх стосунках з родиною Сенесе є для нього втраченим раєм. Якщо той райдужний період свого життя, а також його завершення — аж до останньої вечері — він маркує кулінарними образами, значення яких сам розшифровує, то після розлуки з Флораном, а потім і з Ізабель згадки про їжу позбавляються зв'язку зі сприйняттям героєм часу. Виразним стає контраст між метафоричним забарвленням образів їжі на початку письма (розповідь про щасливі дні і руйнівну пристрасть) і простим перерахуванням улюблених страв далі. «Пантагрюелівський апетит швабів»², завдяки якому Карл полюбляє поїсти чотири рази на добу, лише раз супроводжується на рівні оповіді представленням низки оригінальних страв, яким герой віддає перевагу. Цього разу кулінарні деталі не вписані в конкретний спогад, а тому позбавлені функції надавати минулому реальності. Залишити їх в категорії зайвих деталей не дозволяє рецепт Рокантена. Завдяки асоціації їжі з життям в історії екзистенційних пошуків героя Ж.-П. Сартра простір письма Карла отримує вказівку для пояснення імпліцитних мотивів та цілей мнемографії героя П. Кіньяра. Карл зазначає, що їсть часто і багато, але залишається надміру худорлявим. Цей факт у поєднанні з тугою героя за періодом щирої дружби, не затьмареної його зрадою, з Флораном Сенесе, доводить неприйняття Карлом самого себе, неможливість досягнення внутрішньої гармонії. Звернення до теми смаків як складових риторики пам'яті засвідчує: письмо не дублює дисгармонію героя, позаяк вказує на його імпліцитну вітальність. Інтертекстуальний код смаку в письмі про *Себе* фікційного суб'єкта розкриває любов Карла до життя, що проектує цільову спрямованість його мнемографії як розкриття та затвердження смислів життя, що у контексті тексту-письма французького роману, безумовно, можна вважати метонімією функціонального значення роботи homo scribens взагалі.

¹ Там само, 294.

² Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, 244.

4.2. Письмо як подорож

Практика подорожі пов'язана з дискурсом (письмом або розповіддю), більше того дискурс є невід'ємним атрибутом концепту подорожі. Петр Вайль навіть відмовляє подорожі в самодостатності, оскільки «подорожувати і мовчати про це — не лише протиприродно, а й безглуздо. Більше того — неможливо»¹. Дискурс утримує подорож, перетворюючи траєкторію маршруту подорожі з кола на спіраль: піти, щоб повернутися, і знову піти в письмо або усний переказ. Відповідно подорож — це рух без фінальної точки, рух, при якому навіть кінець шляху неодмінно стає початком нового маршруту в дискурсивному задзеркаллі попереднього (згадаймо, для прикладу, дискурс подорожі героя роману Г. Мелвілла «Мобі Дік»). Дискурс героїв роману Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза» та Ж. де Нерваля «Подорож на Схід» завдяки поєднанню концептів письма та подорожі ілюструє спосіб виявлення більш складної природи подорожі, ніж простий розподіл на мандрівки зовнішні (рух у просторі) та внутрішні (рух у часі).

Саме завдяки письму як дискурсивній практиці подорож усвідомлюється не просто як пошук незнаного, а саме як спосіб самопізнання індивіда. «Смисл словесності мандрів в реалізації метафори «дороги життя», — розташування віх пам'яті. Спроба закарбувати теперішнє»².

Єдність дискурсу подорожі та дискурсу письма аргументована спільним семантичним полем названих концептів. Всі семантичні реєстри цих двох тем зводяться до головної проблеми — конструювання суб'єктом самоідентичності. Розгортання подорожі, як і розгортання письма, має вихідною точкою приховану чи експліковану потребу індивіда в самовизначенні. Поштовхом для героя Руссо стає кризове становище: його подорож починається як втеча-порятунок, але в координатах ідеології Просвітництва майже одразу трансформується в маршрут пізнання. «Я прагну до просвітлення та знання, а тут [у подорожі —

¹ Петр Вайль, «Слово в пути». *Иностранная литература*. 12 (2007). magazines.russ.ru/injstrsn/2007/12

² Вайль, «Слово в пути».

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

Ю. П.] знаходиться їхнє джерело»¹. Подорож, як і письмо, має відкритий горизонт. Неможливість вичерпання руху подорожі, як і практики письма, зумовлена поєднанням в їхній динаміці зовнішнього простору з внутрішнім виміром суб'єктивності. У просторі письма, як показують аналізовані твори Руссо та Нерваля, зовнішня і внутрішня подорож формують модель стрічки Мебіуса (метафора якого підкреслює неможливість розділення та суворої класифікації подорожі на внутрішню і зовнішню).

У письмі перехрещуються характеристики різних модусів подорожі, що не дозволяє ототожити процесуальність письма виключно з одним типом мандрів. При зіставленні реєстрів письма з ключовими елементами модусів подорожі можна виділити певні семантичні єдності. Оскільки письмо корелює з заглибленням суб'єкта в себе, воно тим самим перехрещується з внутрішньою мандрівкою, і його корелятом може виступати уявна подорож. Цей жанр подорожі реалізується в процесі письма одразу двома значеннями: як рух у просторі уяви і як вигадана мандрівка. Як і у варіантах творів золотого віку уявної подорожі (Д. Дефо «Робінзон Крузо», Дж. Свіфт «Мандри Гуллівера», Вольтер «Кандід»), письмо на рівні історії не мусить відповідати реаліям зовнішнього життя автора (бути міметичним у вузькому розумінні). Письмо є реалізацією мандрівки уяви автора.

У цьому контексті цікавим здається приклад героя Нерваля. Він акцентує правдивість розповіді про подорож, яку вкладає одразу в декілька жанрів письма: бортовий журнал, лист, щоденник. Відкриває жанрові метаморфози його письма бортовий журнал, що завдяки своїй спорідненості з документом покликаний підкреслювати ефект правдивості або, принаймні, створювати ілюзію достовірності. «Правдива розповідь не має безмежних можливостей романтичних та драматичних історій. Я розповідаю тут лише про події, цікаві своєю достовірністю [підкреслення — Ю. П.]; я міг би легко вигадати які-небудь захопливі пригоди для такої банальної розповіді, як плавання по Сирійській затоці, але правда не терпить вигадки, і мені здається, буде набагато краще, якщо говорити просто, як древні мореплавці: «Такого-то дня ми побачили колоду, що хиталась на хвилях, а іншого — сіру морську чайку»². На початку свого письма герой, який внаслідок зрозумілих причин не може знати теорію В. Ізера про тріадичне відношення «реальне» / «вигадане» (в розумінні акт вигадки) / «уявне» на позначення природи фікціонального світу, розрізняє правду та вигадку, але ближче до фіналу кардинально змінює свою позицію. «Ти знаєш, що я намагаюсь будувати своє життя, як роман (можливо, саме це і надає інтерес моїй розповіді)»³, — звертається він до віртуального реципієнта.

¹ Rousseau, «Julie ou la nouvelle Eloise». Паралельно подаємо сторінки в російському виданні: Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 211.

² Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*. https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Nerval_-_Voyage_en_Orient,_II,_L%C3%A9vy,_1884.djvu. Паралельно наводжу сторінки в російському перекладі: *Путешествие на Восток*. Пер. с фр. М. Таймановой (Москва: Гл. ред. восточ. л-ры изд-ва «Наука», 1986), 191.

³ Там само.

Письмо як тематичний базовий елемент, що поєднує тексти французької літератури різних епох, дозволяє продемонструвати конвергенцію французького тексту-письма з твором Л. Стерна «Сентиментальна мандрівка».

Мотив «письма як імпульса»¹ став метонімічною назвою подорожі героя Стерна як у зовнішньому світі, так і у вимірі письма. Сприйнятий схвально французьким просвітницьким романом, що заклав основу провідним концептам письма про *Себе* фікційного суб'єкта французької літератури, текст «Сентиментальної мандрівки» в руслі тематичної критики може сприйматися як метатекст пояснення чуттєвого начала в роботі письма.

Письмо є не банальним закріпленням на папері мандрівки героя. Ното *scribens* французького роману не можна порівняти з «мандрівниками-письменниками», над якими глузував Стерн ще в «Трістрамі Шенді»: їм «потрібно оглядатися навкруги та діставати перо біля кожного рову, лише для того, чесно кажучи, щоб його дістати»². Суб'єкту письма французького роману, як і Йоріку, не притаманне озирання навкруги, він не шукає, про що б написати, його турбують думки, як писати. Звичайно, герой, що виступає в амплуа *homo scribens*, просто не може знехтувати зовнішнім світом у своїй роботі, але осердям його письма є питання незбагненого внутрішнього світу, які для фікційного суб'єкта письма як для сентиментального мандрівника важливіші, і тому — більш реальні. Ортега-і-Гассет завдяки образу струмка та вивільги і їхнього сприйняття (що можуть тлумачитись як паралель до кропиви на могилі брата Лоренцо та переживань Йоріка) розгортає думку про явний світ чистих вражень, які людина отримує не докладаючи зусиль, і про позасвіт, що «складається зі структури вражень, який хоча і прихований стосовно зримого, є не менш реальним»³. Щоб цей вищий, за словами іспанського філософа, світ постав перед нами, треба докласти більших зусиль, ніж вимагає від Йоріка зовнішня мандрівка. Герой Стерна реалізує подорож в двох вимірах: явному світі завдяки мандрівці по Франції та позасвіті завдяки роботі письма. Власне, проект сентиментальної мандрівки утворює саме накладання (або дзеркальність) цих двох векторів руху. І хоча не усі герої французького роману, що вкладали історію свого життя в письмо, були мандрівниками в явному світі, другий вектор подорожі Йоріка вони неодмінно розгортають: для героя епістолярного тексту письмо допомагає оволодіти новою оптикою.

Вимір письма у творі Стерна відіграє важливу роль у формуванні смислу сентиментальної мандрівки героя, при цьому письмо Йоріка є досить дискусійним питанням. Вперше згадка про роботу письма з'являється у «Передмові в дезобліжани», що, як відомо, не передує мандрівці, а вириває з неї в той час, коли рух героя зовнішнім простором призупинено. Письмо стає внутрішньою мандрівкою суб'єкта, продовженням подорожі в іншому вимірі, і, таким чином, герой-просвітник зберігає свою активність філософа в дії навіть під час

¹ Richard, *Pages Paysages. Microlectures II*, 55.

² Лоренс Стерн, *Трістрам Шенді*. Пер. з англ. (Харків: Фоліо, 2014).

³ Ортега-і-Гассет, *Роздуми про Дона Кіхота*, 55.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

зовнішньої зупинки. Взявшись за перо, Йорик далі не дає свідчень про припинення роботи письма — розділ закінчується не тому, що герой виписав думку, поготів не тому, що закінчив писати. Вже у Франції в побутовій ситуації, ніби між іншим (свідченням чого є використання дужок при оформленні думки героя), з'являється пряме підтвердження роботи письма: «— Але якими були мої спокуси (адже пишу я не для виправдовування слабкостей мого серця під час подорожі, а для того, щоб прозвітувати про них), — це варто описати з такою ж простотою, з якою я їх відчув». Текст-письмо про *Себе* отримує особливий спадок від героя Просвітництва, для якого звітувати означає системно підходити до певного матеріалу (у випадку Йорика — порухи внутрішнього світу), структурувати комплекс питань. Лексема «звіт» несе з собою також мотив серйозної, важливої справи, коли індивід не просто може чи здатен, а повинен здійснити цю роботу. У просвітницькому проєкті важливо, що відповідальність та зобов'язання індивід несе перед самим собою. Герої французького роману, які виступають в амплуа *homo scribens*, від «Юлії, або Нової Елоїзи» Руссо до сучасності зберігають конотації звіту у вимірі письма як простору самопізнання суб'єкта. Важливо наголосити, що за винятком героїв Бальзака («Спогади двох молодих жінок»), Ж. Верна («20 000 льє під водою», «Подорож до центру Землі») в звіті фікційного *homo scribens* французького роману головним питанням постає чуттєве начало, таємниця внутрішнього світу (дискусійним — але не ворожим/чужим — це питання є і в контексті тексту-письма М. Батая та С. Бекета). З огляду на це, досвід Йорика виявляється продуктивним метатекстом для пояснення специфіки розгортання письма про *Себе*, адже герой Стерна володів особливою оптикою, що дозволяла йому заглиблюватися без перешкод у позапростір (як назвав Х. Ортега-і-Гассет у «Роздумах про Дона Кіхота» внутрішній світ). Байдужість до перипетій зовнішньої історії (забув про війну між Англією та Францією) та довіра до своїх почуттів дають Йорику можливість по-сісти унікальне місце серед прикладів письма про *Себе* героїв західної літератури, адже лише герой «Сентиментальної мандрівки» мав підстави вже на початку своєї історії сказати: «я <...> примирився із зовнішнім світом, <...> прийшов до згоди зі собою»¹.

Письмо виступає для Йорика необхідною умовою життя: «маючи дев'ять літрів на день, з пером, чорнилами, папером і терпінням людина, навіть якщо вона приречена сидіти за ґратами, може почувати себе досить добре». Ця думка має продовження в історії письма про *Себе* героя французького роману, який починає роботу письма в кризовій ситуації, і, відповідно, покладає на свою естетичну роботу великі надії щодо зміни траєкторії розгортання свого життя. Письмо як лімінарний простір не має чітких наперед заданих параметрів та характеристик, що відповідає бажанню Йорика висвітлювати спонтанні зміни внутрішнього світу.

¹ Лоренс Стерн, *Сентиментальное путешествие по Франции и Италии*. Пер. с англ. А. Франковского (Москва: Худ. лит., 1968).

Питання жанрового визначення роботи письма Йорика також веде до експлікації відмови письма вкладатися в рамки конкретного жанру, і тим самим вказує, як письмо стає відбитком приливів та відливів почуттів героя під час зовнішньої мандрівки. За зовнішніми параметрами розповідь Йорика має вигляд подорожніх записок, тоді як за оповідною манерою більш подібна до мемуарів. Подорожній нарис є однією з найбільш відкритих форм вираження публіциста-художника. У варіанті естетичної роботи героя Стерна подорожні нотатки набувають нового трактування, залишаючи дуже мало спільного з класичним тлумаченням цього жанру письма. Повністю розповідь Йорика розкриє своє нове звучання, якщо згадати, що в цьому творі знаходить своє розгортання уявна (внутрішня) мандрівка. В цьому розумінні герой Стерна не маскує жанр подорожніх записок, а справді реалізує їх характеристики, оскільки дуже уважний до опису внутрішнього ландшафту, до створення своєї ментальної мапи. Різне сприйняття часу є для героя-оповідача критерієм розмежування жанрів щоденника та мемуарів. Для мемуарної форми письма характерна часова дистанція, тоді як у розповіді Йорика відсутня межа між безпосереднім переживанням та словом про нього. У цьому розумінні розповідь Йорика є ближчою до щоденника, оскільки зберігає орієнтацію на події, максимально наближені в часі до героя. Щоправда, Йорик і не думає суворо дотримуватися мінімальної дистанції між життям та письмом про нього, герой Стерна має повноваження керувати власною оповіддю. Принципово, що ця особливість письма сентиментального мандрівника підкорена головному завданню його подорожі: так, зустрівши ченця в Кале, Йорик одразу повідомить, як повернувшись з Італії дізнався про його смерть і відвідав його могилу. Пролепсис у цьому випадку руйнує жанрові межі записки, але працює на яскравіше висвітлення динаміки почуттів Йорика. Увага героя Стерна виключно до часового проміжку подорожі також є вираженням риси щоденникового письма, а не мемуарного чи автобіографічного. Єдиним аргументом для визначення розповіді Йорика як мемуарів є минулий час нарації, що за відсутності дотримання інших характеристик цієї форми письма не може набувати визначної ролі.

Організація історії Йорика підводить до висновку про те, що штовхає карету сентиментального мандрівника вперед саме письмо. На здивування допитливих мандрівників, що може бути причиною руху дезобліжана, герой Стерна відповідає: «Збудження, викликане написанням передмови»¹. В найширшому розумінні збудження силою письма героїв французького роману епохи Просвітництва, а від них цей мотив наслідують письмо про *Себе* героя-романтика та роман епохи літературного модернізму.

Сен-Пре з роману Руссо повторює маршрут Йорика і задає вектор розвитку традиції письма про *Себе* в французькому романі. Навколосвітня подорож героя роману Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза» бере свій початок від мандрі-

¹ Лоренс Стерн, *Сентиментальное путешествие по Франции и Италии*. Пер. с англ. А. Франковского (Москва: Худ. лит., 1968).

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

вки Францією та Італією, а брамою у мандрівки виступає Англія. Як і герой Стерна, Сен-Пре вбачає в подорожі засіб віднайдення «різноманітності вражень»¹. Сам герой пояснює рішення здійснити мандрівку прагненням «просвітлення та знання», адже в подорожі «таїться їхнє джерело»².

Втім траєкторія розгортання маршруту, що виступає інтертекстуальною відсиланням до напрямку подорожі Йорика, вказує, що герой Руссо ховає від себе сентиментальну складову його проекту мандрів. Вирушаючи в дорогу після краху усіх спроб поєднатися з коханою, Сен-Пре тікає від почуття в подорож за знаннями, яким є спосіб життя в різних куточках планети. Він не артикує глибинну мотивацію подорожі саме з причини неможливості реалізації лінії своїх почуттів в реальній дійсності. Вказівка героя на закінчення навколосвітньої мандрівки: «Чотири рази пересік екватор, побував в обох півкулях... — і ні на мить не міг відійти від вас»³, — свідчать, що почуття були рушійною силою подорожі у вимірі письма, що, своєю чергою, приводило у рух механізми зовнішньої мандрівки.

Звичайно, не всі тексти, в яких представлена робота письма, є однаковими за параметрами розгортання в них сентиментальної мандрівки. Так, наприклад, у фіналі повісті Константа «Адольф» є думка, що стверджує незмінність людини: «Ми змінюємо положення, але в кожне з них привносимо ту муку, від якої сподівались звільнитися. І оскільки, переміщуючись, ми не виправляємось, то бачимо, що ми лише прибавляли каяття до співчуття та помилки до страждань»⁴. Втім, думка про константність індивіда, що прямо суперечить концепції сентиментальної мандрівки, зовсім не скасовує траєкторію почуттів як складову подорожі письма в цьому творі. Історію Адольфа, яку можна прочитати як танго почуттів, записав незнайомиць, рукопис знайшов видавець і передає гіпотетичному читачу саме для виховання почуттів. У мандрівку, таким чином, відправляється саме письмо про почуття. Іншими словами: письмо та мандрівка і в цьому випадку утворюють Сенсоріум, про який писав Йорик.

Усвідомлення Стернового героя частих помилок у тлумаченні своїх почуттів: «я помилився щодо предмета моїх почуттів — ним був мій власний образ думки, але лише з тією відмінністю, що я би не міг і на половину так добре його висловити», — має своє продовження в роботі письма героя французького роману, особливо яскраво це експлікує модерністський роман, в роздумах (наприклад, Рокантена) як писати, як і де «знайти слова». Герой Стерна приходиться до усвідомлення марності спроб «довірити заспокоєння своїх хвилювань одному лише розуму»⁵, і на прикладах доводить це. Герой, що бере на себе функцію *homo scribens*, покладає надію у вирішенні цього питання на письмо.

¹ Rousseau, «*Julie ou la nouvelle Eloise*». Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 74.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Constant, *Adolphe*.

⁵ Стерн, *Сентиментальное путешествие*.

Нівеляція фізичного тіла в тексті-письмі французької літератури також має своїм відповідником рису мандрівки Йорика, а саме — його особливу оптику не лише урбаністичного простору, про що не раз зауважувалось в критиці, а й людей, зокрема, жінок: наготу тіла жінки Йорик «залюбки б прикрив одежею», оскільки бажає «видивитися наготу їх сердець і крізь різноманітні личини звичаїв, клімату та релігії розгледіти, що в них хорошого, і відповідно до цього виховувати власне серце — заради чого я і приїхав». Як бачимо, тут Йорик не лише показує вищість внутрішнього світу над фізичним тілом, а й наголошує на значенні образу Іншого для пізнання таємниць організації свого внутрішнього світу, що знайде широке вираження у просторі письма героя французького роману. Наприклад, Домінік в однойменному романі Фромантена виконує функцію Іншого для екстрадієгетичного суб'єкта письма, який «пропонує читачеві» «мало романтичну оповідь» про героя¹. При цьому ремарки самого Домініка щодо його мандрівки («Не буду розповідати про цю подорож, найкращу і найбезпліднішу з усіх, які мені доводилось здійснювати») прямо повторюють настанови Йорика. В дискурс подорожі Йорика потрапляє не вся мандрівка, а лише вибране за суворим критерієм. Наприклад, дорогу до Версаля герой Стерна не описує: «Оскільки на цій дорозі не було нічого важливого чи, точніше, нічого, що мене цікавить в мандрівці, то краще за все заповнити порожнє місце коротенькою історією тієї самої пташечки, про яку йшла мова в останній частині»².

Як подорож передбачає єдність мандрівника та шляху, так письмо — єдність суб'єкта з його естетичною роботою. Але мета подолати простір, яку ставить перед собою людина у варіанті зовнішньої мандрівки, не може з'явитися у варіанті роботи письма (герої Батая та Бекета виводять на поверхню руйнацію, спростовують семантичне навантаження провідних концептів письма в історії французького роману, але навіть ці інтенції не можуть прирівнюватися до бажання подолати простір письма). Суб'єкт письма А. Д. Гарі «S, або Надія на життя» метатекстуальною силою алюзій акцентує письмо як внутрішню мандрівку. Свої блокнотики герой Гарі називає записами, які він робив, «як письменник Асорін, вечорами в прохолоді постійних дворів, на старих дорогах, що зберегли сліди Дона Кіхота»³.

Порівняння історії виникнення блокнотиків (що слугують протописьмом для роботи homo scribens роману Гарі) з історією праці Асоріна над «Дорогою Дона Кіхота» дає ключ до пояснення мандрівки суб'єкта письма в «S, або Надія на життя». Подорож Асоріна у пошуках координат маршруту героя Сервантеса переводила вигадку у реальність, а праця, що вмістила результати мандрівки, включала портрети людей, з якими спілкувався письменник під час своїх пошуків. Дорога героя Гарі не має чітких координат маршруту зовнішньої подорожі: Париж і Сан-Себастьян позбавлені в письмовій історії фікційного суб'єкта конкретики. Париж для героя, насамперед, місце розгортання подій,

¹ Fromentin, *Dominique*, 14.

² Стерн, *Сентиментальное путешествие*.

³ Гарі, *S, или Надежда на жизнь*, 180.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

що стали спогадами, а Сан-Себастьян — місце для письма. Зважаючи на зв'язок Давида Алехандро (героя подій, що стали спогадами) і Декого із Сан-Себастьяна (того, хто може виписати історію минулого), можна стверджувати про відсутність дороги між цими двома місцями. Не виявляється можливим і розділити ці топоніми на реальний, зовнішній та уявний, вигаданий — місце письма та місце пам'яті входять один в один, міцно зав'язуючи вузол екзистенції протагоніста, вигадку та реальність у просторі письма. За таких умов нівелиюється зовнішня подорож і виростає за своїм значенням внутрішня мандрівка — в часі, у спогади без хронології. Процес письма дозволяє наблизитися до травматичного спогаду, розкладаючи його на літери: у героя в пам'яті спливають початкові букви дорогих серцю імен, що дозволяють створювати портрети близьких людей і в такий спосіб рухатися від спогаду до спогаду, вибудовуючи маршрут письма як внутрішньої подорожі. Відсилання до Асоріна, що виконує функцію метатексту до роботи письма героя Гарі, дозволяє пояснити спосіб прокладання письмом мандрівки в часі заувагою щодо стилю автора «Дороги Дон-Кіхота», наведеною в романі Артуро Переса-Реверте «Клуб Дюма, або Тінь Рішельє»: «кроїти речення за його зразком — щоб вони виходили дуже місткими та логічними, міцно скріпленими між собою»¹. Внутрішня подорож у глибини пам'яті стає розгортанням дії письма, дозволяє зустрітися різним іпостасям героя Гарі, поєднати його «Я» з собою самим. Тож письмо у цьому варіанті підтверджує свою силу як прокладання суб'єктом дороги до *Себе*, створення ландшафту мандрівки, а не подолання простору як у зовнішній подорожі.

Питання пошуків Йорика формулює прямо: «я зроблю пробу людській природі», «подорож серця в пошуках Природи», — в формулюванні героїв французького роману не так завуальовується, як розкладається на спектр значень. Найближчим до сентиментальної мандрівки Йорика є подорож Обермана, що починається радше як втеча, трансформується у мандрівку, де письмо стає не лише її дзеркальним відображенням, а й дослідженням сфери почуттів мандрівника. Лише Оберман буквально слідує настанові героя Стерна: «Я шукаю підстави, що дозволяють визначити потреби людини; я шукаю їх в самому собі, щоб менше помилитися. У своїх відчуттях я знаходжу приватний, але переконливий приклад; і, вивчаючи єдину людину, яку я можу пізнати по-справжньому, я намагаюся визначити, якою може бути людина взагалі»². Дослідження *Себе* Оберман проводить саме у подорожі, за прикладом Йорика створюючи зовнішній мандрівці дзеркальне відображення у просторі письма. Переконання Обермана у тому, що усамітнення призведе до відсутності пригод, що, своєю чергою унеможливить розповідь історії його життя, не перешкоджає герою Сенанкура мати чітку настанову у проекті своєї мандрівки (як зовнішньої, так і внутріш-

¹ Артуро Перес-Реверте, *Клуб Дюма, или Тень Ришелье*. Пер. с исп. Н. Богомолова. (Москва: Иностранка, 1993). http://lib.ru/INPROZ/PERES_REVERTE/clubduma.txt_with-big-pictures.html

² Sénancour, *Oberman*. Паралельно подаємо сторінки російського перекладу: *Оберман*. Пер. с фр. К. Хенкина (Москва: Худ. лит., 1963), 180.

ньої): «писати про свої почуття»¹. Саме письмо про почуття, породжені мандрівкою, є реалізацією головних пошуків героя — пошуків життя («...я все чекаю його. Я завжди шукаю його десь далеко...»²). Письмо є очікуванням лише в зовнішній дійсності, але як внутрішня мандрівка письмо виступає шляхом розуміння справжнього життя.

Щирість Йорика в оповіді про свою мандрівку не чужа і homo scribens французького роману: письмо є простором одкровення, і не існує твору-винятку з цього узагальнення.

Спільним елементом сентиментальної мандрівки Йорика та роботи письма фікційного homo scribens французького роману є категорія досвіду. В «Передмові в дезобліжані» знаходимо роздуми про марність мандрівки «за знаннями та досвідченістю», Йорик доходить висновку, що «можна прожити спокійно без чужоземних знань та досвіду». Його думку підтверджують своїми історіями герої французького роману. Адольф Констана у мандрівці не бачить Польщі, не цікавиться нею, а повністю відданий ритму танго своїх чуттєвих взаємин з Елеонорою. У подорожі Йорика Італії не доводиться виконати свою функцію країни, де вмюють почувати: лише в одному пролепсисі герої Стерна дасть читачу знати, що відвідав цю країну, втім у інших місцях, де відбувається розмірковування про почуття французів, за умовами аргументативного дискурсу героя-просвітника мало б з'явитися порівняння з Італією, але Йорик не наводить їх. Рокантен Сартра повідомляє про перебування в Італії, проте в романі «Нудота» Італія не знаходить свого опису під пером Рокантена. Видавець повісті, знайденої в листах незнайомця в романі «Адольф», теж був в Італії, саме тут він отримує випадково, (як все траплялося в історії героя Стерна) рукопис, що стає текстом роману. Сен-Пре з роману Руссо вивчає мораль, суспільний устрій інших країн, які йому необхідні для збагачення його розуму, і тому, на відміну від героя Стерна, схильний бачити користь у досвіді, набутому за кордоном, але отримані знання не можуть жодним чином зарадити світу почуттів закоханого героя, і в цьому Сен-Пре вторить Йорику. Герой Стерна потребував відповідної країни для виховання та розуміння своїх почуттів, а для героя французького роману цю функцію виконує простір письма.

Виведені на поверхню перехрещення подорожі Йорика та роботи письма homo scribens французького роману в таких спільних місцях, як оптика зовнішнього світу, мотив пошуку, образ Іншого, категорія досвіду, лімінарність виміру письма, дозволяють тлумачити письмо про *Себе* фікційного суб'єкта як сентиментальну мандрівку.

Подорож стає умовою перенесення бажання іншого, дискурсу спокуси та чуттєвості з фізично-тілесного боку на простір письма. Рішення фікційного суб'єкта здійснити роботу письма неодмінно стосується питань його екзистенції: писати про себе означає рухатись хронотопом індивідуальної пам'яті.

¹ Там само, 232.

² Там само, 295.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

У цьому розумінні уявна подорож в дискурсі письма вказує на простір руху. На перший погляд, зовнішня подорож, в яку відправляється тіло, протистоїть письму як ментальній мандрівці. Сен-Пре відчуває, що перебуває там, де його немає. У вигнання (як він це називає) вирушило тіло (профанна оболонка), а дух залишився поруч з тілом коханої («дух безкарно цілує ваші очі, уста, груди»¹). Передумовою першої подорожі героя Руссо стає прохання Юлії, а не особисте бажання втечі самого Сен-Пре: «Ви вже давно збирались здійснити подорож горами Вале»².

Зрозуміти власні бажання — означає зрозуміти себе як точку пізнання світу. Для героїв Руссо (від яких переймає естафету фікційний *homo scribens* французького роману наступних епох) засобом усвідомлення власних бажань стає подорож та письмо як неподільні практики. Бажання, за Бодрійаром³, тримається лише завдяки нестачі. Юлія розуміє своє бажання Сен-Пре лише тоді, коли він перебуває далеко в подорожі. «То було останнє зусилля добродетності, що вмирала. Щоб вберегтися від вас і від самої себе, треба було вас відправити в подорож»⁴, — але від'їзд став перемогою бажання іншого, що знайшло втілення в письмі. Сен-Пре, якого в навколосвітню подорож штовхало бажання на іншій півкулі знайти душевний спокій, починає сприймати місце, в якому перебуває Юлія, як єдино можливий притулок його душі лише на відстані діаметра планети від коханої. Відстань наповнює серце Сен-Пре людьми, яких він залишив. Можна сказати: з метою дійти до коханої, він іде дорогою, де її немає, але саме в цій мандрівці вона по-справжньому стає його. Світ для Сен-Пре завжди ділиться на дві частини — та, де є Юлія, і та, де її немає. Збудження, що відчуває герой при уявному спостереженні будинку коханої з гір Вале, дублюється в сцені-повернення Сен-Пре з навколосвітньої подорожі (коли бачить береги Європи). Завдяки подорожі в свідомості Сен-Пре частина простору, «де Юлія», розширюється з меж її безпосереднього помешкання до половини світу (здається, якби наступним етапом його подорожі був політ у космос, територією Юлії, а відповідно і притулком його щастя — стала б вся земна куля).

Як подорож для мандрівника, так і письмо для *homo scribens*, створює необхідну в процесі його самопізнання позицію позаперебування до себе самого. Погляд Сен-Пре, вкладений у слово, визначає стилістику та поетику створюваної героєм картини пейзажу. Це погляд чужинця-мандрівника: «цьому багатству ландшафту, який неможливо описати, ще більшої чарівності надає кришталева прозорість повітря: фарби тут яскравіші, обриси чіткіші, все ніби наближається до тебе...»⁵. Саме позиція відчуження героя від простору, який

¹ Rousseau, «Julie ou la nouvelle Eloise». Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 61.

² Там само, 58.

³ Жорж Бодрійяр, *Соблазн*. Пер. с фр. А. Гараджи (Москва: Ad Marginem, 2000). http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/bodriy/index.php

⁴ Rousseau, «Julie ou la nouvelle Eloise». Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 313.

⁵ Там само, 70.

він описує, стає умовою оптики казкового ландшафту, в якому уможливлується єдність з коханою.

Зрештою, чи не головна експлікація бажання, що здійснює твір Руссо (за ним твори Сенанкура, Нерваля, а потім усі мандрівники-homo scribens) — це брак у мандрівці практики письма та брак у реалізації практики письма концепту подорожі. Суб'єкт подорожі долає перший тип нестачі реалізацією бажання наповнювати мандрівку письмовим словом. Герой Нерваля зазначає, що вів свій щоденник мандрів «щодня, щогодини, записуючи всі найдрібніші деталі, які дозволяють отримати найбільш точне уявлення про місцеві звичаї»¹. Герой Руссо навіть ставить письмо вище подорожі: «Розповідати про подорож немає чого»²; «Дуже поспішаю відіслати вам листа, а тому не маю змоги розповідати детально про свої мандри»³. Сен-Пре пише з метою дати уявлення про мандрівку «швидше для того, щоб збудити, ніж задовольнити цікавість»⁴ Юлії.

Примат роботи письма над увагою до змісту подорожі у варіанті Сен-Пре веде до цікавих висновків про узгодження практик письма та мандрів. Подорожуючи горами Вале, герой Руссо пише: «Зараз я зовсім не маю наміру ґрунтовно описувати свою подорож та спостереження»⁵. Водночас він повідомляє про існування звіту про мандрівку, який передасть коханій особисто під час зустрічі. Читач, якого не знайомлять з текстом звіту, міг би сприйняти як такий інформацію, що складає простір листа, якби не попередні зауваги Сен-Пре. За таких умов лист постає метонімією звіту та вказує на відношення маршруту подорожі до простору письма. Мандрівка Сен-Пре заповнюється письмом видимим (яке ми читаємо разом з Юлею) та невидимим (на існуванні якого наголошує герой).

Для Нерваля опис звичаїв та устрою життя є автономним і самодостатнім, він складає головний предмет повідомлення, а для Сен-Пре опис цих зовнішніх проявів буття людини виступає лише аргументом у розмові про внутрішній світ добродійної людини, якими прагнуть бути закохані Руссо. «В моєму звіті ви знайдете нарис звичаїв, устрою життя, врівноваженого характеру і того благодійного спокою, що робить їх [місьцеве населення — Ю. П.] щасливими»⁶. Власне, тому сам звіт залишається лише заявленим анонсом, і не має експліцитного вираження в епістолярії. Той варіант, з яким нас знайомлять, постає письмом, в якому покров суб'єктивності героя стає прозорим: побачене під час подорожі (зовнішні елементи) прямо сполучаються з імпульсами внутрішнього світу героя-спостерігача. Розповідь про зустрічі, враження, споглядання пейзажів виявляється звітом про душевний стан. Герой потребує спеціального місця для мріяння. Віднайдений ландшафт стає точкою, в якій конденсується існування героя з метою розгортання дискурсу мрії. Таким чином, відтворена в пи-

¹ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*. Нерваль, *Путешествие на Восток*, 331.

² Rousseau, «Julie ou la nouvelle Eloise». Руссо, *Юлия, или Новая Элоиза*, 61.

³ Там само, 378.

⁴ Там само.

⁵ Там само, 68.

⁶ Rousseau, «Julie ou la nouvelle Eloise». Руссо, *Юлия, или Новая Элоиза*, 70.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

сьмовому слові картина гірського пейзажу презентує портрет душі Сен-Пре. «У перший день я приписав цій різноманітності той спокій, який знову віднайшла моя душа»¹. Єдність зовнішнього простору подорожі з внутрішнім самопочуттям героя дозволяє рухатися і у зворотному напрямку — від уявлення про порухи внутрішнього світу Сен-Пре до місцевості: «Уявіть всю сукупність вражень, які я щойно описав, і ви зрозумієте, які чарівні ці краї»².

Втім опис подорожі позначає не лише одного Сен-Пре як безпосереднього мандрівника та адресанта листа, а й Юлію як адресата.

Листи Юлії ілюструють брак в реалізації практики письма концепту подорожі. Юлія просить Сен-Пре розповісти про небезпеку в далеких краях: «Всього хвилину, як я перед вами, а ви вже хочете відправити мене назад в Індію». — «Ні, я теж хочу там побувати»³. Завдяки читанню-письму Юлія подорожує разом із Сен-Пре. В листах до коханого вона, як і Сен-Пре (в однаковій стилістичній манері), висловлює свою думку про французьке життя, її висновки ґрунтуються на уявному спогляданні. Окрім оцінювання поведінки французів, вона також аналізує точку зору Сен-Пре — і цим спрямовує та визначає рух пізнання коханого. «Не схвалюю я і того, що людина погано відгукується про країну, де вона живе і де її гостинно приймають. Краще бути обманутим видимістю, ніж, виступаючи хранителем моральності, засуджувати своїх господарів. І нарешті, в мене викликає підозру спостерігач, що претендує на почуття гумору»⁴. Як бачимо, Юлія — мандрівник у хронотопі уяви, квитком до подорожі виступають листи Сен-Пре, але скеровують маршрут письма Сен-Пре зауваження його коханої. Саме завдяки читанню-письму утворюються дві точки зору на подорож (не дублювання, а порівняння заради пізнання). Іншими словами, подорож стає маршрутом, коли до зовнішнього руху та споглядання додається вимір письма, що дозволяє повністю реалізувати діалогічні відношення «Я» / «інший», «зовнішнє» / «внутрішнє».

Твір Нерваля «Подорож на Схід» є прикладом письма про мандрівку, в якому відсутній конкретний експліцитний адресат, який би міг, подібно до Юлії, прокладати дорогу письма («Ти цього хотіла, Юлія, — що ж, прийдеться описати...»⁵). У цьому розумінні герої Нерваля самотні — тому з метою оформлення подорожі в цілісний маршрут пізнання він має потребу створити фігуру свого реципієнта. При перенесенні реальної мандрівки до фікціонального простору літератури формується образ ідеального адресата. Цьому слугують певні наративні прийоми: настанова на ментальне єднання з Іншим за допомогою займенника «ми» («Що можемо ми сказати про юність, мій друже? Ми вже пережили пору молодого запалу і маємо говорити про юність стримано...»⁶),

¹ *Rousseau*, «Julie ou la nouvelle Eloise». Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 69.

² Там само, 70.

³ Там само, 389.

⁴ Там само, 217.

⁵ *Rousseau*, «Julie ou la nouvelle Eloise». Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 242.

⁶ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*. Нерваль, *Путешествие на Восток*, 255.

позиціювання розповіді (яку оповідач сам назвав письмом) як відкритого діалогу («Розповісти тобі про мої мандри гірськими дорогами чи серед спаленої сонцем пустелі...»¹), в якому відповідь співрозмовника не відкладається в часі («Сподіваюсь, ти не станеш малювати мені картини сімейного щастя паризьких подружніх пар, щоб завадити мені здійснити план, від якого залежить моє майбутнє?»²), встановлення щирих, довірливих стосунків з Іншим («Ти смієшся над моїм запалом, який, зізнаюсь, вже змінив багато об'єктів за час подорожі, але згадай, що мова йде про серйозну справу, в якій вагання природні»³), настанова на розуміння («Напевне, ти з моїх слів зрозумів...»⁴, «Щоб ти зрозумів всю складність мого становища, я повинен тобі розповісти, що відбулось зі мною цими днями»⁵, «Тепер ти можеш уявити собі, як розвивались події»⁶). Така прискіплива увага мандрівника до фігури адресата підкреслює існування в суб'єкта подорожі бажання-потреби Іншого, що реалізується в практиці письма.

Неавтономність одного компонента як первинна характеристика спокуси підводить розмову про відношення подорожі та письма до думки, що в природу письма включена спокуса мандрівкою, так само як і у природу подорожі включена спокуса письмом.

Втілена у письмі мандрівка Сен-Пре спокушає Юлію. Вона читає звіт про його подорож Швейцарією і ось до якого висновку приходять: «можна закохатися в автора, навіть якщо не бути з ним знайомою»⁷.

Ж. Бодріяр підкреслює, що бажання втрачає реальність, коли позбавляється виміру уяви. Герої Руссо доводять цю думку до апофеозу завдяки сполученню практики письма та процесуальності подорожі. Юлія виступає мандрівником у вимірі уяви: так вона реалізує концепт подорожі у власному проекті пізнання. Але не менш важливо, що уявний вимір подорожі Юлії виступає умовою оформлення подорожі Сен-Пре до його просвітницького проекту пізнання.

Без зустрічі з об'єктом бажання у просторі уяви подорож сприймається як порожня. Сен-Пре вписує кохану у простір, який споглядає під час подорожі («я всюди водив вас з собою», «Милуючись ландшафтом, я поспішав їх показати вам», «Дерева огортали вас тінню, на траві ви відпочивали»⁸). Все, що спостерігає Сен-Пре, нагадує йому кохану і малює в його уяві її образ. Отже, подорож дає «їжу уяві», яка, за відомим висловом Руссо «збуджує роботу думки та збагачує розум»⁹. Споглядання природи під час подорожі викликає в героя ефект, ідентичний спогляданню речей коханої: «То тут, то там розкидане твоє

¹ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*. Нерваль, *Путешествие на Восток*, 331.

² Там само, 257.

³ Там само, 255.

⁴ Там само, 258.

⁵ Там само, 255.

⁶ Там само, 339.

⁷ Rousseau, «Julie ou la nouvelle Eloise». Руссо, *Юлия, или Новая Элоиза*, 77.

⁸ Там само, 74.

⁹ Там само, 448.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

вбрання, і моїй палкій уяві здається, ніби вони заховали від погляду тебе»¹. Відштовхуючись від кожної речі (черевичка, чепчика, корсета) Сен-Пре уявою створює тіло коханої. Під час подорожі Швейцарією він також акцентує важливість уявного споглядання. Щоб мати змогу розділити свою подорож з коханою, Сен-Пре приносить чорнильницю та папір і пише їй лист на камені, з якого, як герою здається, він бачить будинок Юлії. Так реалізується спосіб пізнання, який словами героїв Руссо можна назвати «бачу уявою». Сюди вони прийдуть разом, коли Юлія буде одружена, адже завдяки перехрещенню поглядів зовнішнього (у подорожі) та уявного (у письмі) цей камінь стане місцем їхньої спільної пам'яті. Взаємне накладання зовнішнього погляду і погляду уяви реалізується в письмі, тож подорож виявляє спокусу письмом, в якому знаходять вираження бажання героя.

Примноження завитків у траєкторії подорожі Сен-Пре відображається на русі його письма. Мотив повернення єднає письмо та подорож. Пройти маршрутом давньої мандрівки для Сен-Пре означає доторкнутися до минулого. Цій же меті служить переписування героєм під час перебування в Парижі всіх попередніх листів Юлії в новий зошит. Через письмо Сен-Пре отримує змогу доторкнутися до коханої. Як бачимо, зовнішня мандрівка героя Руссо є невід'ємною від внутрішньої подорожі (рухом до коханої).

Всі герої аналізованих творів звертаються до практики письма як подорожі-повернення. Перед смертю Юлія пише лист-сповідь, в якому переписує (повторює) свої колишні думки. Письмо героя Нерваля про подорож на Схід є варіантом мнемографії. Він згадує пережиту мандрівку, включає у власні спостереження легенди та щоденники минулих років. Через повернення реалізується загострення оптичного фокусу: безпосередні враження спочатку вкладені у щоденник, тепер канву розповіді формує перегляд та систематизація колишніх записів. У творі Нерваля письмо стає уявною мандрівкою героя, що виступає надбудовою реальної подорожі.

Мілан Кундера в есе «Мистецтво роману» висловлює думку: «Для того, щоб зрозуміти складність існування в сучасному світі, потрібне, як мені здається, згущення, ущільнення»². Роман Аміна Маалуфа «Подорож Бальдасара» розгортає ці мотиви за допомогою мандрівки героя Середземним морем (під час якої він відвідує низку країн), поїздкою до Лондона та поверненням до Генуї, що ущільнюється через вкладання у простір письмової розповіді.

Новий тип мандрівки пов'язується з новим типом письма в історії героя Маалуфа, а тому простеження за розгортанням його подорожі є одним із способів наблизитися до особливості роботи письма за принципом: зовнішня подорож — це ланцюг означників письма як внутрішньої мандрівки (позначуваного).

Початок мандрівки Бальдасара можна вважати початком письма (датування з'являється в щоденнику з початком мандрівки), зважаючи при цьому на той

¹ Там само, 132.

² Кундера, *Искусство романа*, 95.

факт, що для героя письмо було звичайною практикою. Будучи людиною торгівлі, керуючи власною справою, він мав за звичку усе записувати. Бальдасар в усьому керувався ідеєю чіткості та впорядкованості. Очікування мандрівки не стає банальним продовженням звичної справи, оскільки до бажання контролювати усі дрібниці, додається відчуття невідомості, того, що не може бути підкорене тверезому розуму, логіці торговця. Попередній досвід виявляється мало корисним, коли герой відчуває початок мандрівки, з якої, як він гадає, може і не повернутися: зникає чіткість та логіка. «В якому вигляді написати звіт про події, які вже відбулися, і про ті, які лише наближаються, я поки не знаю. Просте викладення фактів? Особистий щоденник? Запис подорожніх вражень? Заповіт?». Вневненість Бальдасар відчуває в одному — в потребі писати: «без побоювань виводжу в своєму щоденнику ці перші рядки»¹.

Історія письма героя Маалуфа за своїм включенням у життєві пошуки Бальдасара багато у чому перегукується з досвідом подорожі героя-просвітника. Герой Маалуфа повторює стратегію мандрівки у двох вимірах: зовнішню подорож здійснює його тіло, внутрішню — дух. Віддзеркалення у просторі письма зовнішньої мандрівки сприймається як умова пізнання смислів усіх подій, що мають місце в подорожі, та гармонізації «Я» героя, що відірвався від коріння та мандрує різними континентами, з собою самим. У зовнішньому світі герой спрямовує подорож свого письма (мандрує неодмінно зі щоденником, а, втрачаючи один зошит, одразу заводить новий). Таким чином щоденник подорожує з Бальдасаром як його незмінний супутник. Водночас, письмо апріорі не може займати пасивне місце в історії героя, який сам підтверджує рівність прав та можливостей — своїх та письма. «Я володію пером, а воно володіє мною; воно веде мене, а я — його». Герой Маалуфа не повторює думку про зрадливість пера (вперше в історії фікційного суб'єкта письма французького роману висловлену героїнею Руссо в романі «Юлія, або Нова Елоїза»): перо не може в його свідомості виступати зрадником, адже воно (як метонімія роботи письма) виконує для нього функцію того єдиного іншого, що є завжди близьким. Заглиблюючись у роботу письма, що з часів епістолярної практики героя-просвітника виступає еквівалентом внутрішньої мандрівки, герой втрачає «лідерську» позицію та добровільно підкорюється своєму перу.

Подорож Бальдасара реалізується за моделлю мандрівки міфічного героя, описаною в праці Дж. Кемпбела «Герой з тисячею облич». Бідняк, який передає книгу Бальдасару, запускає механізм дії таємничої фігури невідомого, виступає «передвісником» сил, що вступають у гру, та пов'язані із «закликом до пригод». Як зазначає Кемпбел, «поклик завжди сповіщає про початок таїнства перетворення — обряд чи момент духовного переходу, здійснення якого рівнозначне смерті і народженню»². Навіть той факт, що герой Маалуфа вирушає в мандри-

¹ Maalouf, *Le périple de Baldassare*, 11.

² Джозеф Кемпбел, *Герой із тисячею облич*. Пер. з англ. О. Мокровольського. (Київ: Вид. дім «Альтернативи», 1999), 36.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

вку, вважаючи себе жертвою обставин, не скасовує позначуване цього знаку: горизонти життя виявляються затісними для Бальдасара, ідеали та приписи, на які орієнтувався він досі, більше йому не підходять, для нього настає час переступити поріг. Бальдасар не усвідомлює цих моментів, але письмо дає йому змогу вивести незбагненне до початку мандрівки на поверхню, і наближає героя Маалуфа до міфологічного шляху героя. «Перша стадія міфологічного шляху героя — яку ми позначили як «поклик до подорожі» — означає, що доля покликала героя і перенесла центр його духовного тяжіння за межі його суспільства, в площину невідомого»¹. Цей мотив експлікується в щоденнику Бальдасара, але не менш важливим є також те, що саме цією ідеєю він і визначається, саме невідоме — і, насамперед, в самому героєві — скеровує розгортання його мандрівки письма.

Розгляд практики подорожі та письма ілюструє думку про семантичну єдність подорожі та письма, доводить, що простір письма не є простим пасивним місцем зберігання мандрівки, а продовженням її, перенесенням зовнішнього в уявне, дооформленням мандрівки як виміру пізнання до цілісності.

¹ Кемпбел, *Герой із тисячею облич*, 41.

4.3. Топографічні можливості тексту-письма

Однією із ключових метафор дискурсу подорожі є мапа — результат письма про простір. Герой підкорює простір мандрівкою, але, щоб цей простір став фундаментом самоутвердження суб'єкта, потрібно задовольнити потребу в мапі, яка б надала відчуття орієнтації, і потребу у знанні свого місця на цій мапі. Позаяк більшість героїв не визначають самі свій маршрут, потреба в мапі може бути задоволена виключно естетичною активністю самого героя, який повинен сам її створити.

Герой XVIII — поч. XIX ст. зливав свій чуттєвий світ із картиною природи — питання зовнішніх координат ландшафту, що для героя виріс за своїм значенням, не порушувалось: він міг бути де завгодно, так само, як внутрішній стан індивіда (хаотичний за своєю суттю) міг виникати, коли завгодно. Інша справа з простором міста, що з одного боку, є лабіринтом, з іншого — має певний тип структурованості, а тому, володіючи вагомими характеристиками для претендування на роль метафори суб'єктивності індивіда модерного світу, потребував уваги homo scribens. Також важливим аспектом цієї проблеми виступає той факт, що криза засобів саморозуміння людини, як і відчуття внутрішньої дисгармонії, безпосередньо пов'язані з відходом індивіда від світу природи та поступового занурення у простір міста. Якщо героям XVIII ст. це не загрожувало, то починаючи від героїв-романтиків стає досить відчутною проблемою.

Виписування простору героєм означає для нього зустріч зі собою внутрішнім, адже писати про місця своєї мандрівки можна виключно суб'єктивно забарвлюючи їх. Таким чином, кожне місце, деталь міського простору формує «перцепційну форму»¹ міста, повертає герою, перейнятому питанням конструюванням самоідентичності, його певний внутрішній стан. Відтворене на письмі місто проявляє ментальну мапу буття героя-оповідача.

Дослідження топографічних можливостей тексту-письма впливає з аналізу художнього потенціалу та аксіології письма як модусу оповіді та покликане висвітлити поетикальну та семіотичну специфіку урбаністичного простору у творах, де герой-оповідач виступає в амплуа homo scribens. Питання топографії фікційного суб'єкта розповіді є похідним від дискурсу матеріального в просторі

¹ Кевин Линч, *Образ города*. Пер. с англ. В. Глазычева; сост. А. Иконников; под ред. А. Иконникова (Москва: Стройиздат, 1982).

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

функціонування письмового слова, тому його інтерпретація ґрунтується на дослідженні діалектики тілесності в тексті-письмі. Масив наукових студій про текст міста в світовій літературі ХХ ст. породжує інтерес до історії становлення урбаністичної тематики. З огляду на те, що письмо стає домінуючою формою розповіді в творах епохи Просвітництва, цікаво розпочати дослідження топографічних можливостей тексту-письма саме з цього періоду та доєднати до цієї розмови аналіз творів романтизму — епохи, що дала перший урбаністичний текст («Собор Паризької Богоматері» В. Гюго). Виявити основні особливості поетики та семиотики міста в тексті-письмі дозволяє аналіз картографування у письмі про *Себе* фікційного суб'єкта епох, що заклали традицію розгортання концептів письма в французькій літературі (Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза», Ш.-Л. Монтеск'є «Перські листи», абата Прево «Історія сучасної грекині», Ш. де Лакло «Небезпечні зв'язки» та Е. П. Сенанкура «Оберман», Б. Констана «Адольф», Ж. де Нерваля «Анжеліка», А. де Мюссе «Сповідь сина століття», Е. Фромантена «Домінік»).

Як зазначав відомий російський літературознавець В. Іванов: «Місто розглядається як модель простору всесвіту. Відповідно його організація віддзеркалює структуру світу в цілому»¹. Матеріал художніх творів засвідчує, що простір зацікавлення героїв не мав меж (герой Руссо їде в навколосвітню подорож, героя-романтика манить горизонт). Зважаючи на це, цікаво дослідити, чому місто не виникає в тексті-письмі у такому представленні, як в інших творах вказаних літературних епох. Виділення головних елементів, на які спираються герої, вибудовуючи «каркас» образного уявлення про середовище, дозволяє структурувати місто в тексті-письмі.

Герої аналізованих творів у своєму письмі засвідчують зв'язок з містом («Ось вже місяць, як ми в Парижі, і весь цей час ми перебуваємо у постійному русі» — з листа Узбека, героя роману Монтеск'є), не наголошуючи особливості простору свого перебування. Герой твору Прево служить у королівському посольстві в Константинополі. Це місто не можна назвати чужим персонажу: він знає мову, звичаї, інтриги, йому не треба вивчати міське життя ізсередини, як Сен-Пре з роману Руссо. «Службові обов'язки дозволяли мені багато ходити містом, і я намагався користуватися цим, щоб задовольнити свою цікавість і разом з тим доповнити пізнання»². Адаптація до урбаністичної картини Константинополя (сприйняття як свого) унеможливорює вкладання оптики міського простору у письмо (повідомивши про свої прогулянки містом, герой Прево не розкриє читачу своєрідність урбаністичних картин). Герої «Небезпечних зв'язків» декларують місто як вершину: «якби бог любові судив нас зі справ наших, ви стали б згодом святою покровителькою якого-небудь великого міста, тоді як друг ваш — щонайбільше — сільським праведником» (Лист 4. Від віко-

¹ Вячеслав Иванов, «К семиотическому изучению культурной истории большого города, *Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам*. Вып. 72, № 19 (1986), 8.

² Rousseau, «Julie ou la nouvelle Eloise». Руссо, *Юлия, или Новая Элоиза*, 9.

нта де Вальмона до маркізи де Мертей)¹. Загалом, в тексті-письмі епохи Просвітництва маємо поодинокі свідчення героїв про зовнішній бік урбаністичного простору, здебільшого вони зводяться до вказівки на певну координату міста: монастир Фельянів на вулиці Сент-Оноре (Лакло), «Друга сестра вийшла заміж за якогось пана Борона, торгівця шовком в Парижі, на вулиці Кенкампуа» (Дідро) та ін. Координати урбаністичного простору за відсутності поширеного опису міста в тексті-письмі Просвітництва виступають «зайвими деталями» (Р. Барт), що працюють на досягнення ефекту реальності. У героя Монтеск'є письмо про місто як «перцепційну форму» вибудовується на основі зіставлення («Париж такий же великий, як Іспагань») «свого» (мусульманського) образу міста з «чужим» християнським: «Я маю на увазі не те, що одразу ж впадає усім у вічі, на кшталт відмінності в будівлях, одязі, основних звичаях; але навіть у дрібницях знаходиш тут щось особливе: я це відчуваю, хоча не можу висловити»². Узагальнені висновки без розширених пояснень свідчать про бажання героя створити свій індивідуальний каркас міста. Форма письма дозволяє реалізувати це бажання як умову подальшого розуміння героєм своїх вражень та почуттів.

Своєрідність представлення міста в тексті-письмі обумовлена також специфікою естетичної роботи героя-оповідача, тому може вказати на аксіологію письма. Як ілюструє М. Ямпольський у праці «Демон та лабіринт»³, цікавість до панорамного зображення міста досягає своєї кульмінації в першій половині XIX ст. Піку популярності панорамний опис Парижа набуває між 1830 та 1861 роками, періодом, коли виходять у світ згадані твори Нерваля, Констана, Мюссе. У творах, де письмо героя відсутнє, «у 4 випадках поети володарюють над містом, 30 разів спостерігач перебуває на споруді всередині міста; 34 розподіляється між трьома точками зору: Нотр-Дам в 12-ти випадках (все до 1842 року), Пер-Лашез у 10-ти випадках (з яких 8 до 1846 року), Монмартр у 12-ти випадках...»⁴. У порівнянні з письмовим словом героїв-оповідачів усне слово виявляється ближчим до теми міста. У трьох архетипових описах міста (частині «Париж з пташиного польоту» в «Соборі Паризької Богоматері» В. Гюго, поемі «Париж» А. де Вінї та поемі А.-О. Барб'є «Чаша») суттєвою рисою є історичний коментар. Ця ознака не властива тексту-письму взагалі: герой, що обирає письмо своєю естетичною практикою, не озброєний історичним знанням. Для тексту-письма не є характерною увага до зовнішньої, позалітературної дійсності — тут домінантою є метаморфози внутрішнього світу героя-оповідача та письмо як практика самопізнання індивіда, які безпосередньо впливають на топографію твору. При цьому урбаністична тематика, своєю чергою, також визначає специфіку письма.

У плані художнього простору письмо та місто були протиставлені досить довгий час (письмо героя XVIII–XIX століть). На перший погляд, винятком

¹ Лакло, *Небезпечні зв'язки*, 18.

² Montesquieu, *Lettres persanes*.

³ Ямпольський, *Демон и лабиринт*.

⁴ Там само.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

може здатися твір Нервала «Подорож на Схід», в якому окремі пасажі дозволяють говорити про місто (Каїр, Стамбул) як художній простір, але принципово, що в цьому творі свідчення, що наголошували б практику письма героя-оповідача, мають характер спорадичних ремарок. Натомість з практикою письма виявляється спорідненим топос міста як чинник ідентичності пригаданого «Я». Неувага суб'єкта письма до зовнішнього простору не тотожна байдужості героя до міста. Урбаністичний простір у тексті-письмі постає виключно через слово *homo scribens*, а, отже, з огляду на цю наративну специфіку місто не може бути представлене як простір поза героєм. Місто в тексті-письмі — це місто, побудоване словом героя, а тому, це завжди і обов'язково «його» (героя, суб'єкта письма) місто. За допомогою міста як призми аналізу тексту-письма експлікується розходження плану нараці та плану історії, на якому урбаністичний простір чужий герою-романтику, як і герою Просвітництва. Принципово, що в низці творів герої-оповідачі не акцентують своєї уваги і на природньому ландшафті. У творах епохи Просвітництва (Дідро, Монтеск'є, Лакло та Прево) та романтизму («Адольф» Констана) нівелюються обидві складові опозиції «місто-природа», що, звичайно, потребує пояснення і з цією метою відповідного дослідження, адже виступає, так би мовити, «мінус-прийомом», говорить про художню своєрідність тексту-письма у такою самою мірою, як і аналіз експліцитних елементів. На відміну від героя Руссо Оберман не створює поетичного опису подорожі швейцарськими горами, але повторює вибір Сен-Пре на користь природного ландшафту у порівнянні з містом. «Якби мені судилося відійти від буденного існування, якби мені судилося жити, а я все-таки відчував нудьгу, мені досить було б провести чверть години на самоті на березі бурхливого озера, і я гадаю, все велике стало б мені під силу»¹. Для реалізації проекту самодослідження як лабораторного майданчика вивчення природи людини героїєю потребує абсолютно вільного життя, яке, за його переконаннями, місто не може дати. «Любити столицю — суперечить природі молодій людини, здатній глибоко почувати, адже життя в столиці взагалі вороже людській природі...»². Декілька ремарок міського життя в письмі Обермана створюють надто вузьку «перцепційну форму» Парижа. Відповідно до мети свого дослідження герої Сенанкура, будучи впевненим у виборі природного життя в селі, не відмежовується і від рефлексії міста. Париж загалом подобається герою, але він не може відчувати себе добре в місті, яке не стало для нього своїм. Кожна згадка про Париж веде до розгортання розлогого пасажу, головним мотивом якого неодмінно виступає любов героя до домашнього вогнища, спокою тихого життя на лоні природи. Навіть елементи мапи міста не виринають у просторі письма Обермана, замінені на роздуми про тип людини-парижанина. Оберман створює образ людини, якій б місто підходило якнайкраще: якщо відсутні «необхідні сільські звички» для життя в селі, то Париж — найкраще місто, бо «поєднує в

¹ Sénancour, *Oberman*. Сенанкур, *Оберман*, 41.

² Там само, 218.

собі усі переваги міського життя»¹. Водночас, як Йорик «прикріплював» метаморфози своїх почуттів до топоніма, формуючи мапу власної суб'єктивності, Оберман підмічає катастрофічну відсутність точних мап для свого маршруту Швейцарією. «Потрібно визнати, що мало знайдеться країн, план яких було б так важко скласти»². Прагнення Обермана мати мапу зовнішнього ландшафту суголосить його бажанню розставити віхи у власному внутрішньому світі. Важливо наголосити, що це виключно проект мапи («я збираюсь накидати його для невеликого простору, що пролягає між Ве́ве, Сен-Женгольфом, Еглем, Селе, Етіва, Монбовоном і Сансалем»³) і саме природного ландшафту.

Спільний мотив відчуження персонажа від міста має неоднакову основу в текстах різних літературних епох. На специфіку феноменологічної сітки героя творів Просвітництва значний вплив має характер подорожі персонажа, а саме, семантичне забарвлення мотиву приїзду в Париж. Для Сен-Пре (роман Руссо) та героїв Монтеск'є як іноземців Париж природно виявляється незнайомим світом. Герої-парижани творів Лакло (мадам де Мертей, Вальмонт) та Прево такою мірою заклопотані своїми стосунками в сфері кохання, що взагалі оминають увагою урбаністичний простір. Приїзд монахині в творі Дідро до міста є втечею, що проектує таємність перебування у цьому просторі, добровільне ув'язнення в пральні (Сюзанна боїться вийти на вулицю). У феноменологічній сітці героя-романтика мотив приїзду в Париж вже послаблений (Домініку з твору Фромантена, на відміну від Сен-Пре Руссо, столиця не цікава), натомість набуває ваги мотив подорожі в екзотичні міста Сходу (Нерваль «Подорож на Схід»). Для героя творів Просвітництва основою перцептивної призми урбаністичного простору виступало бажання пізнання зовнішнього світу як опори самопізнання та самоутвердження. У романтика сприйняття міста визначено внутрішнім розколом героя («Адольф» Констана, «Сповідь сина століття» Мюссе), тугою за раєм дитинства на лоні природи («Домінік» Фромантена), бажанням відкриття незвіданого та таємничого (твори Нерваля). Велике місто (Париж, Венеція, Каїр, Стамбул) чуже усім героям аналізованих творів (меншою мірою, ніж інших персонажів, це зауваження стосується героя-оповідача Мюссе, який прямо не сказав про нелюбов до урбаністичного простору). Про усіх героїв можна сказати, що їх ставлення до Парижа — це ставлення чужинця до столиці модерного світу. Герої-чужинці не формують свій простір міста, не впливають на міський простір, не залишають там своїх слідів — тому воно не є їхнім місцем: натомість, перетворюючись на суб'єктів, письма вони активізують топографічну роботу, що стає складовою творення свого простору в письмі. Своїм літературним життям у тексті-письмі місто завдячує «Я», яке пригадує, і, пригадуючи, мислить себе одним цілим з пригаданим «Я»⁴. «Своє»

¹ Sénancour, *Oberman*. Сенанкур, Оберман, 289.

² Там само, 234.

³ Там само.

⁴ Гаврилів, *Форма і фігура*, 124.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нарації

місто, сконструйоване письмовим словом, виступає варіантом топографії — привласнення суб'єктом письма чужого герою зовнішнього простору.

Інша суттєва риса топографії фікційного суб'єкта письма в плані нарації стосується такої ознаки художнього часу як частота, що визначає ритміко-темпоральний візерунок твору. У практиці героїв-оповідачів аналізованих текстів писати про місто означає саме описувати (герой «Подорожі на Схід» Нервалля хоча й звертає увагу на базарний гул, але не передає його «у формі життя», репліками діалогу, а знову ж таки, описує його та висловлює особисте враження від нього). Специфікою опису міста в силу його матеріальної природи, статика якої здатна протидіяти швидкоплинності реального часу, є ітеративність (коли один компонент тексту описує одразу цілий ряд (подібних) подій). У топографії героя-оповідача не знаходять вираження такі відношення між часом розповіді та часом подій, що описуються, як одноразовість чи повтор. У тексті-письмі різних літературних епох (Просвітництва та романтизму) наявна одна модель руху героїв, який вписує індивіда в простір, а саме — блукання, що спричиняє випадіння персонажа з його зовнішнього часу. Ця модель і є причиною відсутності в описі міста чітко визначеного прикріплення руху героя до об'єктивного часу. Опис міста «гальмує» просування розповіді вперед, опис міста — зупинка, яку вповні може собі дозволити оповідач, що слідує за думкою або просто веде усну розповідь (найяскравішим прикладом у цьому плані є, безсумнівно, повільність розповіді Марселя в епопеї «У пошуках утраченого часу»). У тексті, де письмо виступає модусом нарації, герой не здатен незмінно нав'язувати та виражати свою волю, він «слідує за пером», а тому більшою мірою підпорядкований владі слова. Це пояснює спорадичність присутності опису міста в письмі фікційного суб'єкта, робота якого сконцентрована на описі індивідуальних вражень, почуттів, внутрішніх станів. З огляду на висвітлену специфіку топографії героя-оповідача в тексті-письмі Просвітництва та романтизму можна говорити не про текст міста, а, виключно, про елементи урбаністичного простору.

«Автор, що пише книгу, пише її блуканнями свого героя, шлях якого відомий лише поету»¹. Гюго вміщує Жана Вальжана в свій (авторський), а, отже, чужий герою, лабіринт, як показує М. Ямпольський у праці «Демон та лабіринт». Рухаючись підземеллям, герой Гюго намагається співвіднести місце свого перебування з наземною картою Парижа, але йому це не вдається, оскільки від самого початку розрахунки були хибні. У творах, де письмо виступає наративною формою, фігура автора заміщена фігурою фікційного суб'єкта письма, який власноруч передає свої блукання містом. Нехтуючи фізичним тілом, фікційний суб'єкт письма аналізованих творів не пов'язує себе з топографією міста, оскільки його відчужене тіло позбавлене можливості нести пам'ять маршрутів (герої творів епохи Просвітництва вперше перебувають у вказаних ними містах). У тексті-письмі як Просвітництва, так і романтизму, героя-оповідача

¹ Ямпольський, *Демон и лабиринт*, 96.

можна порівняти з Жаном Вальжаном, який перебирає на себе функцію письма і хоч рухається не підземеллям, зберігає незнання урбаністичного простору. М. Ямпольський показує, як всередині підземного лабіринту функціонують інші лабіринтні конструкції, з яких для нашої роботи важливі письмо та мова. Пошук homo scribens відповідного слова (своєї мови), чергування слова та думки як первинних компонентів роботи письма, відкритий горизонт роботи героїв (просування навромацки, оскільки орієнтація героїв у власному тексті з'являється одночасно з або слідує за створенням тексту) разом формують лабіринтну конструкцію естетичної практики суб'єктів письма. «Слово існує майже як двійник тіла»¹. На зміну Жану Вальжану, вміщеному в лабіринт підземелля, в тексті-письмі Мюссе, Нерваля, Констана приходять слово героя-оповідача, вміщене в лабіринт письма. В тексті-письмі вказаних літературних періодів наявна дзеркальна модель до описаної в Ямпольського: письмо як лабіринтна конструкція перебирає на себе конотації підземелля твору Гюго та виступає простором функціонування особливої для кожного твору (згідно з його приналежністю до літературного періоду) художньої урбаністичної моделі.

Герой-суб'єкт письма усвідомлює своє перебування в метафізичному лабіринті, який формують заплутані екзистенційні ситуації Сен-Пре та героїв-романтиків, та виразом якого стає робота письма. За таких обставин проекцію на топографію здійснюють символи внутрішнього світу персонажів. Від повноважень автора залишається символічне значення елементів урбаністичного простору, якого набуває незнання героя.

В аналізованих творах типологію відношень природи та культури в місті (Парижі) становить вертикаль соборів та церков (єдині топоси міста, які герої-романтики активно включають у свою топографію) та представлений меншою мірою природний пейзаж (паризький сад, парк), що тяжіє до горизонтальної площини. Вертикаль будинків у письмі героїв Монтеск'є підкреслює місто (Париж) як стихію повітря, що врівноважується (чи навіть долається) натовпом на вузьких вуличках як силою тяжіння землі. «Будинки в ньому дуже високі; справді, можна подумати, що всі жителі їх — астрологи. І, звісно, місто, побудоване в повітрі, місто, в якому шість-сім будинків нагромаджені один на одному, надто багатолюдне, так що коли всі виходять на вулицю, виходить штовханина»². Опозиція «природа»/«місто» не є загальною для всіх текстів-письма вказаного періоду, а є продуктивною лише в романі «Юлія, або Нова Елоїза» Руссо, частково — «Сповіді сина століття» Мюссе. У Руссо людина перебуває на стороні природи як її частина, що пояснює «негативну» конотацію героєм міста.

У розмові про місто в тексті-письмі французького Просвітництва цікавим здається порівняння з твором Стерна «Сентиментальна мандрівка», в якому письмо героя більше пов'язано з урбаністичним простором. Йорик з роману Стерна здійснює подорож Францією «в пошуках *Природи* і тих почуттів, що її породжують», вкладаючи в письмо свою «перцептивну формулу» міста (топос

¹ Ямпольський, *Демон и лабиринт*, 94.

² Montesquieu, *Lettres persanes*.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

міста, на відміну від аналізованих творів французької літератури, не конотується «негативно»). Після назв частин твору (подорожніх записок чутливого мандрівника) Йорик обов'язково зазначає назву міста (Кале, Ам'єн, Нанпон, Версаль, Париж). Герой Стерна, як пізніше і герой Руссо, описує не сам урбаністичний простір, а події міста. Як зазначав В. Шкловський, «заголовки так повторюються, що здаються помилкою. Але назви ці позначають інше: ці маленькі частинки дають уявлення про почуття мандрівників. Повторення заголовків змінює уявлення про подорож»¹. Таким чином географія місцевості, представлена виключно в заголовках частин, виступає індивідуальною метафорою внутрішніх станів героя-оповідача. Для розуміння своєрідності літератури Просвітництва важливо наголосити, що герой-просвітник у письмі про мандрівку знаходить спосіб візуалізувати та назвати незвідані процеси внутрішнього ества людини, закріпивши настрій та почуття за топонімом.

Щоб перетворити почуте та побачене в подорожі на індивідуальний досвід, Йорик в роздумах про сенс подій відштовхується від деталей міста як від декорацій, перетворюючи їх на метафори свого письма. Герой наголошує, що простором руху чутливого мандрівника («Париж, здається, найчуттєвіше місто на світі», — стверджує і герой Монтеस्क'є) можуть бути виключно темні провулки, а не великі відкриті вулиці («Людина, яка ніяковіє — гребує або боїться заходити в темні закутки, може мати найкращі якості і бути здатною до сотні речей; але з неї ніколи не вийде доброго чутливого мандрівника. Я не надаю великого значення багатьом чому з того, що бачу серед білого дня на великих відкритих вулицях»). Темні провулки стають означником зв'язку зовнішнього (міста навиворіт) та внутрішнього (емоційних станів героя): рух цим простором корелює із освітленням лабіринту ества індивіда. Цей приклад засвідчує, що місто як метафора повністю вписується в естетичну картину Просвітництва, однак французька література цього періоду репрезентує іншу функціональну модель урбаністичного простору.

У письмі про другу подорож Сен-Пре з мілордом Едуардом містами Європи у романі Руссо топографія зведена до констатації: «Ми в Безансоні»², «Вчора ввечері я приїхав у Париж...»³). У творах Руссо, Монтеस्क'є Лакло та Прево лексема місто замінена лексемами, пов'язаними з топосом міста. В «Юлії, або Новій Елоїзі» вони з'являються в письмі Юлії та Сен-Пре виключно у ситуаціях, пов'язаних з отриманням-відправленням довгоочікуваних послань. Місто постає умовою дії листа: «Я вирішила відіслати своє послання прямо в Женеву, тому що в Лозанні ти лише переночуєш і лист тебе вже не застане там» (пише Юлія своїй кузині)⁴. Головним топосом репрезентації урбаністичного простору

¹ Виктор Шкловский, «Энергия заблуждения. Книга о сюжете», в Шкловский. *Избранное в 2 т.* Т. 2. (Москва: Худ. лит., 1983) 239. <http://iknigi.net/avtor-viktor-shklovskiy/19971-energiya-zabluzhdeniya-kniga-o-syuzhete-viktor-shklovskiy.htm>

² Rousseau, «Julie ou la nouvelle Eloise». Руссо, *Юлия, или Новая Элоиза*, 173.

³ Там само, 207.

⁴ Там само, 596.

стає пошта. Герой Руссо (Сен-Пре мріє про життя на лоні природи) потребує місто, щоб лише доторкнутися до нього, взяти своє (а саме лист). Коли Сен-Пре отримує листа, одразу поспішає сховатися: «Я не смію доторкнутися вус-тами до листа, не смію розкрити його перед юрбою свідків»¹. Довге чекання Сен-Пре наповнює лист коханої сакральністю та одночасно вводить героя в стан ейфорії, тим самим відриває від занурення в зовнішню топоніміку та топографію. Сен-Пре занадто поспішає («я ледве розрізняв дорогу»²) в пошуках місця для спокійного читання листа, щоб описувати простір навколо. «За першим же рогом вулиці я розкриваю лист, читаю його, пожираю поглядом»³, яка вулиця при цьому для героя не є важливим. «Перехожі дивляться на мене; щоб сховатися від цікавих очей, я повертаю на алею»⁴. Алея так і не стане своїм місцем герою — вона є лише симулякром справжнього місця «для мріяння», яким є камінь (топос природи) на березі серед скель, «відколотий брилою криги від сусідньої скелі»⁵. Інший приклад, коли Париж міг би зайняти гідне місце в письмі Сен-Пре, пов'язаний з отриманням героєм посилки (портрет Юлії). Сен-Пре повідомляє, що прогулянка на пошту за декілька днів перетворилась для нього на ритуальну ходу. Наголос на важливості самої посилки, а відтак і дій, спрямованих на її отримання, витісняє урбаністичні локуси простору цих дій. Зникає навіть лексема «пошта» (якщо порівняти з першим прикладом), замінена на особу — пана Сильвестра. Марне багаторазове відвідування цього пана знову стає причиною відчуження героя від зовнішніх деталей простору, яким він рухається. Очікування створює уявні координати іншої омріяної реальності, що не знаходить вираження у слові, але протистоїть об'єктивному простору міста. Це видно, з катастрофічної відсутності спільної мови між Сен-Пре та Парижем, в якому герой губиться. «Отримавши посилку, як навіжений, вибіг з однією лише думкою, — як би швидше опинитися вдома»⁶. Місто, що в епістолярному дискурсі Сен-Пре поставало ворожим йому утворенням, не хоче відповідати загишком домашнього вогнища, та й не може, адже за умови тоталітарної позиції єдиного суб'єкта розповіді позбавлене власної мови. Сен-Пре сам вибудував словом чужий собі простір, в якому не може з невимушеною легкістю знайти свій дім: «я так стрімко побіг незнайомими вулицями, що, за півгодини, розшукуючи вулицю Турнон, де я живу, потрапив на городи — на протилежному боці Парижа»⁷. Для налагодження спільної мови з містом герой потребує перекладача: «Довелось взяти найнятий екіпаж, щоб швидше доїхати» (зі словом швидше пов'язана фігура лукавства — яке там швидше, щоб взагалі доїхати). Значення роздумів про листи, посилку зростає коштом зменшення значення простору руху героя.

¹ Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 64.

² Там само.

³ Там само, 65.

⁴ Там само.

⁵ Там само, 80.

⁶ Там само, 255.

⁷ Там само, 255.

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ЯК ТИП НАРАЦІЇ

Модус письма про подорож горами Вале в романі Руссо антонімічний опису мандрівки Парижем. Письмо Сен-Пре про пейзаж гір¹ ієрогліфічне за своєю природою: крізь дерева, траву, навіть опис характеру гірських жителів для героя проступає образ коханої. Місто не стає у письмі Сен-Пре ієрогліфом, бо на відміну від природи не може запропонувати величного пейзажу, що породжує «роздуми значеннєвого та піднесеного характеру»² і надає «блаженний спокій». Герой критикує жителів міста (на парижанці б не одружився). В горах, на природі далеко від урбанізму «душа наближається до ефірних висот, переймає в них частину незаплямованої чистоти»³. У такий спосіб у порівнянні від супротивного складаються семантичні реєстри міста у романі Руссо: натовп цікавої юрби, вбогий пейзаж, неспокій, тривога, бруд, низ, — ворожі внутрішньому світу Сен-Пре.

Такий самий семантичний ряд міста, лише без негативної конотації, подає і герой Монтеск'є. В його письмі знаменником усього асоціативного ланцюжка міста виступає категорія корисного досвіду, набутого в результаті проходження ініціації урбаністичним простором («Немає людини, яка б, від'їжджаючи з цього міста, не була б більш застережливою, ніж раніше»).

Для Сен-Пре описати Париж означає передати особливості характеру та поведінки мешканців. «В Парижі, — від самого Сен-Жерменського передмістя і до головного ринку, — майже всі жінки своїми поглядами та вчинками, що мають характер виклику, змушують знітитися людину, яка не бачила нічого схожого в себе на батьківщині, і вона буває так вражена, що починає поводитися з тією вимушеністю, яку закидають іноземцям»⁴.

Герой твору Стерна «Сентиментальна мандрівка» писав про місто метафорично, а герой Руссо акцентує в своїй топографічній моделі метонімію (пошта, характер жителів). Метонімічну прогресію образу міста у порівнянні з твором Руссо спостерігаємо в письмі героя Прево. Як і Сен-Пре, повідомляючи про блукання містом, він не описує вулиць. В топографії «Історії однієї грекині» виникає лише лексема «карета» (спеціальний варіант для жінок). Спосіб представлення міста у письмі героя Прево проявляє особливості сприйняття ним урбаністичного простору. Для героя буття в місті означає постійний рух, переїзд, пошук безпечного місця, таємницю («я надав наказ таємно відвезти її [грекиню — Ю. П.] до вчителя»).

Місто як друга природа виявляється розведеним з героєм та словом *homo scribens* Просвітництва та романтизму, і в той же час впливає на художню специфіку письма. Робота письма *homo scribens* Руссо переймає на себе поетику топографії героя. Сен-Пре констатує: Париж — це «пустеля, яку називають світом»⁵. Записане довге перебування героя в столиці не містить опису знайомства

¹ Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 68–69.

² Там само, 69.

³ Там само.

⁴ Там само, 245.

⁵ Там само, 210.

з матеріальним простором як обличчям, оболонкою міста. Париж виявляється пусткою і в наповненні письмовим словом. Іншого разу Сен-Пре резюмує, що Париж є простором маскараду. Цей знак проявляється в роботі письма: як риси обличчя ховає маска, так конкретику зовнішнього простору «закриває» письмо про «характерні риси суспільства»¹: звичаї, неписані правила, соціальний устрій. Місто без зовнішньої атрибутики, картографічної точності на письмі стає для героя відкриттям можливостей самопізнання суб'єкта.

У порівнянні з топографією homo scribens епохи літературного Просвітництва в тексті-письмі романтизму можна помітити деталі нової моделі письма про місто. Першою характерною зміною є зниження уваги до Парижа. Центр, що був об'єктом бажань героїв Просвітництва («Наш з Рікою намір — негайно їхати в Париж, столицю Європи» Монтеск'є), в світоглядній картині романтика замінюється на горизонти периферії. Описуючи свій перший приїзд в столицю, герой Е. Фромантена («Домінік») навіть уникає лексеми «Париж», для нього це просто «приземисте місто»². Парижанин Адольф у творі Б. Констана постійно перебуває в маленьких містечках («Ми оселились в Канаді, маленькому містечку Чехії»): втекти з Парижа для нього означає бути вільним від батька, соціальних умовностей. У топографії «Сповіді сина століття» Мюссе найчастіше повторюються слова «за місто». Герой твору Нерваля «Анжеліка» пише, що втомився від Парижа, «від його марнославства та кипіння дрібних пристрасстей»³. Париж може лише втомлювати романтика, в тексті-письмі столиці протиставлено місцевість маленьких містечок (Ермонвіль, Суассон у Нерваля). Герої-романтики вже не вивчають звичаї та характери міських жителів, у великому місті, їх цікавить лише можливий топос іншопросторовості.

У тексті-письмі романтиків Париж асоціюється з в'язницею. Homo scribens Мюссе пише про покоління батьків: «Вони ніколи не виходили за межі своїх міст, але їм сказали, що через кожну заставу цих міст можна потрапити в одну з європейських столиць... І ось вони дивились на землю, на небо, на вулиці і дороги: всюди було порожньо — лише церковний дзвін лунав»⁴. Горизонталь міста, що переважала у просвітників, у тексті-письмі романтика виявляється порожньою. У «перцептивній формулі» героя-романтика замкненість як риса урбанізму обмежує та звучує зовнішній простір і тим самим стає умовою наголошення потенціалу внутрішнього світу («подумки вони володіли усім світом» Мюссе). Своє паризьке помешкання Домінік Фромантена сприймає як в'язницю. Урбаністичному обмеженню протиставляється вільне життя на лоні природи. Герой Нерваля знаходить відпочинок у спостереженні «полів, таких зелених, таких родючих», за його ж словами черпає сили «в землі, що вигодувала»⁵. Для героя Фромантена раєм є маєток «Осиковий гай» у Вільньові (зараз

¹ Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 220.

² Fromentin, *Dominique*, 58.

³ Nerval, «Angélique». An *Les Filles du feu*. <https://fr.wikisource.org/wiki/Ang%C3%A9lique>. Нерваль, Анжеліка, в *Дочери огня*. Пер. с фр. Ю. Голубца (Москва: Худ. лит., 1985), 132.

⁴ Musset, *La confession d'un enfant du siècle*.

⁵ Нерваль, Анжеліка, 132.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

це район Парижа, а в ХІХ ст. довга дорога екіпажем лише утверджувала в Домініка думку про вигнання з раю): «Я став думати про Осиковий гай; як давно я не думав про нього! То був ніби промінь спасіння». Спогад про Вільньов (будиночки, пагорби, димок над дахами як претекст Комбре Марселя) повертає герою затишок, гармонію, нестачу яких він відчуває в Парижі. Реінкарновані спокій та ніжність Домінік проектує на Паризький сад: «У Парижі є великий сад, ніби створений для тих, кого донімає нудьга: там можна віднайти відносну самотність, і багато птахів, які почувують тут себе так само вільно, як і за містом»¹. Блукання цими алеями призводить до відчуття скинутого ярма. Сад сприймається як оазис природи серед гнітючого міста. Романтики на письмі приносять в місто природу, наголошуючи топос саду. Специфіка топографії героїв-романтиків визначена концептом двосвіття: в'язниця міста відкриває герою творчий потенціал саду як оазису природи. Урбаністичний простір у тексті-письмі романтиків не конотується негативно (як у просвітників), адже рамки, які місто накладає герою, є необхідною умовою відкриття безмежжя внутрішнього світу індивіда.

Викладені вище зауваження про топографію *homo scribens* Просвітництва та романтизму дають змогу визначити головні елементи для структурування міста в тексті-письмі, представленому аналізованими творами. Міський простір виникає як складова шляху пізнання героя, що визначає стилістику та тематику топографії. У фікційного суб'єкта письма Просвітництва рух з метою пізнання зовнішнього світу як умови самопізнання і спричиняє зустріч героя з містом, чужим йому утворенням, веде до створення каркасу образного знання про місто, а саме звичаї та характери міських жителів. У представленні міста в тексті-письма епохи французького Просвітництва наголошена горизонталь, головною фігурою топографії виявляється метонімія. Пошук героєм-романтиком *Абсолюту* спричиняє калейдоскоп іншопросторовості в письмі про місто. Суб'єкт письма романтизму малює живописну історико-літературну карту міського простору, очищує свою топографію від фізіологічної горизонталі та акцентує вертикальну вісь часу в місті. Головні зони урбаністичного простору в тексті-письмі: Париж — це пошта (для героя епохи Просвітництва), сад — оазис природи в місті — як Атлантида втраченого раю, бібліотека, книгарня (для героя-романтика); маленькі містечка — церкви та собори; руїни. Модус топографії в тексті-письмі Просвітництва та романтизму різниться вкладанням у письмо знання (просвітник) чи метафоричної оптики (романтик).

На ґрунті цих концептів формується топографія фікційного суб'єкта письма епохи літературного модернізму. Твір «Неможливе» Батая репрезентує інші у порівнянні з попередніми зразками виписування героєм *Себе* топографічні можливості письма. Відсутність уваги до зовнішнього простору досягає такої межі, де простір подано як розірваність локусів. Якщо в романі «Домінік» Фромантена окремі локуси поєднано рухом героя у кареті, й опис дороги ста-

¹ Fromentin, *Dominique*, 116.

новив картину в слові, то у Батая вулиця, що мала б перебрати на себе — за правилом метонімії — все навантаження зв'язку між окремими локусами (квартирою героя та замком, в якому перебуває його кохана) починається нізвідки (точніше з темноти) і не доводить героя до пункту призначення (герой втрачає свідомість, письмо переривається).

З наміром вписати *Себе* в історію, що «стане змістом книжки ціною в три франки, в дешевій палітурці», починає свою роботу письма після переїзду до Парижа герой Моріака «Старосвітський хлопчина». Для об'єктивного погляду на пережите він потребує дистанціювання від *Себе* у будь-який з можливих способів. Перед тим, як відкрити ресурси письма як оповіді у цьому процесі, Ален звертається до найбільш дієвого, зрозумілого та очевидного способу — він не може писати про всі болючі події та ситуації, наближатися до примирення зі собою в просторі, що став координатами усіх його помилок, тому змінює родинний масток у Мальтаверне на Париж. Траскторія письма героїв Моріака («Гадючник», «Старосвітський хлопчина») умовно закінчується метафорою валізи, в яку герої складають свої записи. Символічно, що усі вони з цієї валізкою їдуть до Парижа (як і Рокантен з «Нудоти» Сартра, а героїня «Зломленої» С. де Бовуар не виїжджає з Парижа). Таким чином, валіза передає багаж досвіду, утворений ревізією активної індивідуальної пам'яті, необхідний для досягнення успіху, ідею якого втілює Париж. У варіанті Алена успіх, перш за все, пов'язаний з реалізацією замисленого проекту письма («за цю історію відповідаю лише я ..., лише я зможу простежити, щоб з неї не зникла ані крупинка, щоб не зникло ані крупинки юності, не схожої на усі інші»). Аленове записування топографічних реалій Парижа на початку нового етапу роботи над майбутньої книжкою про *Себе* пояснюється природнім бажанням суб'єкта письма задати координати власного існування. Елементи урбаністичного простору, що має свою мапу, тобто володіє усталеною структурованістю, вселяють у суб'єкта, який приступає до роботи письма, якщо не впевненість, то принаймні надію на можливість систематизації пережитого. Герой спочатку вказує на деталі зовнішнього простору, в якому знайшов собі прихисток з пером в руках, щоб мати змогу поринути у стихію письма. Прикметно, що кімната в Парижі нагадує герою його кімнату в Мальтаверне — завдяки чому Ален одночасно і дистанціюється від простору свого минулого, і відчуває необхідний комфорт для роботи письма. «Вікно її дивиться в вузький садок готелю „Есперанс” на вулиці Вожірап, проти семінарії кармелітів. Гомін Парижа глухіший, ніж гомін сосен у парку під диханням бур у пору рівнодення; я спокійний, я не страждаю»¹. Герой-оповідач в характеристиках урбаністичного простору відштовхується від природніх локусів краю свого дитинства, у такий спосіб вписуючи природу Мальтаверне в свою «перцепційну форму» міста. Спокою Алену надає сама думка про те, що в Парижі його ніхто не знає, завдяки чому він відчуває себе безіменним. У світлі минулого, яке він має переосмислити, і від якого — у певному розумінні — звільнитися, стає зрозумілою потреба героя у творенні

¹ Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 358.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

нового *Себе*. Як юнаки з романів Бальзака, він входить у Париж з метою почати нове життя і на початковому етапі живе у районі, головним мотивом опису якого є тиша (алюзія на квартал, де мешкав Растіньяк у «Батькові Горію»). На відміну від Растіньяка, Ален не прагне дійти до вершини світу — йому важливіше повернутися до себе справжнього, а тому вибір помешкання на вулиці Вожирар набуває додаткових конотацій. Знаменита поміж іншим музеєм загублених речей (одним з найбільших у Європі і найстаріших у світі) вулиця Вожирар стає прикладом того, що топоніми урбаністичного простору виконують у просторі письма про *Себе* функцію метафори: і виражають глибинні пошуки героя, і пояснюють спрямованість його естетичної роботи. Ален не втомлюється перераховувати маршрути своїх піших прогулянок, в яких зливається з потоком людей, підпадаючи, за його словами, під «чаклунську силу» Парижа. Як Рафаель Бальзака, герой Моріака ритуально переходить на інший бік Сени. «Паризькі вулиці варті всіх музеїв»¹, — у топографію Алена входять твори літератури (імена письменників зринають біля топонімів), входить історія (місця визначних подій) — і письмо про місто починає нагадувати крамничку антиквара з «Шагренової шкіри». Ален усвідомлює, що історія, відображена в топонімах Парижа, звернена не лише у минуле, а й у прийдешнє — топографія як складова простору письма про *Себе* відкриває орієнтованість героя Моріака на майбутнє: «я думаю про те, що зріє в цій Ліліпутії 1907 року і що мені судилося побачити...»².

Місто герою Сартра потрібно як порятунок від переживання образів природи (наприклад: морська мушля, коріння дерева): кам'яним спорудам не загрожує довільна динаміка. Рокантен не має причин конкретно думати про навколишнє середовище, але не поставити під сумнів його можливу суть йому допомагають саме елементи міста. «Я боюся міст. Але й полишати їх не можна. Тільки-но поткнешся кудись далі з них, ураз можеш потрапити в кільце Рослинності»³. Точність урбаністичних об'єктів, існування яких визначається їхньою функцією, стає для Рокантена аргументом існування виправданої реальності. Італійський дослідник французького роману, М. Жанфранко Рубіно звертає увагу на особливість Рокантенового сприйняття міста, зважаючи на той факт, що герой прожив у Бувілі три роки, що є достатнім терміном, щоб не відчувати себе туристом, але і громадянином цього міста він також не став. Рокантен перебуває у проміжній точці, що надає йому вміння оцінювати (і стигматизувати) вірування та звичаї бувільських мешканців, спираючись на багаторазове та пильне спостереження за їхніми звичками⁴.

На протигагу містам у згадуваних вище романах, що, поміж іншим, виконують роль фактуальних елементів художнього простору (відсилають до карти реального світу, наближаючи реального читача до досвіду фікційного

¹ Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 359.

² Там само, 504.

³ Сартр, *Худоба*, 160.

⁴ M. Gianfranco Rubino, «De Roquentin au dernier touriste: poétique(s) et anti-poétique(s) de la ville». *Cahiers de l'AIEF*. 50 (1998): 263–278. http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1998_num_50_1_1323

суб'єкта), Бувіль в романі Сартра «Нудота» є вигаданим містом. Можливо, саме тому Рокантен відводить багато місця в своєму щоденнику вулицям, бібліотеці, парку, кав'ярні, пляжу, пам'ятникам, музею. Деталізація об'єктів, що складають простір міста, працює на створення ефекту реальності від фікційного Бувіля. Достатньо чіткий опис міста потрібен герою-оповідачу для досягнення порозуміння із зовнішнім адресатом (єдиним варіантом *Іншого*, проти якого дослідник маркиза Ролебона нічого не має). Рокантен, на відміну від суб'єктів письма в інших романах, дозволяє читачу «побачити» місто, в якому він застряг, і де пізнав суть екзистенційної кризи. Справа в тому, що Бувіль для Рокантена зовсім не однозначний простір. З одного боку, як зазначає сам герой Сартра, для нього усі міста однакові, з іншого, саме тут його наздоганяє нудота, а, отже, у героя є вагомі підстави, щоб відмежуватися від нього і шукати порятунку в тих далеких краях, з якими пов'язані його минулі подорожі-пригоди, і яких так бракує в його теперішньому. Натомість, Рокантен не переносить простір своїх пригод у щоденник, а зосереджується саме на кресленні власної мапи Бувіля — хай навіть неповної, а вибіркової (адже місто не є головним предметом естетичної роботи героя). Це свідчить про бажання героя подолати нудоту шляхом письма, що має аналітичний характер. Закарбовуючи у щоденникові записи усі напади тривоги, герой Сартра прив'язує їх до елементів міського простору. Детально описуючи вулицю, світло ліхтаря чи кав'ярню, де його застав черговий напад, Рокантен досліджує свою хворобу. Топографія стає засобом перетворення екзистенційної кризи на об'єкт, природа якого ніби матеріалізується завдяки мапі міста, структурується, систематизується. Можливість розділити цей шлях із зовнішнім реципієнтом виступає запорукою ясності та прозорості процесу одужання, що імпліцитно сам себе формує в щоденнику хвороби Рокантена. Тож топографія стає одним із засобів подолання нудоти, складовою екзистенційного прориву. Рокантен залишає це місто без злоби, адже в його письмі воно виконало свою конструктивну функцію.

Письмо фікційного суб'єкта епохи літературного модернізму загострює питання суб'єктивної перцепційної форми міста, віддаляючись від міметичного зображення урбаністичного простору, акцентує фікційність та метафоричність топографії, що відповідає цільовій настанові естетичної діяльності героя-оповідача.

У письмі фікційного суб'єкта роману початку ХХІ ст. топографія промовляє більше, ніж мовчання героя.

В романі Д. Пенака «Щоденник тіла» зникає топонімічна конкретика, але продовжується започаткована літературою ХVІІІ ст. традиція поєднання внутрішнього стану людини з елементом урбаністичного простору. Герой Пенака, який звик усі зміни в своєму житті передавати через образи тіла, екстраполує усвідомлення процесу старіння на враження від міста. Перенесення героєм свого настрою на міський простір породжує надміру лаконічний запис у щоденнику: «Схоже, сама вулиця вирішила вести щоденник тіла»¹. Без пояснень, розшифрувань, контексту щоденниковий запис, що фактично є поетикальною фігурою (здійсню-

¹ Пенак, *Дневник одного тела*, 216.

Письмо про *СЕБЕ* як тип нараці

ється спроба олюднити вулицю), наближається до хайку (суб'єкт письма замикає те, що бачить та почуває, вузьким горизонтом слів)¹. У цій спробі топографії в щоденнику тіла має місце заперечення «розгортання», про що пише Р. Барт, інтерпретуючи хайку. Звуження запису до одного речення-фігури у випадку фіксування перцептивної формули міста на противагу поширеним записам на тему тіла продиктоване бажанням героя Пенака відділити тілесне від психологічного. Не переходячи на опис, стираючи власне «Я» з цього запису, фіксуючи графічно погляд, герой передає свої переживання, про яке не мав наміру писати, в щоденник тіла вулиці. Стилізація під хайку дозволяє суб'єкту письма уникнути непрозорості смислу в цьому записі — розтікання смислу в сфері символів, замикання його на собі. Фігуративність письма за манерою хайку всупереч стратегії homo scribens Пенака не дозволяє реалізуватися плану відділення тілесного від психологічного, вкотре підтверджуючи думку про психологізм як маркер письма про *Себе*.

Топографія Карла з роману П. Кіньяра «Салон у Вюртенберзі» є інтертекстом до тлумачення функціонального значення міста в письмі героя-романтика. На це вказує локус саду у місті, що контрапунктом проходить крізь письмо Карла. Згадки про міський простір, що покликані створити для мнемографії героя необхідні координати її розгортання, зводяться до будинку з садом в Сен-Жермен-ан-Ле. Усі інші топоніми, що виринають у просторі письма Карла, насаджуються на семантичне осердя топографії, розгорнутої зі спогадів про Сен-Жермен-ан-Ле. Кожен будинок, до якого тяжіє опис міського простору і яким він обмежується, має біля себе сад, що для героя асоціюється з раєм. Своєю топографічною манерою герой Кіньяра викриває ностальгію за дружніми стосунками, любов до того минулого, що мало місце в закріплених на письмі координатах міських декорацій — ті почуття та внутрішні стани, які не може назвати/визнати з причини їх втрати.

Опис специфіки руху героя урбаністичним простором, визначення семіотичного навантаження головних міських зон дозволяє висвітлити структурну основу такої суперечливої системи, як місто, в тексті-письмі. Водночас цей аналіз показує простір письма як художню топографічну карту, в метафориці якої ключовими є топоси, що корелюють з пошуком героя свого місця та розумінням часу. Тобто, топографічна карта письма стає, своєю чергою, ієрогліфом суб'єктивності homo scribens.

¹ Цим записом герой Пенака спонукає у реципієнта створення уявного образу людини, що дуже близька до образу, про який, за словами Р. Барта, мріє більшість: «скільки західних читачів мріяли так прогулюватися по життю з блокнотиком в руці, відмічаючи тут і там певні „враження“, стислість яких була б гарантією досконалості, а просто-та — критерієм глибини». Ролан Барт, «Хокку», в *Імперія знаков*. Пер. с фр. Я. Бражниковой (Москва: Праксис, 2004): 87–109.

4.4. Письмо про *Себе* як пошук дому

Функціональне значення та цільова спрямованість виписування *Себе*, як ві-домо, неодмінно приводять до надважливого питання щодо способів конструювання суб'єктом своєї ідентичності. Конструктивність та якісний характер дискурсу навколо цього питання залежить від кількості та чіткості координат, у межах яких він може розгортатися. Тема дому є більш, ніж яскравою координатою дискурсу самоідентичності особистості, тому оминати її увагою під час аналізу виміру письма про *Себе* неможливо. Зв'язок топосу дому з темою ідентичності утверджений в чи не найбільш авторитетній праці в контексті аналізу поетики дому (не лише у філологів, а й у архітекторів), у «Поетиці простору» Гастона Башляра («Розгляд образу дому в різних теоретичних планах, здається, представляє топографію нашої глибинної сутності»¹). І в новітніх працях з питань поетики дому непорушною залишається ідея про дім як чітку структуру, авторитет, стабільність², тобто усе те, чого так бракує індивіду у період епістемологічної кризи.

Розмова про концепт дому та особистісне письмо має багато точок дотику. Почати з того, що способом організації дискурсу на ці теми неunikно виявляється метафора. Можливо, саме тому після неперевершеного метафоричного мовлення Башляра про дім ведуть мову більше письменники, ніж науковці. Причини цього факту потребують додаткового вивчення, втім уже зараз можемо говорити про суто позірну зрозумілість таких образів та концептів, як дім і письмо. Безпосередність зв'язку людського життя з категорією дому (від найдавніших часів), з виміром особистісного письма (від Нового часу) включає ці теми у сферу повсякденності, побутову культуру і закріплює за ними очевидність їхнього смислу. Кардинальні зміни у світі початку ХХІ ст. привели до потреби перегляду, перевідкривання навіть того, що традиційно вважалося ustalеним та зрозумілим. Маємо сплеск праць про різні модуси особистісного

¹ Гастон Башляр, *Избранное: Поэтика пространства*. Пер. с фр. Н. Кислова, Г. Волкова, М. Михеев (Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004), 23.

² Rosemarie Buikema, «A Poetics of Home: On Narrative Voice and the Deconstruction of Home in Migrant Literature». Merolla D., Ponzanesi S. *Migrantcartographies. New Cultural and Literary Spaces in post-colonial Europe* (London: Lexington Books, 2005), 177–89. <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/12281>

Метафоричний код письма про Себе

письма (серед яких лідирує автобіографія), загострений інтерес до різноманітних питань побутового життя, пов'язаних з домом. У цей час змін література, як завжди, виконуючи свою функцію антропологічної лабораторії, розгортає власний метафоричний дискурс дому. В інтерв'ю зі співавтором роману «Дім за сонцем» Тімоті Віллардом американський письменник зазначає: «У сьогоденному світі концепт дому виявляється фрагментарним і зникає»¹. Гостро звучить також запитання про те, що взагалі може означати «бути вдома» у нашому світі глобалізації, гіпер-мобільності, віртуальності². Концепт домашнього простору в найновіших публікаціях на цю тему може потрапити в новий контекст: дім, внутрішній простір — це фігура Бермудського трикутника політики, позаяк людині у домашніх справах (клопотах чи затишку) байдуже до шляхів світу³. Тож у час, коли людина заповнює своє життя письмом (у соціальних мережах, електронній пошті тощо) і втрачає усвідомлення смислу рідного дома, дослідження топосу дому в письмі про Себе героя французького роману є актуальним.

Метод аналізу заявленої теми визначений і об'єктом (французьким романом, художній простір якого є письмом про Себе героя-оповідача), і, власне, предметом дослідження. Справа у тому, що дім, який може бути представлений у тексті як тема, мотив, топос, локус, у письмі про Себе фікційного суб'єкта знає трансформацій вираження, пов'язаних з культурно-історичною парадигмою (від Просвітництва до початку ХХІ ст.) У травні 2016 року відбулась між-дисциплінарна конференція «Домашній простір у Франції та Бельгії: мистецтво, література, дизайн (1850–1920)»⁴, що засвідчила інтерес сучасних науковців до розгляду актуальної проблематики домашнього простору в історичному контексті. Поетика дому в тексті-письмі французького роману, на перший погляд, не має константних характеристик. Саме тому дослідження місця та значення дому в особистісному письмі передбачає, окрім залучення елементів структурного аналізу, топоаналіз письма (метод феноменологічної метафори Г. Башляра). Інтерпретативний дискурс, що розгортається навколо відношення героя (*homo scribens*) до локусу дома, навколо уявлень героя-оповідача про дім та ставлення до власного письма (як простору та естетичної роботи), базується на топоаналізі. «Образ дому воістину дає принцип психологічної інтеграції, дозволяючи описовій психології, психоаналізу, феноменології поєднатися в науковий корпус, який ми називаємо топоаналізом»⁵.

¹ «The poetics of home». An interview with Timothy Willard, co-author of *Home Behind The Sun*. <http://www.bearingsguide.com/2014/07/30/poetics-home/>

² Veronica Buchman Costea, «David Morley. *Home Territories. Media, Mobility and Identity*» (London and New York: Routledge, 2000).

http://www.lett.ubbcluj.ro/english/ccrbc/morley_costea_2008.pdf

³ Mona Chollet, *Chez soi. Une odyssee de l'espace domestique*. http://www.fabula.org/actualites/m-chollet-chez-soi-une-odyssee-de-l-39-espace-domestique_68712.php

⁴ «L'espace domestique en France et en Belgique: Arts, Littérature et Design 1850–1920» (Queen's Univ., Belfast). http://www.fabula.org/actualites/l-espace-domestique-en-france-et-en-belgique-arts-litterature-et-design-1850-1920_73932.php

⁵ Башляр, *Поетика пространства*, 23.

Розгляд прикладів письма про *Себе* героя французького роману в історичній перспективі дозволяє зробити певні висновки. Усі герої, що брали на себе роль суб'єкта письма, починаючи від епістолярного роману XVIII ст., не мали відчуття рідного дому. Образ будинку в французькому тексті-письмі епохи Просвітництва позбавлений зв'язку з концептом рідного дому. Для Сюзанни з роману Д. Дідро «Черниця» батьківський дім був чужим через її походження (як позашлюбної доньки), навіть у найжахливішому монастирі вона жодного разу не мріяла повернутися додому. Природно, що за таких умов образ дому не знаходить в її письмі розгортання. Зміну контекстуальної ситуації з місцем цього образу при одночасному збереженні мінус-коду рідного дому спостерігаємо і в «Небезпечних зв'язках» Лакло. Мадам де Мертей може детально описувати організацію простору для зустрічі з коханцем, але не мати при цьому відчуття спокою, захищеності, гармонії у власному домі. Пояснити функціональне значення та поетикальну своєрідність дому в тексті-письмі епохи Просвітництва допомагає роман Руссо «Юлія, або Нова Елоїза». На відміну від інших прикладів письма про *Себе* героя-просвітника у цьому варіанті дім входить до комплексу мотивів роману.

Особливе місце мотиву дому відведено у третій, четвертій та п'ятій частинах роману Руссо. Яскравим прикладом вираження в літературі Просвітництва приватного простору виступає сцена відвідин Сен-Пре маєткю сім'ї де Вольмарів. Для розуміння значення побутових деталей в цьому фрагменті варто нагадати, що закохані досить довгий час не бачились, і тепер не знають, чи взагалі доречне близьке спілкування. Відсутність приватної розмови між героями компенсується метафоричним знайомством Сен-Пре з устроєм побутового життя в маєткю. Сен-Пре відкриває для себе Юлію — господиню будинку, архітектора саду, матір — і ці ролі повсякденного життя пояснюють більш, якою стала його кохана. Занурюючись в побутову реальність сім'ї де Вольмарів, Сен-Пре повному пізнає Юлію. В організації повсякденної реальності Юлія знайшла для себе порятунком від нереалізованого кохання. «На її думку, все, що тішить наші почуття, але не є необхідним для життя, змінює свою природу, щойно перетворюється на звичку, перестає бути задоволенням, стає потребою, а тим самим, говорить вона, ми надіваємо на себе кайдани та позбавляємось насолод»¹. Керуючись цим принципом, Юлія організовує життя в будинку і зберігає свої бажання від «притуплення»: героїня включається в коло побутової реальності, залишаючись такою, як була. «Як бачите, я треную свою волю, бажаю зберегти владу над собою, і хай краще мене вважають примхливою, ніж я дозволю своїм примхам панувати наді мною»². І хоча Сен-Пре здійснює декілька спроб описати будинок Вольмарів, зовнішній реципієнт так і не отримує матеріалу для формування чіткого уявлення про дім з фізичного боку. Дім Юлії залишиться невидимим для уяви читача, адже риторика дому в листах Сен-Пре спрямована не на прикрашення простору письма вишуканими архітектурними образами, а на

¹ Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 503.

² Там само, 504.

Метафоричний код письма про *Себе*

пізнання сутнісного. Аналізом життя в маєтку Вольмарів Сен-Пре утверджує єдність дому та господині. Юлія в листі Кларі зізнається, що любить свій дім, і це стає ще одним доказом того, що дискурс дому експліцитно розгортається в тексті-письмі виключно за умови гармонії особистості зі своїм простором.

Будь-які способи та причини руйнування єдності героя з домом ведуть до редукції образу дому в письмі. Спорадичні прояви риторики будинку (а не дому) в епістолярії героїв Лакло мають своїм спільним елементом метафоричні відношення між персонажем та його житлом, в яких розповідь про простір дому визначає мешканця та суб'єкта письма як означник — позначуване. Так, деталізація мадам де Мертей потаємних коридорів, прихованих дверей та розгалуженого лабіринту, який мусить пройти її коханець, демаскують не лише хитрість і багатоликість авторки листа і цього простору, а й таємничість її «Я» від себе самої. Так само кімната Сесіль, двері до якої відкриваються на кожне бажання Вальмонта, не може стати домом для дівчини, але здатна в листі віконта до мадам де Мертей метафорично викрити лібертена (автора розповіді) та поламану долю Сесіль.

Письмо про *Себе* героїв наступних епох розгортає закріплені в романі XVIII ст. функціональні можливості та поетикальну своєрідність топосу дому. У романах, художній простір яких визначений роботою письма фікційного суб'єкта, на рівні історії концепт рідного дому не представлений, а розповідь може включати спорадичні елементи риторики будинку, які, насамперед, виявляють свою метафоричну природу стосовно героїв. Така ситуація у контексті головної місії простору та роботи письма (бути виміром конструювання ідентичності особистості) викликає особливий інтерес та провокує більш детальний розгляд.

Очевидною здається ідея про те, що бажання дому є природним для людини. Дім не лише включає в себе увесь спектр життєво необхідних концептів, він виступає місцем єдності фізичного та духовного, є осередком безпеки і довіри. Мати свій дім означає володіти центром світу, усвідомлювати, що ти можеш бути собою. Позірна відсутність дому в тексті-письмі французької літератури у цьому контексті наштовхує на думку, що герої не пишуть про дім, бо не мають його, переживають кризу усвідомлення цього. Дійсно, список героїв, які не живуть у батьківському домі, мешкають у місцях тимчасового перебування буде дуже довгим. Меншу групу утворюють фікційні суб'єкти письма, які на рівні історії володіють власним будинком. В межах панорами роману кожної культурної парадигми знаходимо представників обох цих полюсів. У тексті-письмі французького романтизму Октаву, який живе певний час у родовому маєтку, навіть переймає батьківську традицію вести щоденник («Сповідь сина століття» А. де Мюссе), відповідатиме Адольф, що залишає отчий дім, іде супроти батьківської волі («Адольф» Констана). Попри наявність у романі Мюссе локусу будинку концепт рідного дому не набуває розгортання у письмі Октава. У тексті-письмі французького модернізму Рокантен мешкає в готелі («Нудота» Сартр), Алексис іде з дому («Алексис, або Роздуми про марність боротьби» Юрсенар), але й герої Моріака («Гадючник», «Старосвітський хлопчина») та

Жіда («Пасторальна симфонія») у своїх родових маєтках не почувають себе вдома у повному значенні цього слова. Для Алена з роману «Старосвітський хлопчина» письмо стає поверненням до смислів дому. Необґрунтовано вороже ставлення до сусідської дівчини, відсутність щирості у стосунках з матір'ю ставали на заваді розумінню концепту рідного дому. Родовий маєток був для Алена тягарем, вимушеністю, і жодним чином не включав в себе любов та гармонію. Ситуація змінюється, коли герой закохується у сусідку: жахлива помилка, що коштувала дівчині життя, змушує Алена переглянути свої світоглядні орієнтири. Той факт, що він таки залишає дім матері і створює письмову історію свого життя в Парижі, не свідчить про продовження ним шляху блудного сина. Щоб закріпитися у новому світобаченні, йому потрібно закарбувати на письмі усвідомлення помилок минулого — для цього він потребує позаперебування стосовно свого дому; але робота письма стає прокладанням маршруту до нього. Не випадково, закінчуючи свою історію Ален зазначає, що відчуває «себе од-ночасно і Іаковом і ангелом»¹. Згадаймо, ця битва відбулась саме на дорозі Іакова до батьківського дому. Простір письма, що стає площиною розгортання битви зі собою, покликаний привести героя Моріака додому, до розуміння себе, до внутрішньої гармонії. Екзистенційна ситуація, в якій починається робота письма інших героїв французького роману епохи літературного модернізму, безпосередньо пов'язана із втратою відчуття свого дому або з усвідомленням ілюзорності цього поняття (яскравим прикладом є Луї з «Гадючника»). За таких умов, у ситуації, коли герой не може відчувати твердий ґрунт під ногами, навіть наявність постійного помешкання не може дати гарантію відчуття рідного дому — простір письма бере на себе тимчасове виконання цієї ролі.

Замінюючи функцію рідного дому, письмо стає базою для самозахисту особистості. Не маючи дому, не відчуваючи його смислу, суб'єкт письма завдяки своїй естетичній роботі повертається до себе, до розуміння своїх бажань (чи не найвиразнішим прикладом є Сюзанна з роману Дідро «Черниця», яка лише у письмі стає вільною). Як рідний дім, письмо дозволяє герою протистояти фрагментації і розпорощенню². Таку функцію письмо про Себе виконує як для героїв, що не мають зв'язку зі своїм будинком (наприклад, Рокантен), так і для тих, хто, проживаючи у будинку своєї родини, переживає екзистенційну кризу. Зважаючи на відмінність фізичних характеристик, письмо не здатне замінити дім, але у площині ментальності та уяви суб'єкта письмо не просто пов'язане з домом, а й виконує важливу місію у процесах конструювання ідентичності.

Простір письма, утворюваний роботою уяви, творчими силами суб'єкта, є оніричним домом. Топос оніричного дому Г. Башляр розгортає у праці «Земля і візія спокою» та в «Поетиці простору». Народжений у координатах дискурсу індивідуальної пам'яті оніричний дім стає, на думку Башляра, більше, ніж спогадом³. Позаяк письмо не лише відсилає до минулого, його статус та місія

¹ Моріак, *Старосвітський хлопчина*, 505.

² Chollel, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*.

³ Башляр, *Земля и грезы о покое*, 94.

Метафоричний код письма про *Себе*

в процесі самопізнання індивіда не може обмежуватися виключно формою пригадування. Створюючи історію свого життя (певного періоду), герой змушений задіювати механізми пам'яті, передавати свою суб'єктивну точку зору, що була чинною під час сприйняття певних подій зовнішньої дійсності, яку до того ж треба пригадати та відтворити ресурсами мови. Яка б часова дистанція не відділяла суб'єкта від подій, що формують зміст письма, слово героя з пером у руках завжди запізнюється і не здатне повністю передати мить минулого. Саме тому слово (як і кожен елемент простору письма) є поглядом не так у зовнішнє минуле (на факти об'єктивної дійсності), як у внутрішню глибину «Я» особистості.

В історії письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману є тексти, в яких оніричний дім, утворений письмом, можна назвати надбудовою або й подвоєнням концепту рідного дому. Герої в цих творах знають, які смисли несе образ дому, не зневірювались в них і не втрачали їх. Це, насамперед, Кола Брюньйон, який завдяки своїй життєрадісності справді вирізняється з екзистенційних координат письма інших героїв, що беруться за роботу письма. Герой Р. Роллана починає писати на горищі свого дому. Башляр навів вагомі докази «інтелектуалізації горища, раціонального характеру даху»¹. Локус письма Кола Брюньйона вказує на цільову спрямованість естетичної роботи героя: структурувати внутрішню логіку любові до життя, організувати історію, щоб закріпити та утвердити ідею вітальності. Навіть втрата свого будинку у пожежі не стає для Кола трагедією, адже концепт рідного дому для нього утворюють не матеріальні речі: він продовжує своє письмо в домі доньки, не змінюючи ані тональності, ані реєстрів своєї естетичної роботи. Розуміння єдності себе та рідної землі, сімейних цінностей разом з любов'ю до життя дозволяють йому почуватися дома усюди, де є рідні обличчя та природа батьківщини. Герої інших творів, хоча і будуть вирізнятися з традиції письма про *Себе*, перш за все, риторикою дому, винятками з моделі «письмо як пошук дому» не ставатимуть.

З огляду на світоглядну ситуацію людини початку ХХІ ст. не дивує той факт, що на відміну від тексту-письма минулих культурно-історичних періодів приклади особистісного письма героя новітньої літератури все частіше включають в свою образність дім. Так, у чи не найбільш резонансному сучасному епістолярному романі (у повному розумінні слова «сучасному», позаяк усі події внутрішнього та зовнішнього життя героїв, усі сюжетно-композиційні елементи визначені саме листуванням по електронній пошті) австрійського письменника Данієля Глаттауера «Усі сім хвиль» (2009), бестселері, перекладеному 35-ма мовами світу, яким з огляду на його популярність (та й не лише) не можна нехтувати при дослідженні письма про *Себе* фікційного суб'єкта, дім надає метафоричну лексику для аналізу любовних стосунків. «Ми вперше зазирали за фасад нашого союзу — все прогнило наскрізь, все розсипається. Ми ніколи не піклувались про

¹ Башляр, *Земля и грезы о покое*, 103.

інтер'єр, ніколи не прибирали, не провітрювали кімнат...»¹. Письмо героям цього роману дозволяє і побудувати новий для них тип взаємин, і спільними зусиллями «відремонтувати» його після буремних подій.

Будинок сім'ї Ріккат Кун в романі «Ніч каліграфів» Я. Гати маркує специфіку місця каліграфа в зовнішній площині реальності. Ялі розташовані на схилі Босфора, що постійно розмивається водою. Це будинок, з якого неможливо виїхати надовго, повернення в який стає дорогою всього життя. Це будинок пам'яті — наприкінці життя Ріккат разом з сестрою мешкає на п'ятому поверсі новобудови, що замінила ялі. Дім береже пам'ять-легенди (повернення сина Нура в рідний будинок забарвлюється сімейними спогадами). Дім виступає точкою зв'язку індивідуальної історії, вписаної в історію роду, з історією зовнішньою, загальною (паралель життя Ріккат зі станом мистецтва каліграфії в Туреччині початку ХХ ст.).

У сучасному французькому романі за акцентуванням образу дому у просторі письма можна виділити романи «Автопортрет біля радіатора» К. Бобена, «S, або Надія на життя» А. Д. Гарі, «Салон у Вюртемберзі» П. Кіньяра і, особливо, «Дім, в якому мене любили» Т. де Роне. Як зазначає Тімоті Віллард: «Нам потрібен дім, бо він у нашому єднанні, там, у ньому ми знаходимо безпеку, свободу, що живить нашу душу і душі тих, кого ми любимо»². Свобода *homo scribens* співмірна відчуттю легкості буття та творчого потенціалу рідного дому. Прикметно, що герої Бобена та Гарі, в письмі яких образ дому посідає чільне місце, є ще й професійними оповідачами (письменниками). В їхніх історіях свобода *homo scribens* веде суб'єкта до відчуття рідного дому.

Точкою відліку роботи письма про *Себе* фікційного суб'єкта в «Автопортреті біля радіатора», як і героїв А. Д. Гарі та Т. де Роне, є переживання певної травми. Проте, драматичним за характером щоденник героя Бобена важко назвати. Письмо йому потрібне як засіб закріплення, надання реальності його діалогу з померлою коханою. При цьому він не перетворює дім на її музей. Дім для нього виявляється координатою повернення до *Себе* саме завдяки письму: герой створює свої щоденникові записи виключно дома. Щоденник для нього — обхідний маршрут письменницької діяльності, вершина свободи, яка йому не потрібна, натомість він акцентує радість та красу як єдине ціле. «Так не люблю залишати свою кімнату...», — зізнається в одному із записів герой, — «Коли я народився, на мою колиску завалився будинок, і через роки я так і живу, не замислюючись над тим, як вибратися з-під балок, черепиці та стін у шпалерах, що накрили мене»³. Таке ставлення героя до своєї квартири зовсім не виводить на перший план в асоціативному ланцюжку образу дому втечу від зовнішнього світу, замикання, схованку. Визначення своєї позиції в світі як перебування всередині дому за відсутності бажання вибратися пояснює специфі-

¹ Даниель Глаттауэр, *Все семь волн*. Пер. с нем. Р. Эйвадис (Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Домино, 2011), 139–140.

² «The poetics of home».

³ Bobin, *Autoportrait au radiateur*, 14.

Метафоричний код письма про *Себе*

ку сприйняття героєм дійсності. У риторичі дому фікційного суб'єкта Бобена відсутні описи інтер'єру, йому не важливо, де що стоїть, головне — гра світла (в чому герой вбачає присутність коханої). Так само в діалозі із зовнішнім світом: герой, який живе в мушлі свого будинку, фокусується в об'єктивній дійсності виключно на тому, що несе в собі його дім. Коли герой Бобена виходить зі свого фізичного дому, вся увага до зовнішнього світу обмежується ремарками про світло, сонячне проміння («дивлюсь, як світло грає зі столиками кафе в чехарду»¹). Хоча попередження про прихід когось в гості одразу вселяє переляк у автора щоденника, сказати, що він цурається людей, також не можна. В свій щоденник герой Бобена записує, продовжуючи просвітницьку традицію героїв Руссо, не так кадри зовнішньої дійсності, як свої висновки від сукупності вражень (варто наголосити, що ці індивідуальні узагальнення вирізняються вишуканою метафоричністю). Так, враження від незнайомих людей, яких зустрічає в різних містах, герой вкладає в один зі щоденникових записів, захоплюючись людською відвагою жити, стверджуючи, що ставить їх вище від себе. При цьому факт записування цієї думки герой називає обіймами, притисканням на мить незнайомих до свого серця. Припущення того, що така думка може виявитися хворобою, одразу поступається в записі героя сподіванням на невиліковність цього недугу, позаяк радість від усвідомлення мужності, що супроводжує життєвий шлях людини, є стимулом життя та письма героя Бобена. Письмо фікційного суб'єкта в творі «Автопортрет біля радіатора» несе ідею філософського не-поспіху, конструктивного смислу повільності руху життя як умови відкриття духовності. У цьому контексті варто наголосити, що рідний дім завжди асоціювався з тихою гаванню, затишком та спокоєм. У варіанті героя Бобена письмо асимілюється з домом: дозволяє зупинитися, зазирнути в себе. За зізнанням героя, письмо відкриває суб'єкту нові оптичні можливості («у пільмі проходить життя, але коли в цій темряві я берусь за перо, я бачу тільки світло, світло усюди»²). І в цьому плані розкривається та ідея, що дім не просто місце, в якому розгортається робота над щоденником: накладання семантичних кіл концептів дому та письма веде до думки — письмо про *Себе* дозволяє проявити життєдайну енергію дому.

Топос дому в романі А. Д. Гарі «S, або Надія на життя» складається з декількох локусів, кожен з яких відповідає розщепленому «Я» героя-оповідача. На думку І. Башляра, серед усіх речей минулого саме дім вдається воскресити краще за все³. Серед згадок про велику кількість будинків, пов'язаних з певним спогадом, з концептом рідного дому корелюють два головних локуси. Перший — паризька квартира на вулиці Фобур Сен — Жермен — є місцем минулого і належить герою (суб'єкту історії). Другий — орендована квартира в іспанському місті Сан-Себастьян — виступає простором теперішнього, в якому розгортається робота письма, а тому належить суб'єкту оповіді. Паризька квар-

¹ Bobin, *Autoportrait au radiateur*, 32.

² Там само, 77.

³ Башляр, *Земля и грезы о покое*, 94.

тира є для героя домом, позаяк саме в ній у нього була родина, його найрідніші люди (батько, матір, няня). Серія пережитих у цій квартирі травм змушують поновому подивитися на це помешкання. Виявляється, що квартира на Фобур-Сен-Жермен дорога серцю герою, тому що є відбитком життя його батьків, але біль втрати рідних людей не дозволяє почувати себе тут вдома. Саме тому він продає її, позбавляючись по частинах — спочатку речей, потім — меблів, і зрештою — самого приміщення. В результаті паризька квартира батьків переходить в оніричний дім, дім пам'яті. Для того, щоб реалізувати роботу письма, що звільнить його від тягара минулого, герой потребує іншого, нового помешкання, не пов'язаного з історією родини та втрат. Він обирає квартиру в Сан-Себастьяні, наймальовничішому містечку країни басків, яке за архітектурний стиль ще називають маленьким Парижем. Саме туди герой іде, щоб виписати усе, що переповнює його зсередини. Дехто із Сан-Себастьяна (суб'єкт письма) переносить на папір оніричний дім пам'яті з усіма деталями інтер'єру, голосами та емоціями його мешканців. Допомагає його письму читання маленьких коричневих зошитів (попередніх зразків письма про *Себе*, створених у паризькій квартирі), що у метафоричному плані тексту суголосить вибудовуванню нового оніричного дому-письма із цеглинок минулого.

Риторика дому в романі Гарі вирізняє з історії французького роману-письма метафоричність. Опис обох квартир, разом з їх складовими елементами, неодмінно супроводжується широким рядом метафор. Варто зауважити, що образи паризької та іспанської квартири належать до різних поетик. Кожен елемент опису батьківського дому пов'язаний із поетикою землі, точніше — з каменем. Важкість цього помешкання підкреслює переповненість його меблями, книгами, картинами. Стіл у кабінеті батька з аспідних плит в оніричному домі пам'яті героя передає тягар травматичного минулого. Герой називає квартиру жалобною залою, мавзолеєм, себе ж у цьому просторі — соляним стовпом. Включення образів квартири на Фобур — Сен-Жермен до поетики землі провокує, за Башляр, неглибокі візії. Камінь як головна метафора цього помешкання унеможливує в цих декораціях концепт рідного дому («Все це зовсім не можна порівняти з глибоким оніризмом справжнього дому...»¹). Водночас, варто підкреслити, що метафори каменю на позначення паризької квартири з'являються саме завдяки естетичній роботі героя, з них твориться простір письма, в якому усі асоціації з каменем виконують конструктивну роль — не пускають уяву суб'єкта зануритися у травматичне минуле. Цілковитою опозицією до батьківського дому стає квартира в Сан-Себастьяні. Це — лофт (переобладнана під квартиру майстерня чи фабрика) — досить символічно, якщо згадати, що герой обирає саме місце для письма. Лофт дуже просторий, світлий, скупо обставлений. Письмовий стіл, на відміну від батьківського, має скляну стільницю. Квартира відкрита до води і повітря. Коли Дехто із Сан-Себастьяна пише, то сидить обличчям до моря, адже вікна квартири виходять на бухту Конча. Сама бухта має форму мушлі — образ, що корелює з глиби-

¹ Башляр, *Земля и грезы о покое*, 100.

Метафоричний код письма про Себе

ною, усамітненням, схованкою, безпекою, діалектикою свободи та зв'язаності (як показує Башляр у п'ятій частині «Поетики простору») та, не безпідставно, з домом. Тож не дивно, що ця квартира усіма своїми метафоричними полями відображає позицію суб'єкта письма (актуальність, тимчасовість, свобода, чуттєвість, занурення у стихію асоціативної пам'яті). Саме місце письма, що є зліпком з ідентичності суб'єкта, віддзеркаленням його суті, реалізує концепт дому.

У романі П. Кіньяра «Салон у Вюртемберзі» топос дому, якому відведено важливу роль у мнемографії героя та в естетичній роботі *homo scribens*, маркований оніризмом з огляду на Карлове визначення природи свого письма: писати для нього означає бачити сни.

Сім частин роману — різних періодів життя героя Кіньяра — прив'язані до будинку в Сен-Жермен-ан-Ле, будинку над Бормом, вілли в Сен-Мартен-ан-Ко, мисливському будиночку на берегах Луари, набережної Турнель та Берггайма. Винесення топоніма в назву кожного розділу вказує на функцію будинків у письмі Карла, що зводиться до окреслення віх часу у спогадах героя. Усі будинки постають символічними центрами певного періоду життя Карла.

До двох будинків пам'ять Карла повертається найчастіше, навіть у частинах, розповідь в яких ведеться про періоди життя, коли він не мешкає в них. Це — будинок у Сен-Жермен-ан-Ле, де зосереджені усі щасливі миті життя Карла, та дім родини Карла в Берггаймі. Відкривається простір письма героя Кіньяра саме описом кімнати та будинку мадемуазель Об'є в Сен-Жермен-ан-Ле, а закінчується перебуванням Карла в Берггаймі, де він розгортає свою мнемографію. Рецепція будинку мадемуазель Об'є протягом розгортання усього процесу письма залишається незмінною. Для Карла це рай, що є єдино можливим місцем, де він відчуває «щастя жити, ніби народжуюсь заново кожен божий день»¹. Саме тому він повертається у спогадах до нього як символу безхмарних днів, наповнених радістю від переживання справжньої дружби, коли гріх зради, що перенесе дім в Сен-Жермен-ан-Ле з реальної дійсності у оніричний простір пам'яті, був для Карла ще попереду. В результаті проходження простором письма героя читач може сформувати досить детальну картину цього будинку, але збирати інформацію реципієнту доведеться з кадрів-спогадів, що розпорошені по письму. Виринання будинку мадемуазель Об'є в мнемографії героя то тут, то там закріплює цей топос на письмі (надає достовірності спогадам) і промовляє про можливість відродження Карла як результат його роботи письма. До опису будинку в Сен-Жермен-ан-Ле герой підходить поступово, зображуючи його з різних сторін. Калейдоскопічність образу цього будинку, що стає можливим завдяки письму-пам'яті, є варіантом обхідного шляху до переживання Карлом спогадів про нього як болю за втраченим раєм. Закріплення топосу будинку мадемуазель Об'є на письмі через складання окремих його складових елементів в одну картинку має безпосередній зв'язок з протягуванням цього топосу крізь час або виведенням його у позачася: кадри-спогади, пов'язані з цим будинком, з'являються в усіх періодах історії Карла, незалежно

¹ Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, 56.

від перебування героя в ньому фізично. За просторою кімнатою, яку мадмуазель Об'є здавала Сенесе, і де молоді герої разом читали, мріяли, закріпились в пам'яті Карла назва «музичний салон» та рожевий колір. Цей простір Карл відтворює на письмі в деталях. Коли для родини Сенесе зняли інший будинок в Шату, туди перевезли «всю обстановку сен-жерменського салону — не так речі, як атмосферу». Пам'ять Карла пропонує йому асоціацію з рожевим салоном при зустрічі з Сенесе, що відбудеться після років мовчання, коли «пальці колишнього друга пересікли вузьке лезо світла і на мить стали прозорими, рожевими, сяючими». Не по собі стає Карлу, коли погляд на одягнену лише в сонячне проміння коханку Жанну в її квартирі, де у героя була кімната, що слугувала спальнею-кабінетом-музичним салоном, повертає йому знову спогад про рожевий салон Сен-Жермен-ан-Ле. Музичний салон виявляється серцем і душою будинку мадемуазель Об'є. І хоча колір стін у цій кімнаті насправді виявиться блакитним, Карлу, як і читачам, не має за що докоряти пам'яті героя. Сонячне світло, що надавало прозорості та особливого сяйва усім, хто перебував у салоні, увиразнювало занурення героїв у цьому просторі в оніричний стан, де зникали всі незручності, переживання, клопоти.

Важливо зауважити, що на письмі закріплюються не просто інтер'єр кімнат, приміщення, а їхнє наповнення, спосіб їх обживання, завдяки чому будинок оживає на папері: «Варто мені зосередитися, щоб згадати дім в Сен-Жермен-ан-Ле, як я чую стрекотання швейної машинки мадемуазель Об'є»¹. Наповнений життям будинок в Сен-Жермен-ан-Ле, позбавлений через калейдоскопічність письма про нього закріплення за конкретним часом, утверджує у просторі мнемографії свої головні характеристики як оніричного дому Карла.

Будинок сім'ї Карла в Берггаймі не був для героя домом у повному розумінні цього слова протягом всієї історії, про яку він дозволяє дізнатися читачу. Герой Кіньяра констатує свою ненависть до цього міста, успадковану від матері: «Я ніколи не думав про повернення до Берггайма. І рішуче відмовився б від цього, якби мені хтось запропонував»². Але письмо про будинки та згадки про різні міста, між якими існує асоціативний зв'язок, промовляє більше, ніж визнає герой. Одна з перших згадок про будинок Сен-Жермен-ан-Ле пов'язана з розповіддю про вихідні, важливе місце в якій посідає саме паралель з серпневим Берггаймом. У цьому спогаді-асоціації місто постає не своїм архітектурним образом чи мапою, а як метонімія настрою, враження, сприйняття часу і життя. І хоча Карл не часто їздить в будинок свого дитинства, саме Берггайм набуває в просторі його письма найширшої топографії, при цьому місто і будинок виступають одним цілим завдяки метонімії як фігурі письма. Поїздку до Берггайма герой Кіньяра здійснює з метою набути впевненості у своїх планах та рішеннях: «Мені хотілося ... окреслити певний рубіж, перегорнути сторінку, здійснити паломництво, отримати благословення країни мого дитинства»³.

¹ Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, 51.

² Там само, 58.

³ Там само, 226.

Метафоричний код письма про Себе

Якщо взяти до уваги, що ці коментарі належать сфері свідомості Карла-homo scribens, то зміна у ставленні до будинку, в який колись не хотів повертатися, є обґрунтованою: місцем письма стає не той Берггайм, з якого герой поїхав, з яким не пов'язано жодного щасливого спомину його дитинства, а той, який Карл викупив і заповідав Сенесе. «Глибоко в душі я розумів, що купівля Берггайма¹ була подібна пошуку кохання, єдиного та неповторного»². Цей будинок Карл асоціює з жінкою, яка «може дати спокій, щастя, насолоду обіймами та смачною їжею, гроші — все що завгодно, але тільки не пристрасть, ні грама пристрасті»³. Спонтанна ідея заповісти батьківський дім Сенесе розкриває не лише бажання вибачитися, спокутувати гріх зради, а, головним чином, утверджує Карлове усвідомлення цінностей свого життя — природності, щирості, радості (складових концепту «дитинство»). Смерть Сенесе не дозволить Карлу реалізувати заплановане, але визначить його дорогу додому. В Берггаймі він вчить учнів та виписує своє минуле: «Ось вони — найщасливіші дні»⁴. Випадок привів героя в будинок його дитинства, в якому тепер він відчуває пристрасне бажання згадувати. Мнемографія створює на письмі нове бачення героєм світу, в якому відсутній лінійний час, натомість з кадрів-складаночків можна постійно утворювати калейдоскоп історії свого життя. Робота письма, що стимулює розгортання пам'яті і трансформує оніричність спогадів (кожен герой його історії має власну версію кадрів минулого) у реалістичність, спричиняє для Карла метаморфози топосу будинку в Берггаймі — від нелюбого місця до свого дому.

Онiричність топосу дому в письмі Карла також підкреслює використання топоніма Вюртемберг на позначення кімнати будинку в Берггаймі, де герой пише. Назва колишнього герцогства виникає виключно в контексті давно минулого (історії сім'ї Карла, коли цей топонім був точкою на реальній мапі), дитячих спогадів, що сильніше тяжіють до оніричного, ніж раціонального. «Усі мої спогади беруть початок в Вюртемберзі». Берггаймський музичний салон, де починав перші важливі кроки свого життя, Карл перетворює — за традицією видозмін усіх своїх минулих помешкань — на кабінет, де розгортає роботу письма. Заміна Берггайма на Вюртемберг, музики на письмо покликана підкреслити інші смисли салону (не лише просторого приміщення) в естетичній діяльності героя П. Кіньяра.

Письмо Карла метафорично втілює сутність існування салону XVII ст. Мнемографія стає для героя способом зібрати обраних людей (близьких його серцю, які з різних причин не можуть бути поруч у реальності) у приватному, навіть інтимному просторі (письмі) для вільного епістолярного обговорення проблем, що не лише не можуть бути відкрито порушені і розмові, а й не мають своєї чіткої мови. Тож створені смисли різних будинків у поетиці роману П. Кіньяра ведуть до висновку про використання топосу «салон у Вюртембер-

¹ Тут герой проводить метонімічні зв'язки між містом та будинком.

² Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, 354.

³ Там само.

⁴ Там само, 468.

зі» на позначення роботи письма про *Себе*, що має оніричний характер та веде до віднайдення дому.

Робота письма Рози з роману Т. де Роне має своїм центром топос дому. Роман французької письменниці вийшов у світ англійською мовою (за словами двомовної авторки, англійська мова дозволяє їй дистанціюватися від болю французької історії з метою створення роману¹) під назвою «Дім, який я любила» («The House I Loved»²), французькою під назвою «Роза» (2011), у перекладі російською був безпідставно перейменований на «Дім, де мене любили». Дім у цьому варіанті не лише локус письма. Вперше в історії тексту-письма французької літератури естетична робота фікційного суб'єкта має своєю точкою образ дому, розгортається навколо концепту дому. Роман сучасної письменниці багато в чому пов'язаний з традицією і водночас виводить на поверхню імпліцитні ідеї дискурсивного зв'язку письма і дому. Так, історія у творі повертає читача в період, яскраво описаний в романі Е. Золя «Здобич». Нагадаємо, це час в історії французького роману, який можна назвати мінус-кодом тексту-письма. Створюючи епістолярний роман метаісторичного характеру, Т. де Роне заповнює прогалину у вертикалі дискурсу письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Щодо концепту дому в цьому корпусі романів, то роман «Дім, де мене любили» у певному смислі підсумовує ідеї функціонального значення та поетичальної своєрідності образу дому в текстах-письмі.

Роза починає писати листи сповідального характеру своєму померлому чоловікові, коли дізнається, що будинок їхньої родини підлягає знесенню разом з усім кварталом за планом перебудови Парижа. Жінка вирішує не переїжджати, залишитися таємно у будинку до самого його кінця. Це рішення пов'язане не лише з даною чоловіку обіцянкою берегти дім. Будинок на вулиці Гільдеберта, якій судилося стати історією, похованою під бульваром Сен-Жермен, став для Рози домом у повному значенні слова. До того, як вийти заміж і переїхати в зелений будинок, Роза не мала свого дому: матір не змогла створити його для своєї доньки, як не змогла та й не намагалася стати їй справжньою матір'ю. Цей будинок став для молодої жінки притулком («Дім укриває мене в своїх надійних обіймах»³, відкрив смисл слова «сім'я»). Роза асоціює дім з образом матері свого чоловіка: «Як і ваша мати, дім прийняв мене з любов'ю. Він визнав мене»⁴. Вона майже ніколи не покидає його, не може надихатися запахом будинку. Будинок і жінка рідняться: дім відображає настрої героїні («Мені здавалося, що сам дім дивується, куди ви зникли»⁵). Вибудовуючи враження, «класифікуючи усі ці цінності, пов'язані із захищеністю...», дім Рози стає «контрвсесвітом або всесвітом, що чинить опір»⁶. Письмо, що зберігає дім, є для Рози також її боротьбою з префектом, із нищенням концепту рідного дому. Героїню не ціка-

¹ Interview de Tatiana de Rosnay. <http://www.tatianaderosnay.com/index.php/2-non-categorise>

² Tatiana de Rosnay, *Rose*.

³ Там само, 76.

⁴ Там само, 85.

⁵ Там само, 88.

⁶ Башляр, *Земля и грезы о покое*, 143.

Метафоричний код письма про *Себе*

вить, як буде виглядати Париж після перепланування, усі її спроби познайомитись з новим обличчям міста закінчувались жалем за цінностями рідного дому.

На відміну від сімейних будинків героїв інших текстів-письма, дім Розі має вертикаль. Героїня випишує події свого минулого, що мали місце на різних поверхах будинку, у підвалі, щоправда про дах згадує лише у контексті його ремонту, яким керував її чоловік. Г. Башляр, розгортаючи опозицію даху та підвалу, вказував на те, що «ясність життя зростає по мірі того, як дім виростає із землі»¹. Щоб мати можливість реалізувати свій проект письма, залишаючись не поміченою для робітників, що зносять квартал Сен-Жермен, Роза спускається у підвал. Поетика простору виразно передає смисл письма: підвал як місце підпільних пошуків² метафорично вказує на естетичну роботу героїні, що розгортається в ньому.

У візях героїні дім існує поза часом («Коли я думала про майбутнє, намагаючись уявити його, я завжди бачила дім та відчувала його надійність»³). Реконструкція Парижа силоміць вписує будинок Розі в часовий потік, і жінці залишається єдино можливий спосіб зробити незнищеним щастя родини Базеле з вулиці Гільдеберта — перенести дім у простір письма. «Цей дім — це моє тіло, моя шкіра, моя кров, мої кістки. Він носить мене в собі ...»⁴. Якщо в романі Гарі квартира на березі моря стає мушлею — домом для тієї ідентичності героя, ім'я якій суб'єкт письма, то в романі Т. де Роне дім вміщає все життя героїні, усі її образи. Персоніфікація будинку в листах Розі стає безпосереднім віддзеркаленням її шляху: «Він страждав, піддався насиллю, і все ж вижив, але сьогодні він впаде»⁵. Роза не може уявити себе, свого життя в іншому місці, адже для неї це б означало відмовитися від власного «Я» (пам'яті, любові, сім'ї). Її письмова історія свого минулого стає створенням оніричного дому, в якому тепер зберігається поза часом зелений будинок з вулиці Гільдеберта. Оніричний дім Розі не можна назвати подвоєнням, повним відображенням її реального будинку: суттєвою відмінністю цих просторів стає розкриття у письмі таємниць, усього того, що залишалось невимовним не лише перед іншими, а й перед собою в реальному домі. Тож роман Т. де Роне засвідчує, що навіть при зміні життєвої ситуації письмо про *Себе* неодмінно стає конструюванням концепту рідного дому.

Проведений топоаналіз простору письма фікційного суб'єкта у французькому романі вказує на зв'язок поетики дому та поетики письма про *Себе*, що робить образність дому промовистими метафорами роботи письма. Водночас письмо як оніричний дім репрезентує процес торування шляху до *Себе*, до утвердження смислів рідного дому за допомогою яскравих деталей особистісного письма.

¹ Башляр, *Поэтика пространства*, 103.

² Там само, 40

³ Rosnay de T. *Rose*, 42.

⁴ Там само, 243.

⁵ Там само.

4.5. Метафоричний код письма про *Себе*

Природа письма уникає визначення, але невизначене як таке може бути звільнене завдяки образу; це засвідчує практика женеvської школи «критиків свідомості». З кайданів ілюзорної ясності та невимовності завдяки метафорам виходять на поверхню особливості образу homo scribens. Потужна роль метафори проявляється в аспекті метаписьма та стимулює розглянути поетикальність тексту-письма як ключ до пояснення аксіології роботи homo scribens у французькому романі.

Роман Франсуази де Графіньї «Листи перуанки» пропонує для дослідження корпусу текстів-письма метафору вузлика — Зилія плете кіпу¹ для свого коханого. Мотив вузликового письма розгортається в романі у переплетенні з долею героїні. Напад завойовників на її місто та храм, з якого вона ніколи раніше не виходила у світ, відбувся у той час, як молода перуанка плела кіпу в день свого весілля, «сподіваючись з їх допомогою зробити безсмертною історію нашого кохання і нашого щастя» (перший лист). Жорстока реальність вривається в її письмо, додаючи нові кольори (теми), але не відмінюючи роботу письма. Щасливим випадком називає Зилія той факт, що серед пограбування в неї збереглися кіпу. «Сьогодні вони єдиний скарб мого серця, адже вони слугуватимуть вісником нашого кохання» (лист перший). В'язані листи Зилія називає «сплетінням своїх думок». Кіпу (вузликове письмо) для перуанки є ланцюжком, що зв'язує її серце з серцем Ази. З тривогою і страхом чекає вона закінчення кіпу: без записування, на думку Зилії, її блукаючі думки загубляться в безмежній порожнечі відсутності, «зникатимуть з такою ж швидкістю, як час» (лист сімнадцятий). А її потрактування значення вузликів дозволяє спроектувати ці висновки на письмо про *Себе* як естетичну роботу — вузлики «ніби надають ваги моїм думкам» (лист четвертий). І хоча словесне письмо на відміну від вузликового не є тактильним (у прямому сенсі — матеріальним), але думку про вагомість записаного могли б підтримати усі герої французького роману, які виступали в амплуа homo scribens. На думку Зилії, подібність слів та вузликів полягає в тому, що вони «створюють ілюзію, яка обманує мій біль» (там само).

¹ Умберто Еко, Жан-Клод Кар'єр, *Не сподівайтесь позбутися книжок*. Пер. з фр. І. Славінської (Львів: ВСЛ, 2015), 212.

Метафоричний код письма про *Себе*

Письмо про *Себе* не може бути віднесене до поезики однієї з архетипних метафор (води, землі, повітря чи вогню), які запропонував у ролі маршруту оніричної мандрівки уяви Гастон Башляр. У поезику письма про *Себе* входять образи, що первісно належать до різних стихій.

Промовистим в аспекті поетикальних особливостей тексту-письма є нетипове місце, яке знайшов герой Руссо під час першої подорожі. Сен-Пре приносить чорнильницю та папір, щоб писати листа на камені, відколотому брилою льоду від сусідньої скелі. Саме на цьому камені герой Руссо акцентує важливість адресата в розгортанні епістолярію та надреальні можливості письма, коли стверджує, що бачить дім коханої за сотні миль. Потенціал письма розкривається в думці: писати — це бачити уявою. Погляд як засіб єднання, наближення до розуміння поєднується із силою творчості, можливостями внутрішнього світу суб'єкта. Це місце як метафора акцентує важливість максимальної природності письма. Сен-Пре перебуває під час написання листа не на землі, і не на воді: відколота скеля вказує на відхід *homo scribens* від матеріальності зовнішнього прояву реального життя. Образ криги в тексті-письмі найповніше дозволяє розкрити асоціативна паралель із «замерзлимими словами Пантагрюеля»: писати для героя означає заморожувати (в розумінні утримувати) порухи внутрішнього світу і в такий спосіб рятувати метаморфози власного «Я» від розчинення в часі. За допомогою читання Юлія розморожує образ Сен-Пре, що зберігається у просторі листа. Сам герой Руссо пояснює метафоричне значення обраного місця за аналогією до Левкадійської скелі: притулком для нещасних закоханих (Юлії та Сен-Пре) у прямому сенсі стає письмо. Як на полотні П'єра Герена самотня Саффо на Левкадійській скелі спирається на ліру, так статус суб'єкта письма передбачає усамітнення, пробудження творчого потенціалу. Лише на відміну від Саффо, що усвідомлює непотрібність ліри без взаємного кохання, герой роману розкриває можливості пера саме в ситуації відчуження від адресата. Зв'язок Левкадійської скелі з культом Аполлона наголошує силу письма як способу структурування життя та ідентичності героя-оповідача, що перейнятий роботою письма. На скелі розташовано храм, що набуває в художньому просторі метафоричного значення рятувального корабля в житейському морі. Історії героїв, що пишуть в аналізованих творах, ведуть до висновку про тотожність письма із храмом. Робота письма не лише виявляється порятунком від обставин, що склалися в житті героя, а й спрямовує його подальшу дорогу існування.

Письмо про *Себе* поєднує також метафори світла та п'тьми. Постійною метафорою часу письма, не лише для героя творів епохи романтизму, є ніч. Прагнення темноти, що є корелятом бажання писати, вказує на демаскуючу силу іншопростору письма. Водночас ніч як час письма позбавлена зв'язку зі станом сну, навпаки *homo scribens* виконує роль вартового. Семантичний ряд топосу ночі акцентує в роботі письма активізацію пам'яті, пробудження повноти внутрішнього світу героя, пошук відповіді на питання дня (поставлені зовнішнім існуванням), наближення до омріяної гармонії в собі.

Найширше розгортання метафора ночі має в романі Я. Гати «Ніч каліграфів». Контекст історії Туреччині проєктує в цей образ конотації похмурого періо-

ду. Варто зауважити, що традиція турецької літератури наділяє метафору ночі саме цим смисловим навантаженням («Зелена ніч» Решата-Нурі Гюнтекіна). Втім сучасна турецька література додає і нові конотації. У книзі Орхана Памука «Стамбул: місто спогадів» темрява ночі позначає тло таємничої казки в рецепції простору міста героєм-оповідачем¹. Тож можна говорити про багаторівність метафори ночі в творі Ясмін Гати: від поверхневого значення (період занепаду мистецтва каліграфії в Туреччині), через означник історії життя героїні (жінка в чоловічій професії), до поетики письма (творчість починається в точці вдвляння Орфея в ніч). Саме письму в «Ночі каліграфів» надаються характеристики таємничості та казковості. У ситуації занепаду мистецтва каліграфії вчитель Ріккат «домігся від влади дозволу на реконструкцію рукописних пам'яток п'ятивікової давнини». Занурення в ніч виступає необхідною умовою письма. Віднайденим часом для Ріккат Кун є час письма, що схрещується з вісью реального часу лише в точці сивої давнини. Безсоння героїні підкреслює відсутність свого місця для неї в зовнішній дійсності, її думка: «Сон — втрата часу», — небажання навіть шукати це місце в хронотопі реальності. Натомість своїм часом для Ріккат стає ніч, що трактується не як втеча від зовнішнього, а як досягнення абсолюту (за традицією Новаліса, хронотоп ночі надає єдино можливий варіант для цього). Ніч як магічна сцена письма приходить відповідно на катастрофу чи біль денного життя (перший раз після від'їзду молодшого сина, останній — коли відмовилась слухатися рука). «Новалісівська ніч» дає майстрині розраду, підносить над реальним часом і має вплив на існування дня. Безмежна влада письма ночі поширюється і на розуміння плину реального часу.

Водночас саме письмо неодмінно корелює зі світлом. Наприклад, епістолярний діалог (зокрема, листи Стеніо) формує у Лелії (героїні однойменного роману Жоржа Санда) відчуття надміру яскравого сонця, що засліплює. Письму надається сила світла, що може затьмарити. В роботі *homo scribens* має місце зустріч світла (слово як умова візуалізації) з пільмою (внутрішній вимір суб'єктивності). Виявляється, що освітити все життя одразу і повністю словом неможливо: письмове слово стає ліхтариком, який утворює «калюжки» світла. Відповідно, дзеркальність письма проявляється в динамічній структурі відображення, коли від кадру (сцени) до кадру фрагмент розказуваної історії проявляє певну подію життя. Визначення оповідачем періодів життя обов'язково відбувається за допомогою елементів каліграфії — чорнило, чорнильниця, калам виконують функцію годинника. В описах сцен письма наголошується, що це час між життям та смертю (в першу згадувану ніч — Ріккат випила чорнило; в останню — відчула наближення кінця). В описі казкової атмосфери ночі відсутні жанрові елементи гімну (кличний відмінок чужий каліграфії), фрагмент розповіді героїні, який можна назвати етюдом «Ніч письма», за стилістикою нагадує більше «Осяяння» А. Рембо.

¹ Орхан Памук, *Стамбул: Город воспоминаний*. Пер. с турец. Т. Меликли, М. Шарова (Санкт-Петербург: Амфора, 2012), 68.

Метафоричний код письма про *Себе*

Майже обов'язковій метафоризації в письмі про *Себе* підлягають знаряддя письма. Вони на рівні з суб'єктом письма беруть участь у творенні чорнильної історії життя, орієнтованої на пошуки внутрішньої гармонії індивіда, пізнання свого «Я». На відміну від «Я», що пише, знаряддя письма є матеріальними та видимими, а тому перебирають на себе метафоричний дискурс навколо homo scribens. «Я почала писати. Кінчик пера-тростинки зіщулився від смутку та втопив свій біль в чорнильниці». Якщо у Верлена в основу метафори покладено проекцію внутрішнього поруху ліричного героя на зовнішній образ («надією світиться свічка»), то в наведеній метафорі не інструмент стає зовнішнім виразом внутрішнього стану героїні, а навпаки — доля інструменту забарвлює світ майстрині. Коли син сповіщає про зміни в його житті, вже давно розшифровані Ріккат з його почерку та стилю письма, вона ділиться своїм смутком з аркушем кальки. Створений новий зразок каліграми, з одного боку, стає оформленням непрояснених внутрішніх порухів героїні, з іншого — сам створює відбиток у внутрішньому світі Ріккат: «Гострі голки ранять аркуш, а разом з ним — моє серце». Взаємовплив зовнішнього та внутрішнього забезпечує їхню єдність, але варто наголосити, що аркуш займає першу позицію, стоїть перед серцем. У творі «Ніч каліграфів» велика увага звернена на інструменти каліграфії. Вони постають живими, але зовсім не за допомогою персоніфікації. На відміну від західного письма, де роль «нешанованого» і «неважливого» інструментарію тяжіє до зменшення (хіба порівняти з перами різної товщини та з таємницями рецептів чорнила сучасний ноутбук?), інструменти каліграфії налічують десяток одиниць, серед яких немає більш чи менш важливих, займають цілу полицю, саме її (не дім і не кімнату) можна назвати власним простором героїні. «Якби я не попіктувалась розставити їх, після моєї смерті вони вчепилися б один одному в горлянку. А тепер я могла відійти спокійно, залишити з миром інструменти, що стали продовженням руки, відбитком долоні». Інструменти каліграфії мають свою мову: про смерть близьких майстрині сповіщає чорнильниця, що раптово закрилась. Коли чорнильниця наповнюється місячним сяйвом, для Ріккат Кун настає її час, коли героїня може вповні відчувати себе інструментом письма, не створюючи спонтанно чи мимоволі, а цілеспрямовано розшифровуючи візерунки місяця та копіюючи їх.

Особливу роль паперу розкриває в своєму щоденнику герой Сартра. Рокантен розуміє живу природу усіх речей саме через папір. Він неодмінно підбере старі папірці, які називає мимовільними свідками минулого, що викинуті з часу. Особливий зв'язок героя, що пише, з аркушами паперу чи зошитом вказує на подібність роботи письма зі сповіддю: «Коли я вперше поклав перед собою цей шкільний зошит, я спробував зосередитися, зазирнути в себе, як робиш, перевіряючи свою совість, перед сповіддю». Опис ставлення героїв до паперу розкриває функцію письма як причащення.

Стихія води в художній літературі корелює з глибиною, відповідно — таємницею. Письмо героя Жульєна Грака («Сутінковий красень»), що покликане виявити приховані механізми життя, протікає під знаком води. Щоденник Жерара ніби вириває з води: «з моря задув легкий бриз, шум приливу став силь-

нішим» — і починається щоденник. Образи письма героя Жульєна Грака прозорі та ясні, але не названі, як образи води. Сам Жерар прямо вказує на знак води: «В ці дні мене прямо переслідують образи і метафори, пов'язані з водою»¹.

Герой не в змозі просто почати писати, що говорить про владу письма над суб'єктом ще до того, як він увійде повністю в іншопростір щоденника. Тобто письмо заповнює життя ліричного героя, мовою метафор самого твору можна навіть сказати, що життя *homo scribens* — це прилив, коли письмо забирає собі частину зовнішнього життя суб'єкта.

Письмо починається з наближення до ризоматичного простору, до рухомої межі світів. Саме погляд героя на затоку заповнює паузу перед початком письма. Він ходить з кутка в куток, вдивляючись у воду та пляж. Цей рухомий погляд долучає героя до предмета споглядання. Він одночасно існує в декількох просторах. Жерар відчуває готовність писати про будні після мінімалізації побаченого (залитий вогнями затока звужується до водойми в саду) та створення поетичного режому («Ніч, заколисана доторком зірок, безтурботніша раннього ранку»²).

Перебування Алана — сутінкового красеня в готелю «Хвилі» поєднує дискурси життя та смерті, як накочування хвиль на пісок поєднує море та суходіл. Присутність Алана піддає героїв моральним тортурам. У такий спосіб досягається вияскравлення самосвідомості кожного героя як складових частин процесу самопізнання *homo scribens*. Це самопізнання, що доходить до останньої межі, дозволяє розчинити все матеріальне та об'єктивне, все тверде та незмінне, все зовнішнє та нейтральне в зображенні людини через самовисловлювання.

Сутінковий красень відкриває для інших обличчя смерті — в цьому розумінні можна стверджувати, що його проект пізнання полягає в тексті Харона. Алан вже став перевізником, принісши з собою дискурс смерті для усвідомлення інших постояльців. Наступний крок — долучення до стихії води, тільки так можна стати перевізником — стражем таємниці.

Ще Геракліт вчив, що в світі немає нерухомості та спокою, все рухається, все тече, ніщо не перебуває; буття — ні що інше, як рух. «Плинність», «текучість» як головні фігури письма героя Жульєна Грака вказують на щоденник як відповідність буття. Анрі Бергсон в «Творчій еволюції» зазначає, що «розум характеризується природнім нерозумінням життя», оскільки «життя висковзує, воно нестійке, крилате, органічне», «а розум осягає лише тверде, масивне, неорганічне, перервне»³. Письмо як засіб розуміння життя та *Себе* для героя Жульєна Грака керується не раціо (Жерар *мислить* не логічно, а текучо), навпаки — саме завдяки текучості письма стає можливим осягнення незбагненого раніше.

Судження Крістель та Алана, занотовані в щоденнику, зливаються та пояснюють ставлення суб'єкта письма до своєї естетичної роботи. Фраза з роздумів

¹ Gracq, *Un beau ténébreux*, 58.

² Там само, 19.

³ Анрі Бергсон, *Творческая эволюция; Материя и память*. Пер. с фр. М. Булгакова (Минск: Харвест, 1999), 179.

Метафоричний код письма про Себе

Крістель: «висловлювати вголос думку все одно, що висловлювати побажання», — є одним з таких ключів. Заміщення письмовим словом голосу в ситуації Жерара не означає утвердження написаного, навпаки — герой обирає текучість, плинність письма, адже йому важливо не почати (початок) нове життя, а виявити сутність існуючого. Іншими словами, якщо він і шукає межу, то не для того, щоб переступити її, а щоб оформити та пояснити те, що має. В іншому місці наведена Аланова думка зі «Злочину та кари» Ф. Достоєвського доповнює та уточнює відношення письма та мовчання: «допоки він буде мовчати, магічне коло не замкнеться, ніщо не звершиться, все залишиться в підвішеному стані»¹ — письмо, як і голос, уточнює деталі, водночас, як мовчання, не закріплює нічого остаточно, залишається таємницею. Письмо не корелює із зізнанням — зберігаючи владу мовчання, воно виводить на поверхню приховані механізми життя, не називаючи їх, не вказуючи на них відкрито.

«Текучість», неможливість фіксації застиглого стану означає, що письмо стає природнім (а не штучним), самою стихією буття. Ліричне «Я», що знаходить своє втілення в письмі, виходить за межі людського чуттєвого досвіду, оскільки сприймає воду та землю не як постійні форми буття, а розчиняється в текучості згущення та розрідження стихій. Саме тому «Я» homo scribens — ідентичність, яку неможливо схопити та зафіксувати — це «Я», що відчуває злитість зі стихіями.

«Дуже важливо зрозуміти, що при проєкції на рідину не існує ні розподілу на предмети і дії, ні відношення до суб'єкта чи об'єкта»². Тобто, якщо головною фігурою щоденникового дискурсу Жерара є вода, відповідно, — суб'єкта письма неможливо відділити від усіх складових його історії — людей, яких описує, простору, на якому концентрує свою увагу, художніх творів, алюзії в які наповнюють щоденник (По, Рембо, Елюар, Данте, Гюго, Флобер, Гете, Шатобріан, Мольєр, Бодлер, Кокто, Радіге, Достоєвський, Стендаль) — більше того, суб'єкта письма просто не існує за межами (відірвано) від вказаних елементів його дискурсу.

Світ в уявленні Жерара не є системою твердих тіл. Зображення точок зору Крістель, Жака, Грегори (різних постояльців готелю «Хвилі») заповнюють простір щоденника, ніби вливаються в одну ріку письма, де розчиняються. Жерарова фіксація розмов, прогулянок з різними людьми не є самодостатньою, не заради збереження в пам'яті вкладаються вони в письмо. Стверджуючи думку про те, що діалог майже обов'язково є стриманим монологом, Жерар сам пояснює тип узгодження в його письмі ліричного «Я» та історій інших людей. Кожен персонаж — носій повноцінного слова, а не німий предмет авторського слова. Задум автора письма про героїв — це задум про слово. Він орієнтований на героїв, як на слово, і тому діалогічно звернений до них. Робота homo scribens по вкладанню світоглядних позицій постояльців готелю в письмо є прихованою діалогічністю, діалогом з іншими. Діалоги Жерара нагадують інтерв'ю

¹ Gracq, *Un beau ténébreux*, 205.

² Леонид Липавский, *Исследование ужаса*. (Москва: Ad Marginem, 2005), 136.

Топографічні можливості тексту-письма

(«Мені б хотілось, Крістель, щоб ви розповіли про ваше дитинство»¹), де запис розмови прояснює автора письма, а не автора розказуваної історії. Так, зі спогадів Крістель Жерар позичає метафору метеориту, яку включає у власну історію, історію розуміння *Себе*. Люди з оточення стають персонажами щоденника, простір узбережжя — художнім простором щоденника. Вода, що тече, течія письма стає виміром самопізнання homo scribens. Оскільки в тексті-письмі Жульєна Грака самопізнання є художньою домінантою в побудові героя, монологічна єдність художнього твору розкладається — письмо виявляється потоком. Герой як самопізнання зображується, а не виражається. Орієнтація на зображення стимулює постійний рух, динаміку письма.

У візії Алана смерть він зустрічає саме у воді, для того щоб зустрітися з глибиною, щоб вода не відштовхнула і не повернула поверхні, спершу він вирішує випити отруту. Воді в цій візії надаються конотації субстанції субстанцій, джерела всього. Зустріч з глибиною корелює з бажанням пізнання глибинної матерії: «вода збирає схеми життя, які притягує смерть, життя, яке хоче померти. Точніше, вода є матеріалом для символу особливого виду життя, що притягується особливим видом смерті»². Смерть у воді — для таких візій — найбільш материнська з усіх смертей. К. Г. Юнг наголошує, що бажання людини полягає в тому, «щоб темні води смерті стали водами життя, щоб смерть і її холодні обійми стали материнським лоном, за аналогією з тим, як море, поглинувши сонце, знову починає його в своїх глибинах»³. В цьому розумінні, організація тексту-письма Жульєна Грака представляє естафету пізнання межі: Жерар переймає естафету у Алана, розгортаючи щоденниковий дискурс навколо його світоглядної позиції, а первинний анонімний суб'єкт письма переймає місію Жерара, дописуючи обрамлення до щоденника Жерара. У такий спосіб названі герої постають одним суб'єктом, що переживає смерть-відродження.

Ж. Женетт пише про вертикальну текучість як аспект теми текучості в дискурсі Нарциса. Йдеться про приховану під водною поверхнею безодню — це множинність значень написаної героєм історії, що народжується варіаціями читання.

Море (вода) в письмі Жерара поєднує небо і землю. «А далі, до самого горизонту тіснилися хвилі, підіймалася піна, нагромаджувались хмари, знову і знову погрожуючи, здіймались водяні гори»⁴ — море стає небом. Неможливо розкреслити чітко простір історії, один топос перетікає в інший. Суходіл, готель «Хвилі» сприймається як продовження моря. Топос готелю постає відбитком стихії моря. Герой як мешканець готелю «Хвилі» навіть на суходолі почув

¹ Gracq, *Un beau ténébreux*, 24.

² Башляр, Вода и грезы. Опыт о воображении материи, 39.

³ Карл Юнг, «Об архетипах коллективного бессознательного». *Вопросы философии*. 1 (1988), 133.

⁴ Gracq, *Un beau ténébreux*, 16.

Метафоричний код письма про Себе

вається як на морі. «Готель „Хвилі” — як корабель, готовий підняти якір, щоб вирушити в дорогу через літо»¹.

Вода перестає текти («Важко розгрібаю похмуро стояче болото моїх думок»²), втрачає плинність, згущується, змішується із землею, затягує в себе, коли суб'єкт письма почувається знервованим, втрачає рівновагу, панікує. Перед ним розгортається фотоплівка спогадів — «говорять, так буває з тими, хто тоне». До образів візії води додається дно як межа глибини: розшифрування позиції Алана (зрозумів намір самогубства) — цей доторк до землі під водою вселяє бажання повернення до текучості води. Письмо виштовхує Жерара — в буквальному розумінні — він перестає писати — «на цьому щоденник Жерара переривається»³.

Розгалужена образність поезики води урівноважує структурованість як вияв аналітичної раціональності в художньому просторі роману. Кожна згадка про роботу письма вже розміщена в середині письма. Давид Алехандро може читати думки Декого із Сан-Себастьяна, який читає коричневі блокнотики Себастьяна Гейза, тому «Я» в наступному висновку не є конкретним, одним з них: «Скільки років, щоб втекти від безумства, і ось, коли я лише почав підніматися, тримаючись за мої блокнотики (за ці записи, які я робив, як письменник Асорін, вечорами в прохолоді постійних дворів, на старих дорогах, що зберігають сліди Дона Кіхота), <...>, я віддав швартові, усі до останнього троса, щоб відплисти в цей абсолютний пошук слова — я сподівався, що це буде слово кінцевої ніжності, — яке могло б втілити мене, прийняло б мене в своє лоно»⁴.

У цьому тематичному ракурсі набувають безпосереднього підтвердження та аргументації слова Ж. Дельоза, процитовані в рецензії І. Сімона на роман А. Д. Гарі: «Трапляються долі, в яких труднощі ведуть до чудес». Завдяки метафоризації роботи письма роман «S, або Надія на життя» перетворює історію про травматичне минуле на образно художній метатекст письма про Себе.

В романі Я. Гати «Ніч каліграфів» корінна мешканка Стамбула, Ріккат Кун в своїй розповіді звертає увагу лише на пролив. О. Памук в книзі «Стамбул: місто спогадів» яскраво ілюструє Босфор як романтичний іншопростір до міста: «Босфор протистоїть відчуттю поразки, краху, пригніченості, смутку та бідності, що потихенько розкладають місто»⁵. Увага героїні до проливу підкреслює занурення життя та історії письма Ріккат Кун в оніричну сферу. Каліграф існує на межі дійсного та оніричного.

Розмова про письмо як вимір конструювання ідентичності суб'єкта в аспекті метафорики веде до міфу про Нарциса (за прикладом Ж. Дериди, Дж. Альтман та інших). За Овідієм («Метаморфози»), Нарцис схилившись над відображенням питає, чи є хтось біля нього, і чує у відповідь «Я», «Я», «Я».

¹ Gracq, *Un beau ténébreux*, 24.

² Там само, 146.

³ Там само, 225.

⁴ Гари, *S, или Надежда на жизнь*, 180.

⁵ Памук, *Стамбул: Город воспоминаний*, 72

Професорка Ізабель Бертан пропонує вбачати в першому «Я» початкову фазу відлуння («Я» — Нарцис), у другому «Я» — відображення, в третьому «Я» — ехо. Без представлення образу кожного з цих «Я» безмежний резонанс утверджує Нарциса в його ідентичності. Конструктивність образу Нарциса в дослідженні оповіді підтверджує праця Лінди Гатчен про метафікцію¹. Деріда стверджує, що категорія «Іншого» існує лише завдяки нарцисизму. За відсутністю нарцистичних волевиявлень приховується лише нарцисизм, відкритий до переживання досвіду. «Немає нарцисизму і не-нарцисизму. Буває нарцисизм більш-менш зрозумілий, щедрий, відкритий, широкий. Те, що називається не-нарцисизмом, є лише більш прийнятним і добродушним нарцисизмом»². У «Фармації Платона» Деріда розгортає ідею про те, що «графія діє при безперервному зникненні», «не володіючи сутністю, вводячи розрізнення як умову присутності сутності, відкриваючи можливість двійника, копії»³. Ця ідея сповнена відсиланнями до міфу про Нарциса та аргументує дослідження метафори Нарциса в тексті-письмі.

Звернення до дискурсивного поля образу Нарциса програмує сам простір письма про *Себе* фікційного суб'єкта, незважаючи на відсутність прямої згадки про нарцисизм у романах, що виступають об'єктом дослідження в цій роботі. Різні рівні тексту-письма виявляють комплекс знаків, включених до поетики Нарциса: вода, дзеркало, самотність, зосередженість на собі (відчуженість від інших), оптичні можливості, глибина смислу, двійництво. Саме тому знак Нарциса може слугувати узагальненням поетикальної своєрідності простору письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману. Легітимності звернення до знаку Нарциса в інтертекстуальному вимірі, сформованому діалогом тексту-письма в історії французької літератури, з боку теорії надає позиція М. Ріффатера⁴ про читача як суб'єкта виявлення інтертекстуальних зв'язків певного твору, Ж. Женетта⁵ про метатекстуальну функцію споріднених творів. Тож, слідуючи за традицією інтерпретації художнього тексту французьких літературознавців — феноменологів (М. Бланшо, представників Женевської школи), правомірно обрати міф про Нарциса основою розмови про метафорику тексту-письма.

Своєрідність позиції героя-оповідача в тексті-письмі допомагає артикулювати проекція опису Нарциса в поемі С. Малларме «Іродіада» на площину письма про *Себе*.

¹ Linda Hutcheon. *Narcissistic Narrative: the Metafictional paradox* (New York and London: Methuen, 1984).

² Jacques Derrida, *Memoirs Of The Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* (Chicago: University Of Chicago Press, 2003). https://archive.org/stream/DerridaJacques.Memoirs-Of-TheBlind/Derrida,%20Jacques.%20Memoirs%20of%20the%20Blind_djvu.txt

³ Деррида, *Диссеминація*, 198.

⁴ Michael Riffaterre, *La Production du texte* (Paris: Editions du Seuil, 1979).

⁵ Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the second degree*. Trans. C. Newman, C. Doubin sky. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997).

Метафоричний код письма про Себе

Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi
Que son ombre dans l'eau vue avec atonie¹.

Концентрація на власному «Я», занурення в простір письма одночасно означає відчуження героя від зовнішньої йому дійсності. Ці обставини, що супроводжують формування фігури homo scribens, стають аргументом звернення до дискурсивного поля Нарциса як метатексту письма фікціонального суб'єкта.

У психоаналітичній практиці символом Нарциса позначають любов людини до власного зображення, до свого обличчя у відображеному вигляді². Аналітичне дослідження простору письма спонукає зосередження саме на поетикальних особливостях концепту «Нарцис», тому акцентований психоаналітиками мотив також може тлумачитися в метафоричному плані — як важливість для суб'єкта створення свого образу у просторі письма в контексті піклування про власне «Я». Суб'єкт перебуває під владою роботи письма, чия сила зачаровувати полягає в обіцянці проявлення ідентичності героя-оповідача. Криза самоусвідомлення, що стає причиною занурення героя в іншопростір письма, пояснює концентрування суб'єкта саме на дзеркальному образі свого «Я», що створюється письмовим словом. Зачарування письмом виявляється в незмінному бажанні героїв писати: жоден з фікційних суб'єктів не виказує супротив письму (навіть персонаж Бекета в першій частині «Моллоя», заперечуючи традиційні реєстри простору письма, не відмовляється і не залишає своєї роботи). Герої тексту-письма не лише не переривають практики письма, а й вдаються до переписування. Герой зачарований письмом, оскільки лише в цьому просторі виникає його двійник — образ, сформований відображенням. За умови неможливості знаходження його в зовнішній дійсності дзеркальний двійник стає аналогом фігури Іншого, необхідної у процесі самопізнання.

Г. Башляр акцентує принципову важливість у визначенні семантичного поля метафори Нарциса стихії води. Годувальниця в поемі Малларме, звертаючись до Іродіади, акцентує в семантичному полі Нарциса оніричний стан:

Ти, наче тінь, без сну
Лукаєш, вдавнена в глибінь свою ясну...³

Герой, що пише, випадає з концептуального зовнішнього часу, відмовляється від поверхні реальності заради глибини іншопростору письма. Тільки глибина письма не є первісно ясною — до вияскравлення невидимого в зовнішньому житті веде практика читання, яка відкладається (чи стає імпліцитною) при акцентуванні процесуальності письма. Спираючись на традицію аналітичного читання Женевської школи літературознавства, оніричність практики письма можна визначити знаком води.

¹ Підрядник: Сумна квітка, що росте самотньо // її ніщо не хвилює, окрім своєї тіні в воді, яку вона мляво споглядає.

² Башляр, *Вода и грезы*, 44.

³ Стефан Малларме, «Іродіада», *Вірші та проза* (Київ: Юніверс, 2001), 63.

Дзеркало Нарциса утворює поверхня води, рухлива, динамічна, та, що ховає глибину. Письмо фікціонального суб'єкта марковане знаком води. У мнемографії суб'єкту письма підвладне виключно внутрішнє споглядання себе: письмові слова візуалізують кадри минулого, оніричні за своєю природою, як і водна стихія.

Слідуючи за думкою Ж.-Ф. Жаккара¹, можемо стверджувати, що суб'єкт письма мислить не логічно, а плинно. Навіть за умови початку письма як практики свідомості, homo scribens у своїй роботі не може залишатися на позиції раціо. Починаючи письмо за алгоритмом «думка — слово», герой обов'язково зашпортується за власні слова, точніше сформовані ними образи, що призводить до кардинальної зміни вектора письма на «слово — думка».

Залучаючи себе до процесуальності письма, пірнаючи в задзеркалля письма, герой віднаходить рівновагу між спокоєм та активністю. Слідуючи за думкою (випишуючи готові рішення), герой експлікує власну владну позицію: керує словом. Але простір письма не залишається пасивним вмістилищем готового знання. Графічними показниками скасування сили раціо стають рублені фрази, неправильна побудова речення, превалювання трьох крапок у певних фрагментах та ланцюжки запитань. Слідуючи за словом (коли письмо поглинає і думка вже не передує, а народжується у процесі письма), суб'єкт виявляє своє підкорення письму, що, однак, не корелює з пасивністю, адже герой губиться між образами та спалахами думки, намагаючись вловити зв'язок між словами та речами свого життя. Занурення в письмо не створює стан надмірної турботи, навпаки, зачарування письмом сприяє внутрішній рівновазі героя-оповідача («Слава Богу, я знайшов чорнильницю та папір»², — Сен-Пре знаходить заспокоєння, долає збудження виписуванням своїх переживань та думок у спальні Юлії). Можемо стверджувати, що простір письма є місцем активного спокою.

Мінімальна нетотожність метафори Нарциса в тексті-письмі до семантики міфологічного образу виявляється в дзеркальних можливостях простору письма. Герой міфічної історії втрачав відображення, коли його сльози розбивали дзеркальну поверхню води. Коливанням поверхні письма можна вважати вже названі графічні показники нівелювання раціонального начала homo scribens. Своєрідність простору письма виявляється у тому, що попри коливання рухів «думка — слова» / «слово — думка» його дзеркальна природа залишається константою. Кожен варіант письма героя (про себе чи про іншого, з правильною побудовою речення чи руйнуванням граматики мови) є дзеркалом суб'єктивності, оскільки не має такого місця (від епіграфа до останньої крапки), за яке б не відповідав суб'єкт письма. Тобто коливання поверхні письма як вияв спонтанності мислення навіть сприяє яскравості віддзеркалення самості homo scribens.

¹ Жан-Філіпп Жаккар, *Даниш Хармс и конец русского авангарда*. Пер. с фр. Ф. Перовской (Санкт-Петербург: Академический проект, 1995). Жан-Філіп Жаккар, «Принцип „плинності” та його криза в російській літературі наприкінці Срібної доби». Лекція прочитана в НаУКМа 16 травня 2008 р.

² Руссо, *Юлія, или Новая Элоиза*, 86.

Метафоричний код письма про Себе

Тема Нарциса утворює «культурний» комплекс (за Башляром¹), в якому поєднуються два первісно суперечливих мотиви: мотив Плинності та мотив Відображення². Водна матерія є вислизуючою, вона заключає в собі часові метаморфози, представляє парадоксальну постійність непостійності. Параметр відображення передбачає подібний до герменевтичного кола процес «самоусвідомлення — втрати себе — усвідомлення заново». Відображення є «Іншим», але цей «Інший» є «Я», тож зустріч із відображенням націлена на віднайдення себе через звільнення від себе. Схиляючись над своїм образом, Нарцис не вважає його подібність достатньо надійною — в дзеркалі письма суб'єкт бачить себе Іншого. Множення амплау персонажа, фокалізатора, оповідача, автора формує ідентичність homo scribens. Образ себе як іншого будується з фігур мови. Так виникає паперовий (письмовий) двійник, що за метафорою Ф. Малє-Жоріс («Паперовий будиночок») протистоїть «паперовості» зовнішнього життя (нестабільності, ілюзорності).

В метатекстуальній палімпсест письмового слова включена також метафора замерзлих слів Пантагрюеля (роман Рабле, четверта книга, частина LV). Письмове слово можна назвати замерзлим, оскільки практика письма рятує слово від влади зовнішнього часу (скасовує семантичну владу приказки про слово не горобця). Втім стадію замерзання має лише слово, на відміну від сформованого ним образу суб'єкта письма. Самовиписування полягає у включенні власного «Я» в акт вигадки як умову творення фікціональності (за Ізером³), що, своєю чергою, означає саму можливість нескінченних змін (за аналогією до вічної відкритості твору до процесу його перетворення на текст). Лід Пантагрюеля є протилежністю до дзеркала Іродіади з поеми С. Малларме, яке героїня асоціює із замерзлою водою («О дзеркало! Холодна вода закрижаніла від нудьги»⁴), — оскільки застиглисть слів утворює текучість образу суб'єкта письма. Саме в цьому розумінні прочитується нестійкість паперового двійника, що не впливає на його можливість оптичного сприйняття. Писати — означає створювати дзеркало власного «Я», погляд в яке стає моментом зустрічі зі *Собою*. Однією з умов погляду в дзеркало є зупинка⁵ — зупинка героя в його зовнішній дійсності, адже естетична робота, спрямована на виписування власної пам'яті, перериває плинність зовнішньої історії суб'єкта (писати — це випадати з перебігу подій навколо). Це випадіння героя, що пише, з концептуального часу ко-

¹ Башляр, *Вода и грезы*.

² Жерар Женетт, «Комплекс Нарцисса», Пер. Е. Гречаной, в Женетт «Работы по поэтике. Фигуры». Т. 1, 66.

³ Вольфганг Изер, «Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте», в *Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология*. Пер. с нем. К. Постоутенко (Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2001), 186–217.

⁴ «Ô miroir! Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée».

⁵ Три аспекти теми дзеркальності, що, взаємодоповнюючи один одного, характеризують цю тему: світло, зупинка, дистанція. Див.: Юлія Павленко, «Топос дзеркала в тексті-письмі», *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Зб. наук. праць (Філолог. науки): № 1/2* (Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2010), 145–148.

релює із зупинкою Нарциса над джерелом. Починаючи роботу письма, герой перетворює себе на Нарциса, простір письма на рухливу воду джерела. Саме тому суб'єкт, образ якого формується письмом, є нестійким, текучим: він вислизає, адже стихія, що його створює, за природою своєю динамічна. Все ж, на відміну від води, простір письма не приречений на зникнення. «Джерело, в яке вдивляється Нарцис, ненадійне і завжди готове раптово забрати подароване відображення»¹. Тоді як накреслене письмом та створене прочитуванням відображення не зникає при повторному читанні, а включається в ланцюг розрізнення як модус конструювання смислу. Крига — як можливість збереження, уникнення метаморфоз часу — для води є одним із станів переходу, а для письма — обов'язковою метафорою на позначення відношень письмового слова до часу. За допомогою оформлення подій зовнішнього та внутрішнього життя в історію письма герой встановлює рамку власної екзистенції, в середині якої метаморфози ідентичності підлягають прочитанню. Завдяки цим характеристикам вимір письма усвідомлюється як вимір конструювання самоідентичності фікційного суб'єкта.

Особливий акцент в дискурсі Нарциса припадає на водяну поверхню дзеркала, що уможливорює пірнання та злиття Нарциса зі своїм двійником (подія неможлива за умови матеріальності дзеркала).

О дзеркала кристал! Вода, застигла в рамі!
Як часто я в твоїй таємній амагальмі,
Запрагла споминів, у розпачі від снінь,
Що їх заховує скляна твоя глибінь...
У джерело твоє вдивляючись суворе,
Я марення свого вбачала голизну!²

Вкладаючи спогади у простір письма, суб'єкт формує амальгаму власного життя, глибина якої здатна виявити оголене «Я» homo scribens.

Ж. Дельоз називає суб'єкта мислення нарцисичним, аргументуючи, що нарцисизм — не просте споглядання себе самого, оскільки виникає при наповненні власним образом під час споглядання іншого: «око, суб'єкт, що дивиться та мислить, наповнюється власним образом», «він сам себе вибудовує чи «вимаює» з того, що споглядає (та з того, що скорочує і викладає за допомогою споглядання)»³. Герой Прево називає свій простір письма «Історією сучасної грекині», Моніка (героїня твору «Зломлена» С. де Бовуар) робить центром дискурсу свого чоловіка. Попри ці експліцитні ознаки організації письмового простору знак Нарциса, як показує проведене дослідження, вказує на те, що вимір письма неодмінно є місцем проявлення (відображення) суб'єктивності homo scribens.

¹ Женетт, «Комплекс Нарцисса», 68.

² Малларме, *Іродіада*, 63.

³ Жиль Делёз, *Различие и повторение*. Пер. Н. Маньковской (Москва: Петрополис, 1998), 126.

Метафоричний код письма про *Себе*

Метафора вогняного птаха допомагає описати процес письма героя про *Себе* з метою означення сутнісних моментів та аспектів онтології письма. З усіх зооморфних метафор найближчим до виміру письма є птах: на цю думку наштовхує не лише той факт, що герої переважної більшості текстів-письма, наголошують, що пишуть саме пером, незважаючи на модернізацію процесу письма в ХХ столітті. Ремарки героїв, що пишуть, свої роботи закріплюють аксіому: ручку беруть в руки, готуючись писати, а от сам процес письма обов'язково пов'язаний з пером. Штучна кулькова ручка виявляється чужою силі письма, на яку сподівається герой, що пише історію свого життя. Саме тому герой використовує лексему «перо», адже перо на відміну від інших засобів письма має сакральний статус. Метафору птаха як образу оніричного злету на позначення письма про *Себе* утверджує цілий комплекс мотивів тексту-письма, серед яких першочерговими є творча свобода суб'єкта та безтілесність сфери письма на рівні історії, що є вираженням відмови від домінування поетики землі. Письмо про *Себе* починається з переживання героями екзистенційної кризи, що пов'язане з відриванням homo scribens від поверхні життя, відкиданням усього звичного. Вкладання пам'яті у писемне слово пов'язане зі станом мнемонічного піднесення суб'єкта, який ніби піднісся над історією свого життя. Письмо як політ птаха є рухом, що «у вигляді блискавичної абстракції дає нам динамічний образ — досконалий, закінчений, цілісний»¹. Важко знайти інший образ, окрім оніричного польоту, що дозволив би передати процес письма як динамічну причину, як єдність та одночасно тотальність руху зсередини. Ліричний герой Бретона в «Зірці напередодні» отримує наснагу писати в місці, яке називає «пташиним храмом, куди прилітають відпочивати пернаті з усіх морів»². Птахи торкались «розчерком крила то однієї, то іншої букви» на аркуші паперу, що викликало в героя почуття безсилля. Втім, якщо брати до уваги, що робота письма таки відбулась (про що свідчить факт закінченої історії), то стає очевидним, що безсилля стосується виключно влади над процесом письма запланованої задалегідь стратегії та виключно раціонального начала. Скасовуючи заплановане, птахи пробуджують новий для героя, але єдино можливий для історії виписування суб'єктивності вид письма, який можна порівняти з «поривом, ніжним дотиком, святковим польотом, слідом за птахом»³.

У різних міфопоетичних традиціях птахи виступають обов'язковим елементом релігійно-міфологічної системи та ритуалу. Вони є особливими міфопоетичними класифікаторами та символами божественної сутності, неба, сонця, свободи, життя, душі та багато іншого. Всі ці конотації образу птаха виступають маркерами фігури каліграфії. Візерунок письма поєднує мистецтво бабусі та поетикальну стратегію дискурсу онучки в «Ночі каліграфів» Я. Гати. «Орнаментальні птахи будять» онучку «уночі своїм щебетом», «варто

¹ Башляр, Грезы о воздухе, 47.

² Анри Бретон, *Безумная любовь. Звезда кануна*. Пер. с фр. Т. Балашовой (Москва: Текст, 2002), 95.

³ Там само, 96.

закрити скриньку, і птахи замовкають». Каліграфія стає невербальною системою сполучення турецької та французької літератур.

Водночас текст-письмо дозволяє конкретизувати образ-метафору птаха. Як засвідчує історія героїв усіх романів французької літератури (починаючи від XVIII ст.), формою розповіді в яких є письмо, процес виписування індивідуального минулого стає проекцією страждання персонажа на простір письма. Внутрішній біль, екзистенційна тривога героя, що приступає до роботи над письмом, є антонімічними асоціативному ланцюжку поетичних образів повітря, центральне місце серед яких, за Башляром, займає птах¹. Мотив страждання включає в дискурс письма метафорику вогню, і тим самим вказує на топос вогняного птаха. Про полум'я письма, в якому згорає охоплене письмом поняття, пише Жак Деріда у праці «Про граматику», а Жан-Франсуа Лует у дослідженні, присвяченому письму Сартра, використовує метафору «чорнило фенікса»². В наш час, коли «старі, такі звичні та знайомі терміни літературознавства більше неактуальні»³, феноменологічна метафора (фенікс на позначення процесуальності письма про *Себе*), спроектована вище названими підказками, здатна запропонувати новий підхід до аналізу актуальних тем літератури як антропологічної лабораторії. В «Заповіті Орфея» Ж. Кокто використовує лексему «феніксологія» як означення «науки, що дає можливість вмирати багато разів та відроджуватися»⁴. Запозичуючи з названого твору лексему доповнюючи інтерпретацію Ж. Кокто, у цьому дослідженні наголошуємо у феніксології можливість текстуального аналізу за допомогою образу фенікса.

Як засвідчує історія дослідження образу фенікса, вогняний птах є надзвичайно місткою метафорою, хвилює свідомість та уяву людини, починаючи від згадки про нього Геродота та Гесіода. «В античні часи він був дзеркалом Універсуму та образом загальної історії», «у філософії історії XIX ст. в Гегеля або соціалістів» також наявна метафора фенікса⁵. Фенікс є найпопулярнішим міфологічним птахом. У літературознавстві образ вогняного птаха менш вживаний, ніж у філософії (Декарт, К'єркегор, Ніцше, Гайдеггер використовували потужність цього образу в розгортанні своїх міркувань), що пов'язано з комплексом труднощів. Дослідження образу фенікса в історичному аспекті зупиняється на періоді античності та середньовіччя (Г. Башляр згадує дослідження Ж. Юбо та М. Леруа «Міф про фенікса у грецькій та латинській літературі» як велику книгу), що обумовлено місцем вогняного птаха у світоглядній картині людини вказаного часу: у стародавні часи фенікса вважали реальним птахом, пізніша популяризація його в бестиаріях середньовіччя не дозволила загубитися цьому образу.

¹ Башляр, *Грези о воздухе*.

² Jean-François Louette, *Silences de Sartre* (Lyon: Presses universitaires du Mirail, 2002), 72.

³ Аркадій Бартов, «Пламя письма», *Новый берег*. 14 (2006). <http://magazines.russ.ru//bereg/2006/14/ba24.html>.

⁴ Жан Кокто, «Проза. Поэзия. Сценарии», в *Сочинения в 3 т. с рисунками*, Т. 1 (Москва: Аграф, 2001), 410.

⁵ Армелль ле Бра-Шопар, *Філософський зоопарк. Від отваринення до вилучення з людства*. Пер. з фр. В. Шевченко (Київ: Пульсари, 2009), 165.

Метафоричний код письма про *Себе*

Наступним спалахом фенікса можна назвати романтичну поезію, де вогняний птах набуває стійких образно-поетичних ознак. Літературознавчі дослідження розгортають дискурс фенікса як метафору самого поета. Завдяки студіям Гастона Башляра, який констатував поетикальну глибину фенікса і мав намір, окрім розділу про нього в поетиці вогню, присвятити цьому птаху окрему книгу, образ цей звільняється від кайданів змісту твору та набуває права на метафоричну автономність у площині метамови літературознавчого дослідження.

В письмі героїв французького роману на рівні змісту відсутні згадки про вогняного птаха. Як виняток можна згадати «Еліксир кохання» Е.-Е. Шмітта: період стосунків між Луїзою та Адамом (героями, що пишуть), перехід від не потрібного кохання до гри в небезпечні стосунки (що зрештою завдяки письму приведуть до щасливого одруження пари), на письмі виражається в метафорах фенікса: «Або Луїза уся повністю, або ніякої Луїзи? Вогонь або попіл, вуглики тобі не потрібні...»¹. На противагу чотирнадцяти феніксам, яких зустрічає Пантагрюель у романі Рабле та детальної історії дивовижного птаха в повісті Вольтера «Вавилонська принцеса», письмо про *Себе* героя французького роману містить образ невидимого птаха, що є знаковою характеристикою фенікса в тлумаченні Плінія («Історія природи»). Попри відсутність експліцитної згадки про фенікса у творах названих письменників, залучення метафори вогняного птаха для аналізу письма про *Себе* стає можливим також завдяки думці Башляра: «Образ Фенікса, який не називає свого імені, має більшу цінність, ніж довга дидактична поема»². Цілий комплекс мотивів, пов'язаних з історією виписування героєм свого минулого, утверджує думку про те, що текст-письмо містить образ прихованого фенікса.

Завдяки звільненню образу вогняного птаха від тягаря відчуттів, які більше нічого не сублимують³, уможливується досягнення поетичної чистоти при аналізі феномена письма про *Себе*. Як стверджує Гастон Башляр, «...саме легенди, в які більше ніхто не вірить та які не втілюють жодного світового досвіду, легенди, для яких неможливо знайти жодного підґрунтя в психології повсякденного життя, продовжують існувати в поетиці нашого часу»⁴. Дослідження метафори вогняного птаха в письмі про *Себе* героя французького роману виходить з тези Башляра, проілюстрованої у «Фрагментах поетики вогню»: «Відтепер Фенікс, у повному розумінні слова, є буттям мови»⁵, до якої можна додати — буттям письма про *Себе*.

Письмо як форма автокомунікації героя художнього твору починає своє життя в романі XVIII ст. та, як засвідчує розвиток роману у XIX та XX століттях, а також стан сучасного роману, нескінченно відроджується, але завжди в новім убранні: в листі Просвітництва, сповіді, історії життя в романтизмі, що-

¹ Schmitt, *L'Élixir d'amour*, 11.

² Башляр, *Фрагменти поетики вогню*, Пер. з фр. Р. Мардер (Харків: Фоліо, 2004), 76.

³ Там само, 40.

⁴ Там само, 33.

⁵ Там само, 33.

деннику модернізму. Образ невидимого птаха, як показує І. Башляр, пов'язаний з колізією між вірою та уявою: у фенікса не вірять, але уявляють («не віримо в те, що уявляємо»¹). Ставлення героїв французького роману до своєї естетичної роботи дозволяє асоціювати письмо з феніксом. Для більшості героїв, що виступають в амплуа homo scribens, початок письма стає втечею від реальності (негараздів, сум'яття, невпевненості). Навіть артикульовані сподівання героїв, що пишуть лист (Сюзанні з роману Дідро «Черниця», Луї з роману Моріака «Гадючник»), на відповідь їхнього адресата, не допомагають у розгортанні мотиву віри в письмо. Феноменологія письма має своїм стрижнем суб'єктивні уявлення героя та іде врозріз з існуючою картиною реальності його життя. Безвихідь змушує черницю-утікачку писати незнайомому їй маркізу, образ якого залишається в тексті-письмі Дідро виключно віртуальним адресатом, а тому сподівання на відповідь від нього, що не можуть бути підкріплені об'єктивними чинниками, зісковзують у сферу уяви Сюзанні. Історія стосунків героя Моріака («Гадючник») з дружиною також роблять сумнівним порозуміння адресата і адресанта завдяки письму. Обставини життя штовхають героїв писати, прямо впливають на розгортання їхньої роботи, що не змінює повністю картину їхньої реальності як таку (як засвідчує ситуація героїв Руссо «Юлія, або Нова Елоїза»). Відсутність підстав для віри в результативність письма не стає на заваді роботи над ним, що стимулюється саме уявою, як і у випадку з образом фенікса.

У «Фрагментах поезики вогню» Башляр показує, що фенікс спроможний запропонувати тему для феноменологічної уяви. «Образ Фенікса — це насамперед образ, який став Словом, той образ, який потребує розмаїтості метафор»². Процесуальність письма про *Себе* героя французького роману дозволяє виявити такий комплекс означників. Етапи існування фенікса представлені в тексті-письмі французького роману XVIII — початку XXI ст. усім комплексом міфологічного сюжету, а не спорадичним проявом окремої складової. «Фенікс — персонаж одразу двох казкових сюжетів: він спалахує від свого ж вогню і відроджується з власного попелу»³. Текст-письмо вимагає включити в розгортання метадискурсу фенікса в обох варіантах сюжету мотив плетення гнізда та мотив польоту вогняного птаха. В дієгезисі письма весь сюжет міфічного птаха конкретизується у прояві таких своїх головних структурних елементів: перо фенікса, вогонь, крило, сльоза, коло. Проявлення цих метафор стає можливим за умови погляду на твори, формою розповіді яких є письмо героя про *Себе*, як на мегатекст, адже тоді відкриваються дивовижні закономірності, яких можна і не помітити при читанні окремого твору, навіть коли вивчати його у вимірі архітекстуальності. На рівні мегатексту стають помітними всі ті подібності і взаємозалежності, які не обов'язково мали усвідомлюватися первинним автором, але, попри це, належать природі письма.

¹ Башляр, *Фрагменти поезики вогню*, 50.

² Там само, 50.

³ Там само, 49.

Метафоричний код письма про *Себе*

Всі образи, що більшою мірою асоціюються із традиційними уявленням фенікса, являють собою «динамічні образи»¹. На динамічності письма не має підстав зайвий раз наголошувати, нагадаємо лише, що означити її можна словами героїні Руссо «зрадливе перо». Фенікса називають птахом світла. Епістолярна практика героїв епохи Просвітництва відкрила здатність письма проливати світло на темну природу внутрішнього світу індивіда. Світло, що в поетичній площині стало метафорою знання, закріплює в семантичне поле образу вогняного птаха мотив пізнання. Простір письма перетворюється для суб'єкта на вимір осмислення історії розгортання власної самості. Завдяки практиці ведення щоденника Рокантен («Нудота») розуміє справжній предмет свого письма, мета якого освітити минуле. В сповідальному письмі герої отримують змогу зібрати власний образ, розсіяний у часі, щоб у дзеркалі письма побачити *Себе*. Важливою категорією феніксології письма є час. За легендами, у фенікса стільки ж пер, скільки днів у році. Для героя, що виступає в амплуа homo scribens, письмо перетворюється на годинник. У романі Бернаноса ремарки священника з Абрікуру, що несуть інформацію про сприйняття героєм свого життя, засвідчують єдність письма з календарем. Вимірює своє життя, розбиваючи його на різні періоди, і Рокантен з роману Сартра «Нудота». Всі історії про фенікса (якщо не брати до уваги найдавніші уявлення про приліт птаха з Аравії в Єгипет раз на п'ятсот років) містять згадки принаймні про два сутнісних моменти, пов'язаних з часом. По-перше, час фенікса — це виключно період згорання та відродження з попелу, а проміжок життя птаха від народження до сплетення гнізда з мирту та кориці, призначеного для вогнища, не береться до уваги. Саме тому, що часом фенікса називають момент згорання-відродження, за образом вогняного птаха і закріпилась метафорика вічного життя, безсмертя, яке досягається циклічністю. Друга особливість витікає з першої та є, по суті, уточненням часової природи вогню фенікса. «День Фенікса — це день без «до» та «після»². Названі характеристики часової природи вогняного птаха повністю означають сутність епістолярного хроносу. Як існування фенікса виявляється сконцентрованим на полум'ї гнізда, так життя усіх героїв, які беруться за перо, зводиться до письма, що покриває всі сутнісні моменти пережитого ними. Птах, що народжується в попелі гнізда, не заявляє про своє існування до запалювання власного вогню — герої, що беруться за перо, стають самими собою лише з входженням суб'єкта письма. Минуле героїв проявляє свій смисл виключно у просторі письма та завдяки йому. Як до полум'я гнізда прагне вогняний птах, так до факту письма веде дорога життя героя тексту-письма. Сам процес письма, що співвідноситься з розпалюванням багаття в гнізді та згоранням-переродженням в ньому фенікса, завдяки актуалізації минулого героя з метою зміни його майбутнього не вносить дискретність в часові періоди життя суб'єкта. В дзеркалі письма знаходить своє відображення пережите

¹ Башляр, *Фрагменти поетики вогню*, 52.

² Там само, 55.

без відтинку пройденого й забутого та надії на майбутнє без ефекту ефемерності нереального. Час процесу письма є вічним теперішнім без «до» і «після».

З особливостями часу фенікса, як завжди у вимірі тексту, тісно пов'язаний образ простору. Гніздо вогняного птаха є складним локусом, що вимагає ширшого пояснення, окрім згадки про нього в контексті часової специфіки образу фенікса. Дослідженню поетики простору гнізда Г. Башляр присвячує розділ в книзі «Поетика простору», М. Ямпольський у праці «Демон та лабіринт» включає аналіз цього локусу в розгляд деформації тілесності в культурі (маючи на увазі під деформацією «певний динамічний процес та слід динаміки, вписаний у тіло»¹, куди належить і письмо). Башляр, услід за Еріком Найманом, вбачає в локусі гнізда зв'язок з локусом дому, при цьому береться до уваги причетність гнізда до поетики повітря, а дому — до поетики землі. Ця паралель дозволяє аналізувати простір, у якому герой виконує роботу письма, застосовуючи метафорику гнізда у перехрещенні семантичних кіл повітря та землі, а фенікс додає ще й семантику вогню. Гніздо передає єдність, злитість простору з об'єктом, що перебуває в ньому, але на відміну від мушлі та панцира, що також мають подібну здатність, гніздо є простором, створеним самим індивідом. Саму таку єдність-злитість з аркушем паперу, до якого консолідується найрізноманітніший простір (від закритої, маленької кімнати в романі Моріака «Гадючник» до природного ландшафту, з висоти якого відкривається панорама на Арбікур, у «Щоденнику сільського священника» Бернаноса, чи краєвид гір в романі Руссо), переживає суб'єкт письма під час своєї естетичної роботи. Ален з роману Моріака «Старосвітський хлопчина» пише, тримаючи зошит на колінах, в будиночку, що загубився в глушині. Герой, що виступає в амплу суб'єкта письма, для роботи завжди знаходить затишне для нього місце, що є обов'язково відмежованим від зовнішнього світу (стінами будинку в романі Моріака, підвалом у романі Дідро, лісом у Бернаноса, горами та озером у Руссо). Гніздо несе семантику притулку, захисту. В історії фенікса реалізація цього змісту поєднується з мотивами страждання. Для героїв тексту-письма простір, створений написаним словом, виступає саме цим видом порятунку: черниця Дідро немає іншої можливості врятуватися від переслідування та незгод, окрім листа хай навіть віртуальному маркізу, для героїв Руссо простір письма стає притулком їхнього кохання, що не може бути реалізованим у реальному житті. Загалом для всіх героїв, що виступають в амплу *homo scribens*, письмо є місцем затишку в ситуації екзистенційної кризи, місцем, на яке покладаються надії якісної зміни життя, прориву. «Гніздо виділяється незвичайною значимістю в світі неживих предметів. Йому приписують досконалість, у ньому вбачають ознаки безпомилкового інстинкту», — стверджує Гастон Башляр². Саме інстинктом можна назвати роботу письма героїв, що не мали підготовки, навчання, а беруться за цю практику в ситуації екзистенційної кризи як за останній шанс порятунку (а не свідомо програмуючи цю роботу). Гніздо фенікса виділяється інстинктом вкла-

¹ Ямпольський, *Демон и Лабиринт*, 5.

² Башляр, *Поэтика пространства*, 91.

Метафоричний код письма про *Себе*

дати страждання в простір письма, не маскуючи його, знаходити прийоми розповіді, які нівелюють подвоєння болю, але стимулюють його переживання в модусі зміни ставлення до минулого, що трактується як згорання, спопеління колишнього «Я» героя суб'єктом письма.

Як фенікс у вогні стає одним цілим з гніздом, так суб'єкт ототожнює себе з письмом, в якому історія його життя реалізується через синтаксис розпалювання. Якщо синтаксис потоку свідомості можна означити метафорою води, то синтаксис письма про *Себе* героя французького роману реалізує метафору вогню. Розгалуженість фрази, побудованої на асоціативних зв'язках у потоці свідомості, наприклад, у Бретона в «Зірці передодня», створює ефект відсутності структури та враження води, що ллється. Чого не можна сказати про синтаксис тексту-письма. Думка в письмі розгортається, хоча і не під цілковитим контролем раціо, все ж не так розмито, як у дискурсі, створюваному свідомістю індивіда без допомоги аркуша та пера. Початок тексту-письма свідчить про пошук відповідного слова, способу розповіді, вираженням чого стають часті три крапки, закреслення та вирвані сторінки (як у щоденнику кюре з роману Бернаноса), тоді як ближче до завершення щоденника, листа, історії життя фрази набувають структурованого характеру та повністю сформованого змісту. Показово, що нудота як екзистенційна криза у романі Сартра супроводжується образами в'язкими, густими та м'якими за своєю природою; в опозицію до них, як протидію та порятунком, виведено образи тверді та міцні, одним з яких є повторюваний у творі образ криці, що здатен пронизувати час. Письмо про *Себе* повністю узгоджується в своїх семантичних полях з цим образом. Писане слово, що несе імпульси внутрішнього світу героя, його неспокій та страждання, запалюється поволі, щоб розгорітися та спопелити біль, уможливити переродження «Я» суб'єкта письма. Саме так можна означити мету письма героя французького роману, що реалізує думку, висловлену в поезії Кітса: «Мені крила фенікса даруй... щоб полетіти я міг до своїх мрій». Історія свого життя пишеться пером-смолоскипом фенікса, на крилах якого стає можливим досягнення мрій. Дім, що може корелювати з гніздом, має бути простором, що стимулює рух мрії, розгортання оніричних картин. Візії кюре з Арібкуру, потужність оптики Сен-Пре, що виходять за межі фізичних можливостей, здатність героя Моріака бачити в саду за вікном кімнати, де він пише, картини його дитинства засвідчують семантичну єдність простору письма з гніздом. Гніздо фенікса, на відміну від інших птахів, не може бути порожнім, залишеним. Цей образ на позначення процесуальності письма про *Себе* має своїм відповідником безперервність роботи homo scribens. Кюре з роману Бернаноса неодноразово зізнається в зневірі у можливість щоденника стати відповіддю на його сум'яття, втім, він не залишає практики письма аж до смерті. Рокантен може легко відкинути роботу попередніх років над біографією маркіза, щоб повністю присвятити свої сили автобіографічному письму. Текст-письмо французького роману засвідчує, що виписування власного «Я» є роботою, яку лише умовно можна поділити на періоди, адже вона не містить зупинок та перерв. Процесуальність письма про *Себе* героя роману характеризується циклічністю, що відсилає до кола фенікса.

Письмо Сюзанни з роману Дідро розгортається від листів з монастиря до листа-сповіді маркізу де Круамару, епістолярій Юлії з роману Руссо — від окремих листів до передсмертного мегалиста сповідального характеру, в якому повторюються думки з попередньої кореспонденції. Втрата валізи зі щоденником штовхає Едуара з «Фальшивомонетників» А. Жіда розпочати новий записник, який став не продовженням, а переобліком попереднього. Герой «Гадючника» Ф. Моріака починає свою історію письма з уявного дискурсу про лист дружині. Перенесення уяви на практику письма виявляється трансформацією усіх планів персонажа. Ален з роману Моріака «Старосвітський хлопчина» рухається від зошита до зошита: закінчивши один, передає його Донзаку, але написання останнього зошита утверджує в героя потребу повернути два попередніх. Письмо про *Себе* героя французького роману розгортається за принципом кола фенікса. Якщо образ птаха, у відповідності до поетичної традиції, вказує на свободу уяви, чистий політ духа¹, то фенікс втілює здатність суб'єкта письма спалахнути від власних страждань, перенести внутрішній вогонь на синтаксис письма, що спопелить пережите і тим самим перетвориться на цілющу сльозу вогняного птаха, здатну дарувати відродження. Фенікс — вираження активного характеру героя, який перероджується завдяки письму, того вогняного синтаксису, в якому могли б втілитися його внутрішні страждання та порив-політ до опанування своїх почуттів. Фенікс — сама стихія, що несе з собою суб'єкта письма. Ось чому фенікс так необхідний письму про *Себе* — це образне виявлення сутності homo scribens, «Я» якого невіддільне від простору письма.

Дослідження дискурсів тіла, подорожі та дому в письмі про *Себе* фікційного суб'єкта вибудовує залежність між означниками, що формують ландшафт письма. Дискурси тіла, подорожі та дому перехрещуються в просторі письма про *Себе*, визначаючи поетикальну своєрідність романів. Поетика картографування виступає експліцитним вираженням накладань семантичних кіл письма та мандрівки. Формування власного «Я» штовхає тіло до постійного руху (найбільш яскраві приклади: Сен-Пре пише з навколосвітньої подорожі, Бальдасар створює зошит за зошитом, мандруючи). Неможливість локалізації тіла героя є аргументом на користь визначення тіла-письма як діонісійного.

Діалектика тілесності в тексті-письмі полягає в тому, що письмо є сферою безтілесного на рівні тематики та історії, але сам процес письма стає витворенням нової ідеальної тілесності, заміною фізичного тіла героя тілом письма.

Романна оповідь охоче відгукується на тему мук чуттєвого кохання, але нав'язливо оминає тілесний бік любові. Матеріально-тілесна сфера, а також супровідна їй риторика сміху, висвітлені в романі Рабле, дозволили М. Бахтіну

¹ Михаил Эпштейн, «Природа, мир, тайник вселенной»
<http://www.nvkz.kuzbass.net/dworecki/other/e/enter.htm>

Метафоричний код письма про Себе

визначити функціональну роль тіла: «Тіло для нього — найбільш досконала форма організації матерії, тому воно — ключ до всієї матерії»¹. Тілесне життя людини в розгортанні історії самопізнання суб'єкта лише на перший погляд може здатися втраченим заповітом роману Рабле, позаяк образи тіла мало представлені в сюжетно-фабульній структурі тексту-письма. Суб'єкт письма у своїй естетичній роботі зберігає вірність *homo sentimental*, що зводить свої почуття в ранг достоїнства. Герої французького роману, що виступають в амплуа *homo scribens*, без прив'язки до певної культурно-історичної парадигми можуть наголошувати тему почуттів, ведучи мову про свій внутрішній світ, звертати особливу увагу на відтінки емоційних вражень (герої Руссо, Сенанкура, Мюссе, Сартра, Гарі, Роне), або не називати свої емоційні стани (герої Дідро, Лакло, Жіда, Моріака, Юрсенар, Кіньяра), але неодмінно текст-письмо усім арсеналом своїх засобів (від тем та мотивів до наративних особливостей) буде виражати самопочуття суб'єкта. Герой, який береться за роботу письма, представляє своє «Я», що відчуває (у випадку мнємографії це видно особливо виразно) — хай навіть далеко не завжди *homo scribens* спроможний визначити свій емоційний стан. Практика письма героя французького роману підтверджує думку М. Кундера: «Основою «я» є не мислення, а страждання — найелементарніше з усіх почуттів»². Протилежною стороною дискурсу страждання виявляється зниження уваги до тілесного життя героя. М. Кундера слушно зауважує: «скарб любові та скарб ліжка суть дві речі, що взаємовиключають одна одну»³. У цьому аспекті текст-письмо не просто підтримує тенденцію романного дискурсу (XVIII — XIX ст.): звільнені від зв'язку з тілом почуття завдяки письму отримують простір, плоть оповіді, — що робить письмо незамінним засобом для дослідження виміру почуттів суб'єкта. Зрештою, романи, що стали точками відліку сентименталізму, були саме текстами-письмом («Сентиментальна мандрівка» Стерна, «Юлія, або Нова Елоїза» Руссо, «Страждання молодого Вертера» Гете). Сфера почуттів міцно закріплює свої позиції в просторі письма фікційного *homo scribens*, переключаючи роль тіла з ключа до всієї матерії на означник внутрішніх імпульсів індивіда.

Бажання героїв писати означає їхнє прагнення до формування тіла тексту. «Письмо первісно співвідноситься з первинним бажанням»⁴. Бажати тіло тексту — це перша умова до реалізації бажання тіла Іншого, адже саме письмо перетворює героя, що має намір писати, на автора тексту свого життя, тобто дозволяє стати Іншим. «Бажання здійснюється, якщо досягається вища точка

¹ Михайл Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. (Москва: Худ. лит., 1990), 398.

² Милан Кундера, *Безмертие*. Пер. з чешс. Н. Шульгина (Москва: Азбука-классика, 2000), 223.

³ Там само, 219.

⁴ Подорога, *Выражение и смысл*, 32.

задоволення»¹. У просторі письма режим задоволення полягає в повільному виписуванні героями однієї тематичної лінії, що спричиняє екстаз записів. Як акцентує Ж. Батай у «Внутрішньому досвіді», еротизм, будучи аспектом внутрішнього життя, веде назовні². Така ознака еротизму притаманна і письму, адже процес письма полягає у винесенні імпульсів внутрішнього світу героїв назовні, на поверхню аркуша. Письмо є актом єднання внутрішнього та зовнішнього шарів буття індивіда. Внутрішній простір пам'яті, в якому зберігаються події/сцени життя героя (тобто зовнішнє), стає хронотопом конструювання ідентичності завдяки потягу до репрезентації в тілі письма. Репрезентація простору пам'яті пов'язана не лише з винесенням подій минулого на папір (утворення сліду на тілі письма), а й з одночасним їх осмисленням, інтерпретацією. Таким чином, у тексті-письмі відбувається поєднання елементів, що мають зовнішню природу (репрезентація, аркуш), з процесами внутрішнього світу героя (аналіз та розуміння). Лише при накладанні вони реалізують свої функції побудови оновленого «Я» суб'єкта письма, а тому процесуальність письма виявляється спорідненою з еротичним єднанням.

Сконцентрувати загадку письма про *Себе* фікційного суб'єкта (як художнього простору) дозволяють ремарки homo scribens своєї естетичної роботи. Аналіз топіки особистісного письма веде до розкриття конструктивного навантаження письмового розгортання історії про *Себе* в аспекті конструювання ідентичності суб'єкта. Вкласти історію свого життя в письмо суб'єкта штовхають невирішені питання його екзистенції. Здійснюючи мандрівку широким зовнішнім світом або блукаючи у пошуках дома, герой французького роману отримує координати, що дозволяють йому організувати свій простір мислення про власне «Я». Загальним місцем письма про *Себе* виявляється прив'язування почуття, поруху внутрішнього світу героя до матеріальних об'єктів (природного чи міського пейзажу), в результаті чого формується розгортання письма та рух homo scribens у глибину «Я» героя. Письмо набуває ознак внутрішньої подорожі — незалежно від того, чи здійснював герой зовнішню мандрівку. Дослідження за допомогою письма свого минулого, своїх переживань відводить героя від зовнішньої матеріальної дійсності, в яку включено його фізичне тіло, але водночас стимулює розгортання внутрішньої мандрівки та становлення оновленого тіла суб'єкта письма. Аналіз цього питання дозволяє розкрити функціональну спрямованість письма про *Себе* як формування нового «Я» суб'єкта, що супроводжується утвердженням на письмі концепту оніричного дому.

Дослідження метафоричного коду тексту-письма веде до висновку про сильніше тяжіння письма про *Себе* до образів води та вогню. Як підмітив герой П. Кіньяра («Салон у Вюртемберзі»), оніричні картини того, хто перейнятий

¹ Подорога, «Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты». Р. Барта», в *Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии*, 220.

² Батай, Из «Внутреннего опыта», 223–243.

Метафоричний код письма про *Себе*

роботою письма, заповнює морська тематика — «блаженні «водяні» сни»¹: коли герою наснилася втрата якоря — каракатиця випустила на нього струмінь чорнил. Сон виводить метафоричні образи, що свідчать: дезорієнтації в житті здатна зарадити робота письма, яка заповнює ество індивіда. Не випадково у французькій мові слова чорнило (*l'encre*) та якір (*l'ancre*) звучать однаково. Письмо рятує героя від наближення до кам'яних образів болю, гасить полум'я страждань та переводить їх енергію у конструктивне русло творчості (до поезики вогню входить як мотив страждання, так і творчості — роль суб'єкта письма дає індивіду вміння обрати вогонь життя). Закріплена на папері чорнильна історія надає герою, що перебував до роботи письма в ситуації екзистенційного безгрунтярства, відчуття підґрунтя під ногами та легкого дихання.

¹ Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, 93–94.

ВИСНОВКИ

Письмо про *Себе* ніколи не знало браку уваги — як з боку наукової думки, так і з боку літературної критики. Концепти «Я» та «письмо» перехрещувались в психоаналітичних та філософсько-антропологічних дослідженнях, що у висновках обов'язково експлікували потужну силу процесу самописання суб'єкта на шляху до самопізнання. Студії, в яких особистісне письмо посідало чільне місце, мали на меті глибший аналіз структур людської психіки, засобів збереження минулого, формування досвіду, стосунку процесу творчості до зовнішнього боку життя, зв'язків людини з мовою. Наголос на одному з цих аспектів обов'язково призводив до порушення й усіх інших питань або відсилання до них, тож можна стверджувати, що особистісне письмо як предмет аналізу є фігурною дужкою цілого комплексу важливих тем. Перебуваючи на перетині різних наук, індивідуальне письмо про «Я» послуговується досягненнями і психоаналізу, і філософії, і літературознавства. Спільним маркером усіх студій про письмо виступає широке використання метафор у мові дослідження, що природно мало призвести до розгляду письма про *Себе* у площині художньої літератури.

В літературознавстві тема особистісного письма, зазвичай, передбачала два вектори: письменницьку творчість реального автора та структурні особливості художнього простору, в якому мають місце певні моделі письма (листи, щоденник, нотатки тощо). Перший випадок вів до розмови про процесуальність письма, стосунку письмового тексту до реального життя, значення творчого проекту для «Я» автора. Порушення проблеми форми художнього твору, ролі листа або інших записів у його композиційній структурі корелювало з питанням жанрових характеристик моделей письма.

Посилення ролі всесвітньої електронної мережі на початку XXI ст. призвело до тіснішого зв'язку індивіда з письмом, що виросло за своїм значенням у житті людини нашого часу. Віртуальність письма-спілкування в інтернет-просторі актуалізувала питання фікційності художньої літератури. Поступ літературознавства зумовив зустріч декількох підходів до інтерпретації особистісного письма, перехрещення їхніх проблемних полів, що й обумовило зосередження дослідницької уваги на образі фікційного суб'єкта письма, а відповідно дозволило означити річище літературознавчого аналізу, в якому розпорошені по

Висновки

різногалузевим студіям питання склали одне ціле такої теми як письмо про *Себе* фікційного суб'єкта.

Французька література завжди тримала письмо героїв у пошані, тому природно, що саме французьке літературознавство швидкими темпами поповнюється все новими дослідженнями з цієї тематики. Водночас навіть у французькому літературознавчому просторі відсутні комплексні праці, присвячені саме письму героя роману. Представлене в цій монографії дослідження репрезентувало чорнильну історію французького роману (історію, яку створили своїм письмом фікційні суб'єкти), що дозволяє підсумувати розгортання традиції письма про *Себе* у французькому романі та художню своєрідність тексту-письма.

Застосована для аналізу письма фікційного суб'єкта методологія «мікрочитання» може лише на перший погляд здатися алогічною. Ж.-П. Рішар зводив дослідження тем до екзистенції авторської свідомості (маючи на увазі біографічного автора, від розгляду вагомої ролі якого це дослідження відмовилось). В іншому, головним чином — в самій стратегії аналізу, розгляді його структури — Рішар залишався послідовником Башляра. Розгляд письма про *Себе* як теми французького роману дозволив показати її функціонування на різних рівнях художнього твору (при цьому категорія рівнів запозичена у Ж. Женетта). Розгляд розгортання письма про *Себе* як мотиву на рівні історії висвітлює семантичне значення письма як естетичної діяльності, роботи героя-оповідача в контексті його екзистенційних пошуків. Дослідження письма про *Себе* як наративної моделі експлікує переломлення історії через оповідь, яким чином акт письма змінює свого «автора», впливає на формування текстового повідомлення. Аналіз письма про *Себе* в плані поетикальної своєрідності виявляє функціональне значення особистісного письма як тіла оновленого суб'єкта, маршруту пізнання, дому; а метафори води, вогню, землі та повітря допомагають артикулювати смисли письма, що не мають чітких назв. Запропонований аналіз підтвердив конструктивність такого підходу. Відбір з художнього простору романів промовистих деталей для пояснення функціонально-семантичного значення мотиву письма, комунікативної арки тексту-письма дозволив запропонувати мережу кодів для звільнення природи особистісного письма з полону невимовності, загострити увагу на потужності метафорики у дискурсі письма про *Себе*.

Поняття «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта» було обрано як головну робочу формулу дослідження серед інших понять, що побутують в сучасному французькому літературознавстві, як таке, що вказує на естетичну діяльність героя-оповідача (а не первинного автора), проектує розмову про єдність форми та змісту, вплив оповідного акту на текстове повідомлення, а також розгляд різних моделей письма (листа, щоденника, мнемографії) в єдності їхніх смислів. Аналіз метаморфоз «Я» фікційного суб'єкта у процесі вкладання подій життя у письмо дозволив уточнити статус протагоніста в романному просторі. Проблеми, що приводять індивіда до екзистенційної кризи і, відповідно, потреби у письмі, вказують на протагоніста як персонажа (інертного, неспроможного на рішучі дії, багато в чому пасивного, з яким історія трапляється). Втім таким можна його назвати виключно до стадії письма, а позаяк текст-письмо не пе-

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

редбачає експліцитного розділення сцен на до і після процесу виписування, то і статус «персонаж» корелює з головною дійовою особою твору виключно як робоча деталь на позначення минулого «Я», що береться за перо. Саме робота письма перетворює персонажа на героя, адже починаючи свою естетичну діяльність він у прямому значенні творить власну історію, в ролі оповідача являє свою активність, цілеспрямованість, а в комунікативній арці тесту-письма стає Іншим для реального читача (в програмуванні координат для його самопізнання). Таким чином, розмова про роман, художній простір якого представляє письмо про *Себе* фікційного суб'єкта, має справу з героєм, а не персонажем.

Дослідження тексту-письма французької літератури у діахронічному розрізі засвідчило, що «чорнильна» історія фікційних суб'єктів починається разом зі становленням самого романного жанру. Апокрифічні мемуари XVII ст. підготували бурхливий розвиток традиції письма про *Себе* фікційного суб'єкта, а епістолярний роман став плідним ґрунтом, на якому увиразнилися смисли цієї естетичної роботи героя. Єдиним способом віддати належне художньому прийому «письмо фікційного суб'єкта» стало окреслення історичного поступу героя французького роману з пером у руках. Розгляд текстів-письма за культурно-історичним епохами дозволив увиразнити спільні характеристики цього типу роману.

Письму про *Себе* героя французького роману від XVIII ст. до другої половини XX ст. не властиві динамічний сюжет; активність героя більше виражається на рівні оповіді, ніж через його вчинки в сценах, що формують рівень історії. І хоча не можна знехтувати увагою просвітницького роману, а також творів мадам де Сталь, Жоржа Санда, Бальзака до опису звичаїв, повчальними (у прямому і вузькому смислі) навіть ці тексти, не кажучи вже про романи XX та початку XXI століть, ніяк не назвати. Аналіз мотиву письма у французькому романі засвідчив, що текст, в якому представлена робота homo scribens, не спирається на естетику відображення-наслідування, не акцентує «реалістичність» як у плані поетики, так і в об'єкті уваги. І попри те, що герой, який виступає в амплуа суб'єкта письма, неодмінно переживає кризу самоусвідомлення і не може знайти собі місця у житті, все ж соціальна периферія та маргіналії не перебувають у центрі романної дії.

Тексти, що входять до корпусу письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману, характеризуються рисами, які можуть бути критерієм тексту-канону, і такими, які суперечать йому водночас. Цим текстам не притаманна одна з рис канонічного твору: вони не репрезентують характерні ознаки творчого методу та стилю письменника, як і національної літератури; меншою мірою це стосується (хоча й не заперечує) демонстрації «великого стилю» літературної епохи. На цьому підґрунті письмо про *Себе* фікційного суб'єкта корелює з «малою літературою»¹. У контексті текстів з корпусу письма про *Себе* фікційного суб'єкта нелогічно порушувати питання про існування ідеального твору, поготів зовнішніх правил, які могли б виконувати функцію зразка або набли-

¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Ed. De Minuit, 1996), 29–33.

Висновки

женого до довершеності. Тяглість традиції письма фікційного суб'єкта не передбачає наслідування певного еталону, передавання від твору до твору особливих кліше.

У панорамі конкретної літературної епохи тексту-письму відводилось місце малої літератури. На перший погляд, статус епістолярного роману в епоху Просвітництва може здатися винятком. Але не можна знехтувати тим фактом, що епістолярний роман з'явився як похідна жанроформа від листа у побутовій реальності, і не мав Іншого, якому міг би бути протиставлений. Натомість, у наступний період, коли відбувся відхід від асоціації листування фікційних суб'єктів з реальними людьми, практика письма героя втратила свою позицію домінування. У творчості конкретних авторів твори, що репрезентують роботу письма фікційного суб'єкта, також жодного разу не посіли центральне місце (навіть у тих випадках, коли перу письменника належить один роман-письмо, він не стає головним чинником популярності автора, за винятком лише роману Лакло). Письменники-просвітники (Монтеск'є, Руссо, Дідро) увійшли в історію передусім як політичні мислителі, укладачі енциклопедії. «Історія сучасної грекині» не стала візитною карткою Прево-письменника. «Адольф» став першим, проте не єдиним, твором серед тих, що принесли світову славу Констану. За Мюссе закріпилась слава, насамперед, поета, потім драматурга, а вже потім автора «Сповіді сина століття». У творчості Бальзака, Гюго, Нерваля їхні тексти-письмо постійно перебувають під загрозою загубитися в тіні «великих» творів. А у творчому доробку Моріака, Бернаноса, Грака, Юрсенар, Жіда письмо фікційного суб'єкта не виділяється, а, навпаки, асимілюється з іншими їхніми творами, утворюючи певну ідею письменника. Ж.-П. Сартр і С. де Бовуар не зробили романи-письмо головними у своїй діяльності. Письмо фікційного суб'єкта Батая, Дефоре, Бекета з'явилось як продовження творчих експериментів, серед яких не зайняло провідну позицію. Зрушення відбулись лише наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст., на що вказує ситуація з окресленням місця тексту-письма в творчості сучасних французьких (франкофонних) письменників. П. Кін'яр, А. Маалуф, Е.-Е. Шмітт звертаються до письма героя в декількох романах, чим засвідчують непересічність цього модусу організації твору в їхній творчій майстерні. Звернення інших сучасних французьких письменників (К. Бобена, Д. Пенака, Т. де Роне, А. Д. Гарі) до письма фікційного суб'єкта, що відбулось в одному романі, не може тлумачитись як окремий випадок, позаяк їхній проект творчості ще триває. Загалом, розширення ареалу творів, у яких представлена робота письма фікційного суб'єкта у французькому (а також інших національних літератур) романі початку ХХІ ст., свідчить про питомість та конструктивність письма героя як художнього прийому, що може призвести до зміни його статусу як належного до «малої літератури».

Письмо героя французького роману в усі епохи корелювало з ефектом оригінальності, який читачі не мали можливості асимілювати аж настільки, щоб не помітити. Тексти-письмо С. Бекета (що згадується у Г. Блума у контексті ірландської літератури), Ж. Батая, Л.-Р. Дефоре більшою мірою пов'язані з ефектом оригінальності, що не піддається асиміляції, але це не стосується місця письма

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

в цих творах. У багатьох текстах-письмо французької літератури розгортається історія почуттів, що змушує читача почуватися на їхній території як вдома. Тобто, незалежно від тематики змісту, письмо героя як проблема, яку піднімає текст, постійно перебуває на межі асиміляції оригінального та знайомого.

Пересторогою щодо виокремлення канону тексту-письма у французькому романі виступає вільна стихія письма, що стирає усі рамки і не може знати центру. Фікційний суб'єкт письма (за винятком хіба героя Гарі-молодшого та героїні А.-С. Брасм «Наше попереднє життя») у більшості випадків є непрофесійним оповідачем, не знає авторитетів. Іншими словами — в аспекті діахронії нелогічно порушувати питання про канонічну невизначеність. Натомість літературній ситуації романів, що представляють письмо про *Себе* героя-оповідача, притаманна діалогічність із зразками попередніх епох, на площині якої можна вести мову про більший чи менший резонанс певного варіанту письма фікційного суб'єкта.

Текст-письмо XVIII ст. багато в чому виступає донором у генетико-контактних зв'язках французького роману. Роман «Юлія, або Нова Елоїза» Руссо для письма про *Себе* героїв наступних епох має підстави зайняти місце претексту в аспекті вибудови комунікативної арки (зокрема, єдності адресата та адресанта у просторі письма), влади письма над автором, перетворення образів зовнішньої дійсності на метафори внутрішнього світу, розгортання письма як маршруту самопізнання суб'єкта. Роман «Небезпечні зв'язки» Лакло логічно визначити як претекст ігрового начала тексту-письма, мультиспрямованості комунікативної арки. «Черниця» Дідро, своєю чергою, виступатиме претекстом наступних зразків у аспекті творення ресурсами письма нового тіла, пористості жанрових модусів особистісного письма. Роман «Історія сучасної грекині» Прево — претекст такої грані тексту-письма як неоднозначність правди/вигадки (мотиву осмислення щирості/брехні), а також такого вектора комунікативної арки як діалог героя-оповідача із зовнішнім гіпотетичним читачем.

Текст-письмо французького романтизму на перший план вивів сповідальну модальність, аргументовану зануренням суб'єкта розповіді в глибини власного внутрішнього світу. Практика письма героя-романтика стає способом визначення смислу життя, яке ще не завершено. Письмо про *Себе* дозволяє уникнути нестерпної для романтика зупинки, яка є необхідною умовою погляду в дзеркало з метою пізнання. Інакше кажучи, герой Констана, Мюссе, Гюго письмом долає свій головний романтичний конфлікт: письмо зупиняє рух життя, не перериваючи його, множить часові пласти, відкриває нові можливості, завдяки чому перетворюється на іншопростір.

Письмо про *Себе* фікційного суб'єкта епохи літературного модернізму, відкидаючи багато в чому здобутки попередніх культурних парадигм, водночас увиразнило вимисел як грань роботи письма. Художній простір текстів-письма цього періоду позбавлений вказівок, за якими читач міг би розрізнити правду про життя героя від брехні. Реалізація естетичної роботи героя-просвітника та героя-романтика як фікційних суб'єктів письма містила цілий комплекс елементів, що працювали на досягнення ефекту реальності та формування довіри зо-

Висновки

внішнього читача до предмета виписування. Серед арсеналу цих засобів зворотне листування, в якому відповідь адресата є множенням точок зору та, відповідно, засобом об'єктивізації історії адресанта; передмова екстрадієгетичного суб'єкта, що виступала містком між реальною дійсністю зовнішнього читача та світом фікції, утвореним письмом героя. Ефект реальності та стилізація письма фікційних суб'єктів під документ з реальної дійсності мали за мету передання досвіду від героя до читача. Натомість у письмі героя Ж.-П. Сартра, С. де Бовуар, Ф. Моріака, Ж. Бернаноса, Жульєна Грака, А. Жіда, М. Юрсенар, Л.-Р. Дефоре, Ж. Батая, С. Бекета навіть за умови наявності передмови ніщо не порушує фікційної природи роботи *homo scribens*, не кидає тінь на письмо як вимисел. На контрасті з письмом фікційних суб'єктів попередніх культурно-історичних періодів текст-письмо епохи літературного модернізму увиразнює стирання дистанції між героєм та реципієнтом, неможливість надання читачу поради, поготів передачі сформованого досвіду. Письмо героя модернізму нівелює інформацію, що пов'язана з необхідністю правдоподібності, натомість дух оповіді, мистецтво якої репрезентує *homo scribens*, позбавлений цієї залежності, повністю занурений у вимисел, що звільняє смисли внутрішніх імпульсів суб'єкта. Естафету в цьому питанні переймають герої-оповідачі роману рубежу ХХ–ХХІ ст.

Герої-оповідачі текстів-письма акцентують питання неможливості зізнання як такого, позаяк суб'єкт, що береться за перо, шукає — а не знає наперед — яким він є. Усі знання про себе, що передують письму, формують події зовнішнього світу, від якого герой відходить, обираючи роль суб'єкта письма. Сам факт письма свідчить: відношення героя з пером у руках до протагоніста виписуваних подій передають слова: я не такий, я є іншим. Беручи на себе роль суб'єкта письма, герой виявляється включеним у процес вироблення смислів пережитих подій, що уможлиблюється завдяки лінії письма. Таким чином, сповідь не може виступати складовою стратегії письма про *Себе*, натомість сповідальність є маркером відношення утворюваного письмом простору до «Я» (героя, оповідача, оновленого суб'єкта в процесі становлення — всіх в одному).

Аналіз героя в естетичній діяльності письма про *Себе* дозволив пояснити, що тканина письма плететься з петель, які зв'язує становлення нового суб'єкта з читачем як зовнішнім Іншим, а через нього, з собою минулим та теперішнім. Метаморфози суб'єктивності можна назвати однією з головних характеристик тексту-письма: трансформація персонажа історії зовнішнього життя на героя свого власного тексту пережитих подій, на оповідача про *Себе*, на розсіяного суб'єкта письма.

Виведені в дослідженні характеристики метаписьма підвели до питання про можливість існування вірцевого *homo scribens*, експлікованого у всій повноті рефлексіями суб'єкта письма щодо власної естетичної роботи. Аналіз письма як наративної моделі засвідчив: суб'єкт письма не може відмовитися від денотації — у будь-якому випадку письмо про *Себе* явить розповідь, розкаже історію, що неодмінно дасть про себе знати крізь пародію, приховану цитацію та нагромадження фігур (яскравим прикладом можна вважати романи

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Л.-Р. Дефоре та Ж. Батая, а винятком — трилогію С. Бекета). Герої їхніх творів, пишучи, розпускають вузлики (ознак та характеристик письма про *Себе*), зав'язані суб'єктом письма французького роману, починаючи з вузликового письма перуанки мадам де Граффіньї. Навіть за умови засвідчення чіткого наміру героя-оповідача не говорити відверто про *Себе* — письмо зраджує, бо текст-письмо характеризується нівеляцією усіх обмежень. Письмо як акт висловлювання виявляється неодмінно відпущеним на вільний хід, завдяки чому набуває здатності відриватися від себе самого до безкінечності.

Аналіз homo scribens як героя в естетичній діяльності письма про *Себе* підводить до думки про трансгресію, притаманну природі письма, в якій відбувається творення оновленого «Я». В роботі суб'єктів письма нівелюється жест розриву зовнішнього та внутрішнього, есплікується *буття відмінності* (М. Фуко). Письмо персонажів, що починається з потреби героя у порятунку «Я» суб'єкта, що пише, поза спрямованістю (М. Бланшо) виявляється творенням світу, досягненням недосяжного, переходом через непрохідне.

Поєднання історичних кодів тлумачення письма в романах від XVIII до поч. XXI ст. веде до висновку про єдність функціональних ролей письма про *Себе*, що у різні літературні епохи виходять на авансцену однією зі своїх граней. Комплекс семантичних значень роботи письма є органічним поєднанням ідей особистісного письма героїв усіх епох. Цей висновок спростовує можливість існування в корпусі текстів «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта» твору-канону, але дозволяє виділити константи цього типу тексту. Тож у підсумку кодів різних літературних епох письмо про *Себе* фікційного суб'єкта як мета-жанр вказує на текст з відкритою структурою та ігровим началом, що репрезентує роботу пам'яті героя-оповідача, спрямовану на прояснення глибини його внутрішнього світу (почуттів та переживань), у якій відбувається множення образів героя та відкриття ним нового *Себе*.

Як засвідчує історія французького роману, художній простір письма про *Себе* фікційного суб'єкта не залишає і сліду від негативного значення письма у «Федрі» Платона, повністю утверджуючи конструктивні смисли письма як естетичної роботи, безпосередньо пов'язаної з самопізнанням індивіда, конструюванням ідентичності.

Проведене дослідження творів французької літератури, що утворюють корпус текстів «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта», зокрема аналіз жанрових модусів (листа, щоденника, «історії мого життя») в аспекті часу, структури, комунікації дозволяє підсумувати вплив письма як наративної моделі на жанр роману. При взаємодії особистісного письма та роману доводиться констатувати той факт, що письмо створює множинність, ту, яку Дельоз асоціює з ризомою. На кожному текстуальному рівні роману відбувається процес помноження. На рівні історії (за Ж. Женеттом) сюжет розповідає одне, але письмом-оповіддю вносяться важливі елементи, що створюють іншу, нову історію. Текст-письмо засвідчує, що історія не дорівнює сюжету, адже герой розповідає своє минуле (більш чи менш віддалене), а письмо творить його теперішнє. До ризоматичного лабіринту потрапляють також жанрові моделі особистісного письма, що

Висновки

уникає відповідності визначеним критеріям листа, щоденника чи мемуарів. Окрім того, множення зазнає і тілесність: від заперечення до формування. На поетикальному рівні тексту-письма відбувається перехрещення поетик різних стихій, а метафора фенікса поєднується з метафорою нарциса. Уся ризоматичність тексту-письма обумовлюється концепцією оповіді, коли творчий акт, яким мотивується створення письмової історії, стає чи не найважливішою частиною дієгетичного всесвіту. Історія включає в себе письмо-оповідь і тому підпорядковується йому. Це вперше відкрив епістолярний роман XVIII ст. і засвоїв роман наступних історичних епох (на противагу іншим «втраченим заповітам» XVIII ст.). Унаслідок історія французького роману вказала на константи художнього простору, визначеного роботою письма фікційного суб'єкта, та закріпила за вкладанням свого «Я» у письмо смисли конструювання ідентичності індивіда, гармонізації *Себе*.

Історія в романі, що є письмом героя, вибудовує власну референційність: текст-письмо не наголошує позатекстову реальність, письмо героя референтне його реальності такою ж мірою, як художній простір літератури — зовнішній дійсності. Цей факт дозволяє проектувати конструктивність висновків щодо формування чорнильної історії про *Себе* фікційного суб'єкта на пошуки реальної людини свого «Я».

Для типу художньої структури роману-письма про *Себе* характерна відмова від кульмінації, видозміна механізму інтриги. В епістолярному романі кожен лист має власну значимість, не має більш чи менш важливих — це ж можна сказати і про щоденникові записи та частини письмової історії життя. Лише в деяких творах у сюжетно-фабульному плані можна виділити сцени, що відіграли вирішальне значення в житті героя (як зрада в романі П. Кін'яра), натомість урахування впливу події письма на розуміння героєм минулого скасовує будь-яку перевагу одного епізоду над іншим в чорнильній історії. Факт виписування епізоду життя стає творенням нового його смислу завдяки конструктивній зустрічі персонажа (минулого), героя-оповідача, суб'єкта письма (теперішнього) з новою стороною свого «Я», що проявляється мовою письма (*homo scribens*), та зверненню до *Себе* іншого, того, хто має переродитися за допомогою ресурсів письма (майбутнього).

Письмо дозволяє герою перетворити спогад, рефлексію певних подій (у тому числі чуттєве переживання) на наратив. Письмом про *Себе* герой-оповідач вибудовує реальність, що має епічні характеристики (за М. Бахтіном), пропонуючи читачеві самостійну картину світу у взаємозв'язку людей, подій, речей, але не замикається на епічності. Акцент на процесуальності письма про *Себе* фікційного суб'єкта вносить суттєві корективи в епічність романного дискурсу, проявленого таким типом тексту. По-перше, утворення картини світу за допомогою особистісного письма передбачає занурення героя-оповідача у свою пам'ять, уяву, сферу почуттів. По-друге, становлення наративу з-під пера фікційного суб'єкта прив'язує створювану картину до «Я» творця за аналогією до єдності, що існує між означником та позначуваним. Зрештою, процес прикріплення порухів внутрішнього світу героя до образів та подій зовнішньої дійсно-

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

сті, хоча і створює певну текстуальну картину, не претендує на статус епічної оповіді, позаяк зовсім не тяжіє до того, щоб увібрати в себе людську дійсність певного часу з усією її багатогранністю. Не можна також знехтувати тим фактом, що письмо про *Себе* виразно демонструє образ героя, що перебуває в процесі становлення — повністю відкидаючи ідею готового та незмінного характеру героя. Тож епічність та ліричність в тексті-письмі виявляються деесенціалізованими, вкотре підкреслюючи включення усіх компонентів тексту-письма до ризоматичного лабіринту.

До ризоми письма втягується й організація часових пластів автодієгезису. Незважаючи на дистанцію між роботою письма та сцен, які в неї вкладаються, процес виписування життєвих подій — в кожному жанровому модусі письма про *Себе* — виявляється тісно пов'язаним з ресурсами уяви суб'єкта, що пише. Своїм місцем для суб'єкта, який залучає себе до роботи письма, від часів епістолярного роману епохи Просвітництва є винятково виключно простір письма, що засвідчує перенесення усіх екзистенційних завдань та проєктів на цей тип естетичної роботи. Реконструюючи минуле через створення фігур, герої-оповідачі проживають ще раз своє життя в модусі «про», при цьому не повторюючи біль минулого. За допомогою повітряних петель письма, в яких голос переплітається з мовчанням, щирість з брехнею герої наближається до константи внутрішнього світу, тобто досвід як подія полягає в переведенні життя в модусі «пере» у модус «про». Завдяки уяві, що може залишатися однією з граней індивідуальної пам'яті героя або й її домінантою, запускаючи механізми творчості, події, що передували акту письма, перестають асоціюватися виключно з минулим. У письмі вони актуалізуються, переживаються у новому феноменологічному полі. Акт письма вносить розрізнення в існування героя, завдяки чому реалізується можливість уточнення, закріплення *Себе*, а досвід перетворюється на подію в процесі пізнання. Письмо як модус вимислу стає перекладом уяви героя на конкретну форму, що навіть за умов відсутності зауважень фікційного суб'єкта про мету здійснення його естетичної роботи, підпорядковується прагматичній цілі використання. В тексті-письмі досвід постає не точкою відліку, а результатом письмової оповіді. Пережите вимагає від героїв оформлення та, відповідно, пізнання. За допомогою письма фікційні суб'єкти формують свій досвід, а віртуальний реципієнт включається у цей процес як повноправний учасник, тож замість поради від героя він отримує практику піклування про *Себе*.

Включений в комунікативну арку тексту-письма реальний читач романів, художній простір яких визначений роботою homo scribens, розуміє, що письмо про *Себе* є мандрівкою в глибини власної сутності, творенням мапи суб'єктивності, ініціацією, процес якої поєднує в собі знаки фенікса та нарциса. В якому б глухому куті життя не перебував індивід, історії героїв французького роману засвідчують конструктивну спрямованість письма про *Себе*, суть якої можна передати метафорами С. Малларме: завжди існує вибір — зазирати у порожнечу або писати по ній — хоч квіти, хоч зоряні літери. Адже шлях письма неодмінно виводить на дорогу гармонізації власного «Я». Саме тому письмо у будь-якому своєму вияві є локомотивом самовідчуття індивіда.

Висновки

Сьогодні вже з'являються зауваження, що особистих спогадів та свідчень в літературі забагато, і не відомо, що з усім цим робити¹. Виникає потреба у класифікації, систематизації. Водночас варто не забувати, що будь-яке узагальнення є браком поваги. Поєднання романів французької літератури в один корпус текстів «письмо про *Себе* фікційного суб'єкта» відбулось з належною увагою до кожного окремого твору, адже саме в текстуальному мереживі розкриваються метафоричні пласти значень. Оскільки роман не може припинити своє існування, визначене потребою антропологічних пошуків людини, то і вичерпати повністю спектр семантичних значень особистісного письма не виявляється можливим. Все ж проведене дослідження смислів письма про *Себе* в історії французького роману створює базу для аналізу текстів-письма. Роман початку ХХІ ст., граючись претекстами минулих епох, утверджує відкритість письма як оповідної моделі до широкого діапазону тем та проблем, які не можливо вичерпати. Ера інтернету вносить кардинальні зміни в життя людини, що неодмінно позначиться на романному просторі. Новим горизонтом цього дослідження може стати аналіз письма як оповіді з особливою комунікативною аркою в мобільному романі, інтернет-романі тощо. Нові технології вплинуть на розуміння класичних історій, і письмо про *Себе* зможе відкрити інші свої грані.

¹ Jean-Louis Jeannelle, *Ecrire ses mémoires au XXe siècle*. Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 2008.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Алташина, Вероника. «Роман-мемуары во французской литературе XVIII века». Дис. докт. філол. наук, РГПУ, 2007.
2. Алташина, Вероника. *Приключения названий, Или роман-мемуары в в царствование Людовика Людовика XIV*. <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/altashina-priklyucheniya-nazvanij.htm>
3. Аникст, Александр. «Страдания юного Вертера». В *Творческий путь Гете*. Москва: Худож. лит., 1986.
4. Аронсон, Олег. «Рисунок записи». В *Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии*. № 1, под. ред. В. Подороги, 428–434. Москва: Логос, 2001.
5. Барт, Ролан. «Введение в структурный анализ повествовательных текстов», В *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. Пер. с фр. Г. Косикова. Москва: Прогресс, 2000: 196–238.
6. Барт, Ролан. «Метафора глаза». В *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. 91–101. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994.
7. Барт, Ролан. «Хокку». В *Империя знаков*. Пер. с фр. Я. Бражниковой, 87–109. Москва: Праксис, 2004.
8. Барт, Ролан. *S/Z*. Пер. с фр. Г. Косикова. Москва: Эдиториал УРСС, 2001.
9. Барт, Ролан. *Избранные работы. Семиотика: Поэтика*. Пер. с фр. Г. Косикова. Москва: Прогресс, 1989.
10. Барт, Ролан. *Ролан Барт о Ролане Барте*. Пер. с фр. С. Зенкина. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012.
11. Барт, Ролан. *Сад, Фурье, Лойола*. Пер. с фр. Б. Скуратова. Москва: Праксис, 2007.
12. Барт, Ролан. *Фрагменты мови закоханого*. Пер. з фр. М. Філь. Львів: Журнал І, 2006.
13. Бартов, Аркадий. «Пламя письма», *Новый берег*. 14 (2006). <http://magazines.russ.ru/bereg/2006/14/ba24.html>.
14. Батай, Жорж. «Невозможное». В *Ненависть к поэзии: Романы и повести. Ж. Батай*. Москва: Ладомир, 1999. <http://lib.rus.ec/b/323466>
15. Батай, Жорж. Из «Внутреннего опыта». В *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. 223–243. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994.
16. Багов, Аркадий. «Пламя письма». *Новый берег*. 14 (2006). <http://magazines.russ.ru/bereg/2006/14/ba24.html>.

Бібліографія

17. Бахтин, Михаил. *Автор и герой в эстетической деятельности. К философским основам гуманитарных наук*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
18. Бахтин, Михаил. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. 2-е изд. Москва: Худож. лит., 1990.
19. Бахтин, Михаил. *Эпос и роман*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
20. Башляр, Гастон. *Вода и грезы. Опыт о воображении материи*. Пер. с фр. Б. Скуратова. Москва: Изд-во гуманитарной литературы, 1998.
21. Башляр, Гастон. *Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения*. Пер. с фр. Б. Скуратова. Москва: Изд-во гуманитарной литературы, 1999.
22. Башляр, Гастон. *Земля и грезы о покое*. Пер. с фр. Б. Скуратова. Москва: Изд-во гуманитарной литературы, 2001.
23. Башляр, Гастон. *Избранное: Поэтика пространства*. Пер. с фр. Н. Кислова, Г. Волкова, М. Михеев. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
24. Башляр, Гастон. *Фрагменты поэтики вогню*. Пер. з фр. Р. Мардера. Харків: Фоліо, 2004.
25. Бекет, Семюель. *Малон умирає. Несказанный*. Пер. з фр. П. Таращук. Київ: Юніверс, 2008.
26. Беньямин, Вальтер. *Маски времени*. Пер. с фр. А. Белобратов, И. Алексеева, С. Ромашко. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004.
27. Бергсон, Анри. *Творческая эволюция; Материя и память*. Пер. с фр. М. Булгакова. Минск: Харвест, 1999.
28. Бернанос, Жорж. *Под солнцем сатаны. Дневник сельского священника. Новая история Мушетты*. Пер. с фр. Ф. Наркирьера. Москва: Худож. лит., 1978.
29. Библер, Владимир. *Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога)*. Москва: Политиздат, 1975.
30. Бланшо, Морис. *Простір літератури*. Есе. Пер. з фр. Л. Кононовича. Львів: Кальварія, 2007.
31. Блум, Гарольд. *Західний канон: книги на тлі епох*. Пер. з англ. Р. Семків та ін. Київ: Факт, 2007.
32. Бобен, Кристиан. «Автопротрет у радиатора». *Иностранная литература*. 8 (2007): 187–231.
33. Бодрийяр, Жорж. *Соблазн*. Пер. с фр. А. Гараджи. Москва: Ad Ad Marginem, 2000.
34. Борхес, Хорхе Луис. *По поводу классиков*. В *Новые расследования («Otras inquisiciones»)*. Пер. с исп. Е. Лысенко. Москва: АСТ, 2015.
35. Боткина, Наталья. «Особенности структуры повествования в письмах: эпистолярный Марины Цветаевой». Дис. д-ра гуман. наук. Вильнюс, 2011.
36. Брам, Анн-Софі. *Дихай!* Пер. з фр. І. Дух. Львів: ВСЛ, 2017.
37. Бра-Шопар, Ле Армель. *Філософський зоопарк. Від отваринення до вилучення з людства*. Пер. з фр. В. Шевченко. Київ: Пульсари, 2009.
38. Бретон, Анри. *Безумная любовь. Звезда кануна*. Пер. с фр. Т. Балашовой. Москва: Текст, 2002.
39. Бронская, Людмила. *Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья I пол. XX века*. Ставрополь: Изд-во Ставропольс. гос. ун-та, 2001.

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

40. Бурдьє, Пьер. Поле литературы». Пер. с фр. М. Гронаса. *Новое литературное обозрение*, 45 (2000): 22–87. <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury>
41. Бурдьє, Пьер; Шартье, Роже. «Люди с историями, люди без историй». Пер. с фр. О. Кирчик. *Новое литературное обозрение*. 60 (2003): 70–85.
42. Бютор, Мишель. *Роман как исследование*. Пер. с фр. Н. Бунтман. Москва: Издательство МГУ, 2000.
43. Вайль, Петр. «Слово в пути». *Иностранная литература*. 12 (2007). magazines.russ.ru/injstrsn/2007/12
44. Варикаша, Марта. «Гендерный дискурс у літературі *Non-fiction* (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття)». Автореф. дис. канд. філол. наук, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2009.
45. Варикаша, Марта. *Гендерний дискурс у літературі Non-fiction*. Донецьк: Ландон-XXI, 2013.
46. Василюк, Фёдор. *Переживание и молитва: опыт общепсихологического исследования*. Москва: Смысл, 2005.
47. Выготский, Лев. «Легкое дыхание». В *Психология искусства*, 183–205. Москва: Искусство, 1986.
48. Гаврилів, Тимофій. *Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі*. Львів: ВНТЛ-Класика, 2009.
49. Гари, Александр Диего. *S, или Надежда на жизнь*. Пер. с фр. Н. Хотинской. Москва: Иностранка, 2010.
50. Гинзбург, Лидия. *О психологической прозе*. Ленинград: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1977.
51. Глаттауэр, Даниэль. *Все семь волн*. Пер. с нем. Р. Эйвадис. Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Домино, 2011.
52. Грак, Жорж. *Сумрачный красавец*. Пер. с фр. Н. Кулиш. Москва: Б. С. Г. — Пресс, 2003.
53. Давыдов, Юрий. «Предисловие». В Юрсенар М. *Воспоминание Адриана*. Пер. с фр. М. Ваксмахера. Москва: Радуга, 1988: 3–16.
54. Декомб, Винесент. *Дополнение к субъекту: Исследование феномена действия от собственного лица*. Пер. с фр. М. Головановской. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
55. Делёз, Жиль. «Актуальное и виртуальное». Пер. с фр. Ю. Подороги. 1996. Дата звернення Березень 8, 2013. <http://kinogramma.ru/deleuze/>
56. Делёз, Жиль. *Различие и повторение*. Пер. с фр. Н. Маньковская, Э. Юровская. Санкт-Петербург: Петрополис, 1998.
57. Деррида, Жак. *Письмо та відмінність*. Пер. з фр. В. Шовкун. Київ: Основи, 2004.
58. Деррида, Жак. «Невозможное гегельянство». В *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины ХХ века*, 133–175. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994.
59. Деррида, Жак. *Диссеминация*. Пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
60. Деррида, Жак. *О грамматологии*. Пер. с фр. Н. Автономовой. Москва: Ad Marginem, 2000.
61. Дефоре, Луи-Рене. *Болтун. Детская комната. Морские мегеры*. Пер. с фр. М. Гринберга. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007.

Бібліографія

62. Дідро, Дені. *Жак-фаталіст. Черниця*. Пер. з фр. В. Підмогильного. Харків: Фоліо, 2008.
63. Дубин, Борис. «Классика, вокруг и после (о границах и формах культурного авторитета)». *Политическая концептология*. 4 (2010): 28–39. politconcept.sfedu.ru/2010.4/05.pdf
64. Дубин, Борис. «Литературная классика в идеологиях культуры и в массовом чтении». *Русский журнал*. 9 декабря (1999). old.russ.ru/19991209_bdubin.html
65. Дубин, Борис. *Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре*. Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
66. Дьяков, Александр. *Жак Лакан. Фигура философа*. Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2010.
67. Еко, Умберто; Кар'єр, Жан-Клод. *Не сподівайтесь позбутися книжок*. Пер. з фр. І. Славінська. Львів: ВСЛ, 2015.
68. Эко, Умберто. *Открытое произведение*. Пер. с ит. А. Шурбелева. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006
69. Эко, Умберто. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Пер. с ит. В. Резник, А. Погоняйло. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006.
70. Эпштейн, Михаил. «Номо Скриптор: Введение в антропологию, персонологию и футурологию письма». <http://www.grammar.ru/RUS/?id=1.54>
71. Эпштейн, Михаил. «Природа, мир, тайник вселенной». <http://www.nvkz.kuzbass.net/dworecki/other/e/enter.htm>
72. Єрмоленко, Володимир. *Далекі близькі: есеї з філософії та літератури*, Львів: ВСЛ, 2015.
73. Жаккар, Жан-Филипп. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Пер. с фр. Ф. Перовской. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995.
74. Жаккар, Жан-Філіп. «Принцип „плинності” та його криза в російській літературі наприкінці Срібної доби». Лекція прочитана в НаУКМа 16 травня 2008 р.
75. Женетт, Жерар. *Фигуры*. В 2 т. Пер. с фр. С. Зенкина. Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998.
76. Жижек, Славой. *Метастази насолоди*. Пер. зі слов. О. Мокровольського. Київ: Видавничий дім «Альтернативи», 2000.
77. Жід, Андре. *Фальшивомонетники*. Пер. з фр. В. Шовкуна. Київ: Юніверс, 2005.
78. Забабурова, Нина. *Французский психологический роман (эпоха Просвещения и романтизма)*. Ростов: Изд-во Ростовск. университета, 1992.
79. Зарецкий, Юрий. «Историки и автобиографии». Учебно-научный центр визуальной антропологии и эгоистории. Лютый 12, 2018. <http://visantrop.rsu.ru/article.html?id=1167090>
80. Зарецкий, Юрий. «Свидетельства о себе „маленьких” людей: новые исследования голландских историков». Учебно-научный центр визуальной антропологии и эгоистории. Февраль 12, 2018. <http://visantrop.rsu.ru/article.html?id=1167089>
81. Затонский, Дмитрий. «Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа)». В *Жанровое своеобразие прозы Запада*. Под ред. Д. Затонского, 4–58. Київ: Наукова думка, 1989.

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

82. Зенкин, Сергей. «Жорж Батай между возможным и невозможным». *Иностранная литература*. 7 (1999). <http://magazines.russ.ru/inostran/>
83. Зенкин, Сергей. «Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма». В Женетт Ж. *Фигуры*: в 2 т. Т. 1: 9–38. Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998.
84. Зенкин, Сергей. «Филологическая иллюзия и ее будущность». *Новое литературное обозрение*. 47 (2001). <http://magazines.russ.ru>
85. Зенкин, Сергей. *Французский романтизм и идея культуры. Неприродность, множественность и относительность в литературе*. Москва: РГГУ, 2002.
86. Золя, Эмиль. «Экспериментальный роман». В *Собр. соч.* в 26 т. Т. 24. Москва: Худож. лит., 1966.
87. Зонтаг, Сьюзен. «Думать наперекор себе»: Размышления о Чоране». *Иностранная литература*. 4 (1996). <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/4/choran3.html>
88. Зонтаг, Сьюзен. *Проти інтерпретації та інші есе*. Пер. з англ. В. Дмитрука. Львів: Кальварія, 2006.
89. Зубрицька, Марія. *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*. Львів: Літопис, 2004.
90. Иванов, Вячеслав. «К семиотическому изучению культурной истории большого города». В *Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам*. Вып. 720, № 19 (1986): 7–25.
91. Иванюк, Борис. «Метажанр». В *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври, 2001, 323–324.
92. Изер, Вольфганг. «Акты вымысла, или Что фиктивно в фикциональном тексте». В *Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология*. Пер. с нем. К. Постоутенко. 186–217. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2001.
93. Кагановська, Ольга. *Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя)*. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2002.
94. Караева, Лейля. «Английская литературная автобиография: трансформация жанра в ХХ веке». Дис. докт. филол. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН, 2010.
95. Карпенко, Катерина. «Онтологічна стратегія дискурс-аналізу М. Фуко». *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 48 (2012): 243–249. http://nbuv.gov.ua/j-pdf/znpvgvzdia_2012_48_28.pdf.
96. Кемпбел, Джозеф. *Герой із тисячею облич*. Пер. з англ. О. Мокровольсько-го. Київ: Вид. дім «Альтернативи», 1999.
97. Кобрин, Кирилл. «Похвала дневнику». *Новое литературное обозрение*. 61 (2003): 288–295.
98. Кобчінська, Олена. «Мультикультурний дискурс прози прози Тагара Бен Джеллуна». Дис. канд. філол. наук, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, 2013.
99. Кокто, Жан. *Сочинения в трех томах с рисунками*. Т. 1, «Проза. Поэзия. Сценарии». Москва: Аграф, 2001.
100. Констан, Бенджамен. «Адольф». В Шатобриан Р. «Ренэ». Констан Б. «Адольф». Пер. с фр. Е. Андреева, 77–144. Москва: Журнально-газетное объединение, 1932.

Бібліографія

101. Констан, Бенджамен. «Амелия и Жермена». *Иностранная литература*. Пер. с фр. В. Мильчиной. 4 (2002). <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/4/kon.html>
102. Коцюбинська, Михайлина. «Зафіксоване і нетлінне»: *Роздуми про епістолярну творчість*. Київ: Дух і літера, 2001.
103. Кошечко, Анастасія. «Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф. М. Достоевского (к постановке проблемы)». *Вестник ТГПУ*. 7 (2011): 192–199.
104. Кристева, Юлия. «Дискурс любви». В *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Пер. с фр. С. Фокин. 101–111. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994.
105. Кристева, Юлия. *Черное солнце. Депрессия и меланхолия*. Пер. с фр. Д. Краlechкина. Москва: Когнито-Центр, 2010.
106. Кундера, Милан. *Безсмертие*. Пер. з чешс. Н. Шульгина. Москва: Азбука-классика, 2000.
107. Кундера, Милан. *Искусство романа: эссе*. Пер. с фр. А. Смирновой. Санкт-Петербург: Азбука; Азбука-Аттикус, 2014.
108. Лакан, Жак. *Семинары, Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54)*. Пер. с фр. М. Титовой, А. Черноглазова. Москва: ИТДГК «Гнозис»; Логос, 1998.
109. Лакан, Жак. *Семинары, Книга II: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55)*. Пер. с фр. А. Черноглазова. Москва: Гнозис; Логос, 1999.
110. Лакло, Шодерло де. «Небезпечні зв'язки». В Лакло Ш. де. *Небезпечні зв'язки*. Абат Прево. Манон Леско. Пер. з фр. В. Бойка. Харків: Фоліо, 2014.
111. Ландольт, Эмануель. «Антропология предельной открытости: Валерий Подорога». Пер. с фр. Д. Голобородько. *Новое литературное обозрение*. 2 (2012): 91–110.
112. Лежён, Филипп. «От автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: история одного гуманитария». Пер. с фр. Юлии Ткаченко. *Неприкосновенный запас*. 3 (2012). <http://www.nlobooks.ru/node/2291>
113. Лепяхін, Валерій. *Икона та іконічність*. Пер. з рос. Т. Тимо. Львів: Свічадо, 2001.
114. Линч, Кевин. *Образ города*. Пер. с англ. В. Глазычева; сост. А. Иконников; под ред. А. Иконникова. Москва: Стройиздат, 1982.
115. Липавский, Леонид. *Исследование ужаса*. Москва: Ad Marginem, 2005.
116. Литтелл, Джонатан. *Благоволительницы*. Пер. с фр. И. Мельникова. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012.
117. Лотман, Юрий. «Лекции по структуральной поэтике». В *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*, 10–257. Москва: Гнозис, 1994. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lotlek/03.php
118. Лотман, Юрий. *Избранные статьи: в 3 т. Т. 1, «Статьи по семиотике и топологии культуры»*. Таллин: Александра, 1992.
119. Лотман, Юрий. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998.
120. Маалуф, Амин. *Врата Леванта*. Пер. с фр. Е. Мурашкинцев. Москва: Текст, 2000.
121. Маалуф, Амин. *Странствие Бальдасара*. Пер. с фр. И. Галина. Москва: АСТ, 2005.
122. Магун, Артем. Авто-био-графия. Вып. *Новая русская книга. Критическое обозрение*. 3/4 (2001). <http://magazines.russ.ru/nrk/2001/3/magun.html>

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

123. Мадам де Тансен. «Записки графа де Комменжа». *Новая Юность*. 5 (1999). http://magazines.russ.ru/nov_yun/1999/5/madam.html
124. Малішевська, Ірина. «Автобіографія: витoki, становлення та критика жанру». *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 17 (2010): 37–40.
125. Малларме, Стефан. «Іродіада». В *Вірші та проза*. Пер. з фр. М. Москаленко, 52–95. Київ: Юніверс, 2001.
126. Малларме, Стефан. *Сочинения в стихах и прозе*. Пер. с фр. Р. Дубровкин. Москва: Радуга, 1995.
127. Мацюк, Анна. «Музичний код у романі Паскаля Кіньяра «Всі ранки світу». *Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*. Серія Філологія. 74 (2016): 308–313.
128. Мерло-Понгі, Морис. *Знаки*. Пер. с фр. И. Вдовина. Москва: Искусство, 2001.
129. Мерло-Понгі, Морис. *Видиме й невидиме: З робочими нотатками*. Пер. з фр. Є. Марічев. Київ: Вид. дім «Кисво-Могилянська акад.», 2003.
130. Местергази, Елена. *Литература нон фикшин / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия*. Москва: Совпадение, 2007.
131. Монтескье, Шарль-Луи. *Персидские письма*. Пер. с фр. под ред. Е. Гунста. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2011.
132. Моріак, Франсуа. «Старосвітський хлопчина». В *Поцілунок, дарований прокаженому (збірка)*. Пер. з фр. А. Перепаді, 210–362. Київ: Основи, 1994.
133. Моріак, Франсуа. *Гадючник. Дорога в нікуди*. Пер. з фр. А. Перепаді. Київ: Дніпро, 1980.
134. Нерваль, Жерар. «Анжелика». В *Дочери огня*. Пер. с фр. Ю. Голубца, 130–181. Ленинград: Худож. лит., 1985.
135. Нерваль, Жерар. *Путешествие на Восток*. Пер. с фр. М. Таймановой. Москва: Глав. ред. восточ. л-ры изд-ва «Наука», 1986.
136. Нужная, Татьяна. «Поэтика романов Ж. де Сталь». Автореф. дис. канд. филол. наук. Санкт-Петербургский. гос. ун-т, 2004.
137. Овчарова, Екатерина. «О метаморфозе жанра *voyage pittoresque* во французской путевой прозе». *Вестник Санкт-Петербургского университета*. 4 (2010): 42–50. <http://www.culturalnet.ru/main/getfile/1403>
138. Овчарова, Екатерина. «Проблема жанра в литературе путешествий и философия истории». *Вестник Санкт-Петербургского университета* 3 (2009): 86–93. <http://www.culturalnet.ru/main/getfile/1403>
139. Окунева, Ирина. «Телесность в „Очарованном страннике“ Николая Лескова». *Новое литературное обозрение* 69 (2004): 14–22. <http://magazints.russ.ru>
140. Ортега-і-Гассет, Хосе. *Роздуми про Дона Кіхота*. Пер. з ісп. Г. Верби. Київ: Дух і літера, 2012.
141. Павленко, Юлія. «Топос дзеркала в тексті-письмі», *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1/2*. Київ, 2010: 145–148.
142. Пайпер, Одеса. «Передмова». В *Іжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі*. Пер. з англ. П. Тарашука, 9–10. Київ: Темпора, 2011.
143. Памук, Орхан. *Стамбул: Город воспоминаний*. Пер. с тур. Т. Меликли. М. Шарова. Санкт-Петербург: Амфора, 2012.

Бібліографія

144. Парасеколі, Фабіо. «Голодні енграми: їжа і не зображувальна пам'ять». В *Їжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі*. Пер. з англ. П.Тарашука, 115–129. Київ: Темпора, 2011.
145. Паскаль, Блез. *Думки*. Пер. з фр. А. Перепаді, О. Хоми. Київ: Дух і літера, 2009.
146. Пахсарьян, Наталья. *Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов*. Дніпропетровськ: Пороги, 1996
147. Пенак, Даниэль. *Дневник одного тела*. Пер. с фр. С. Васильевой. Москва: Эксмо, 2014.
148. Перес-Реверте, Артуро. *Клуб Дюма, или Тень Ришелье*. Пер. с исп. Н. Богомолова. Москва: Иностранка, 1993.
149. Платон. «Федр». В *Діалоги*. Пер. з давньогр. В. Шкоди, Г. Куц. 237–307. Харків: Фоліо, 2008.
150. Платон. *Бенкет*. Пер. з давньогр. У. Головач. Львів: Вид-во УКУ, 2005.
151. Подорога, Валерий. «Непредъявленная фотография. Заметки по поводу „Светлой комнаты” Р. Барта». В *Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии*. № 1. Под ред. В. Подороги. 195–241. Москва: Логос, 2001.
152. Подорога, Валерий. «Предисловие». В *Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии*. № 1. Под ред. В. А. Подороги. 7– 11. Москва: Логос, 2001.
153. Подорога, Валерий. *Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Серен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка*. Москва: Ad Marginem, 1995.
154. Подорога, Валерий. *Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы*. В 2 т. Т. 1. Москва: Культурная Революция, Логос, Logos altera, 2006.
155. Подорога, Юрий. «Примечания». В *Ж. Делёз. Актуальное и виртуальное*. Пер. с фр. Ю. Подороги. 1996. Дата звернення: Березень 8, 2013. <http://kinogramma.ru/deleuze/>
156. Рабле, Франсуа. *Гаргантюа та Пантагрюель*. Т. 1. Кн. 1–3. Пер. зі старофр. А. Перепадя. Львів: Кальварія, 2004.
157. Радашкевич, Александр. «От переводчика». Юрсенар Юрсенар М. «Как был спасён Ванг-Фо». *Зарубежные записки* (2005). <http://magazines.russ.ru/zz/2005/4/ur7.html>
158. Рай, Джен. «Чи слід мені їсти м'ясо? Вегетаріанство і вибір раціону». В *Їжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі*. Пер. з англ. П. Тарашука, 57–71. Київ: Темпора, 2011.
159. Рикер, Поль. *Время и рассказ*. Т. 2. Пер. с фр. Т. Славко. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2000.
160. Рикер, Поль. *Память, история, забвение*. Пер. с фр. И. Блауберг, И. С. Вдовина, О. И. Мачульская. Москва: Изд-во гуманитарной литературы, 2004.
161. Рікер, Поль. *Інтелектуальна автобіографія. Любов і справедливість*. Пер. з фр. В. Шовкуна, В. Каденка, С. Желдак. Київ: Дух і літера, 2002.
162. Рікер, Поль. *Сам як інший*. Пер. з фр. В. Андрушко, О. Сирцова. Київ: Дух і літера, 2000.
163. Ружмон, Дені де. *Любов і західна культура*. Пер. з фр. Я. Тарасюк. Львів: Літопис, 2000.

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

164. Руссо, Жан-Жак. «Прогулки одинокого мечтателя». В *Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя*. Пер. с фр. Д. Горбов, 575–666, Москва: АСТ, 2011.
165. Руссо, Жан-Жак. *Юлия, или Новая Элоиза*. Пер. с фр. Н. Немчиновой, А. Худадовой. Москва: Худож. лит., 1968.
166. Саїд, Едвард В. *Орієнталізм*. Пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Основи, 2001.
167. Санд, Жорж. «Оберман» Э.-П. Сенанкура». В Санд Ж. *Собрание сочинений*: в 14 т. Т. 14. Пер. с фр. М. Надеждиной, Т. Хмельницкой, 255–268. Москва: Терра, 1997.
168. Сандра, де Куртиль Гасьен де. *Мемуары месье Шарля де Баатца сеньора д'Артаньяна, капитан-лейтенанта первой роты мушкетеров короля, содержащие множество вещей личных и секретных, произошедших при правлении Людовика Великого*. Пер. с фр. А. Засорин. Москва: Антанга Лтд, 1995.
169. Сартр Ж.-П. *Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології*. Пер. з фр. В. Лях, П. Тарашука. Київ: Основи, 2001.
170. Сартр Ж.-П. *Нудота. Мур. Слова*. Пер. з фр. В. Борсука та О. Жупанського; Післямова Н. Білоцерківець. Київ: Основи, 1993.
171. Свіні, Кевін В. «Чи може суп бути гарним? Розвиток гастрономії та естетики їжі». В *Їжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі*. Пер. з англ. П. Тарашука. Київ: Темпора, 2011: 129–143.
172. Сенанкур, Етьен Пивер Де. *Оберман*. Пер. с фр. К. Хенкина. Москва: Худож. лит., 1963.
173. Сердїйчук, Лариса. «Форми прояву автобіографічного в текстах». *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету*. 14 (2001): 154–158.
174. Сиксу, Елен. «Хохот Медузы». В *Введение в гендерные исследования: хрестоматія*. Ч. II. Под ред. С. Жеребкиной, 799–821. Харьков: ХЦГИ, 2001; Санкт-Петербург: Алетейя, 2001.
175. Симонова, Лариса. «Жанровая природа романа О. де Бальзака «Лилия в долине». *Вестник МГОУ. Серия «Русская филология»*. 4 (2014): 112–120.
176. Смушинська, Ірина. *Суб'єктивна модальність французької прози*. Київ: Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2001.
177. Солерс, Філіп. *Війна смаку*. Пер. з фр. А. Рєпи. Київ: К.І.С., 2011.
178. Сонтаг, Сьюзен. *Заново народжена. Дневники и записные книжки. 1947–1963*. Пер. с англ. М. Дадяна. Предисл. Д. Рифф. Москва: Ad Marginem, 2013.
179. Софронів-Антоні, Владислав. «Пошли пузыри. Очерк истории русского философского постмодернизма». *Логос* (2) 2003.
<http://magazines.russ.ru/logos/2003/2/sofronov-pr.html>
180. Старобинский, Жан. *Поэзия и знание: история литературы и культуры*. Сост., отв. ред. и авт. предисл. С. Зенкин. Москва: Языки словянской культуры, 2002.
181. Стендаль. «Жизнь Анри Брюлара». В Стендаль. *Собрание сочинений: в 12 т.* Т. 12. Москва: Правда, 1978.
182. Стерн, Лоренс. *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена*. Пер. А. Франковского. Москва: Худож. лит., 1968.
183. Стерн, Лоренс. *Сентиментальное путешествие по Франции и Италии*. Пер. с англ. А. Франковского. Москва: Худож. лит., 1968.
184. Стерн, Лоренс. *Тристрам Шенді*. Пер. з англ. Харків: Фоліо, 2014.

Бібліографія

185. Тамарченко, Натан. «Принцип кумуляции в истории сюжета». *Целостность литературного произведения как предмет исторической поэтики*. 47–54. Кемерово, 1986.
186. Танчин, Катерина. «Щоденник як форма самовираження письменника». Автореф. дис. канд. філол. наук 10.02.06. Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2005.
187. Татенко, Віталій. *Психологія інтимного життя*. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2013.
188. Тейлор, Чарльз. *Джерела себе*. Пер. з англ. А. Васильченко, А. Водяний. Київ: Дух і літера, 2005.
189. Тимофеева, Ольга. «Текст как воплощение плоти: к морфологии опыта Ж. Батая». *Новое литературное обозрение*. (71) 2005. <http://magazints.russ.ru>
190. Урбан, Адольф. «Автодокументальная проза». *Звезда*. 10(1970): 193–204.
191. Фесенко, Валентина. «Автобіографія: до проблеми жанрової ідентичності». *Сучасні літературознавчі студії. Модуси автобіографічного письма*. 7 (2010): 8–18.
192. Фесенко, Валентина. *Література і живопис: інтермедіальний дискурс*. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014.
193. Фрейд, Зигмунд. «Торможение, симптом, тревога»«. Общественная организация «Одесское психоаналитическое общество». <http://opo.od.ua/library/224-zigmund-frejd-tormozhenie-simptom-trevoga>
194. Фромантен, Эжен. *Доминик*. Пер. с фр. А. Косс. Ленинград: Худож. лит., 1977.
195. Фуко, Мишель. «Технологии себя». *Логос*. 2/65 (2008): 96–122. http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2008/04.pdf
196. Фуко, Мишель. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. Пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. Санкт-Петербург: А-сэд, 1994.
197. Фуко, Мішель. *Історія сексуальності*. Т. 3, «Плекання себе». Пер. з фр. І. Донченко. Харків: ОКО, 2000.
198. Холиков, Алексей. «Международная конференция Пространство памяти: автобиографические жанры в русской культуре и европейском контексте (Падья, 7–9 мая 2013 г.)». *Новое литературное обозрение*. 123 (2013): 434–437.
199. Черкашина, Тетяна. «Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять». *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка*. 4 (263). Ч. II. (2013): 180–187.
200. Чубаров, Игорь. «Операция признания (Anerkennen) в биографии». В *Автобио-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии*. № 1, под. ред. В. Подороги, 387–413. Москва: Логос, 2001.
201. Шахова, Катерина. «Записки як жанровий різновид української прози ХХ — початку ХХІ століть: еволюція, специфіка». Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2015.
202. Шеффер, Майк. «Смак, гастрономічна досвідченість і об’єктивність». В *Їжа і філософія: їжте, пийте і будьте щасливі*. Пер. з англ. П. Таращука, 87–101. Київ: Темпора, 2011.
203. Шкловский, Виктор. «Энергия заблуждения. Книга о сюжете». В Шкловский В. *Избранное в двух томах*. Т. 2. Москва: Худож. лит., 1983.

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

- <http://iknigi.net/avtor-viktor-shklovskiy/19971-energiya-zabluzhdeniya-kniga-0-syuzhete-viktor-shklovskiy.htm>
204. Юнг, Карл. «Об архетипах коллективного бессознательного». *Вопросы философии*. 1 (1988): 124–133.
 205. Юрсенар, Маргерит. *Адрианові спогади*. Пер. з фр. Д. Чистяка. Київ: Журнал «Радуга», 2017.
 206. Ямпольский, Михаил. *Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)*. Москва: Новое литературное обозрение, 1996.
 207. Ямпольский, Михаил. *Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре*. Москва: Новое литературное обозрение, 2007.
 208. Allaire, Suzanne. «La voix en question: *L'Innommable* de Beckett». *Cahiers de Narratologie*. 10 (2001): 63–75 <http://narratologie.revues.org/6915>.
 209. Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus, Ohio State University Press, 1982.
 210. Amossy, Ruth. *Les Jeux de l'allusion littéraire dans «Un beau ténébreux» de Julien Gracq*. Neuchâtel: La Baconnière, 1980.
 211. Angard, Laurent. «Les écritures du moi: vers une nouvelle définition? (entre soumission et liberté)». http://www.fabula.org/actualites/les-ecritures-du-moi-vers-une-nouvelle-definition-entre-soumission-et-liberte_29096.php
 212. *Автобиографія*. «The Refraction of the Self. Autobiographical Forms and Genres and Memoirs in Russian Culture of 19th and 20th c». 1 (2012) <http://www.avtobiografija.com/issue/view/2>
 213. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. by J. Olney. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
 214. Barthes, Roland. *Oeuvres complètes* (nouv. éd. en cinq volumes, revue, corrigée et présentée par Éric Marty). Paris: Seuil, 2002.
 215. Baudoin, Sébastien. «Avatars du roman personnel romantique: de l'autobiographie à l'autofiction», *Acta fabula*, vol. 12, n°3, Notes de lecture, Mars 2011. <http://www.fabula.org/revue/document6211.php>, page consultée le 05 août 2015.
 216. Balzac, Honoré de. *Mémoires de deux jeunes mariées. Etudes de moeurs. Scènes de la vie privée*. T. 2. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/168126.pdf>
 217. Barbusse, Henri. «La tendresse», *Nous autres...* Paris: E. Fasquelle, 1914: 212–223.
 218. Baron, Dumitra. «Mémoires d'Hadrien ou à la recherche de l'homo viator» par l'homo scriptor». Marguerite yourcenar citoyenne du monde Actes du colloque international de Cluj, Arcalia, Sibiu. 8–12 mai (2003): 47–53.
 219. Barthes, Roland. *Essais critiques IV: «Le bruissement de la langue»*. Paris: Le Seuil, 1984.
 220. Bataille, Georges. *L'Impossible*. Paris: Éditions de Minuit, 1962.
 221. Bayard, Pierre. «Comment ne pas décourager le lecteur? (à propos de P. Bayard, Senancour, Marivaux)». http://www.fabula.org/atelier.php?Comment_ne_pas_decourager_le_lecteur
 222. Beauvoir, Simone de. *La femme rompue*. Paris: Gallimard, 1967.
 223. Bercegol, Fabienne et Didier, Béatrice. *Oberman ou le sublime négatif*. http://www.fabula.org/actualites/oberman-ou-le-sublime-negatif-fabienne-bercegol-et-beatrice-didier-ed_14541.php

Бібліографія

224. Bernanos, Georges. Journal d'un curé de campagne. https://www.ebooksgratuits.com/html/bernanos_journal_cure_campagne.html
225. Berthier, Philippe. *La vie quotidienne dans La Comédie humaine de Balzac*. Paris: Ed. Hachette, 1998.
226. Blanchot, Maurice. «Le journal intime et le récit». An *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959: 253–259.
227. Blanchot, Maurice. «Le parole vaine: postface à Louis-René des Forêts «Le Bavard». An Forêts L.-R. des. *Le Bavard*. Paris: Union générale d'éditions, coll., 1963: 161–184.
228. Bobin, Christian. *Autoportrait au radiateur*. Paris: Gallimard, 2000.
229. Borderie, Régine. *Peintre de corps: La Comédie humaine ou le sens du détail*. Paris: Ed. SEDES-VUEF, 2002.
230. Boule, Pierre. *La planète des singes*. Paris: Julliard, 1963. http://calameo.download.tinytools.com/pages.php?doc_id=001793623e517fee62e0b
231. Bray, Bernard. «Les „Lettres amoureuses” d'Etienne Pasquier, premier roman épistolaire français?» *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, n°29 (1977): 133–145. DOI: 10.3406/caief.1977.1140 www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1977_num_29_1_1140
232. Brunetière, Ferdinand. «La Littérature personnelle». An *Questions de critique*. 211–253. Paris: Calmann Lévy, éditeur, 1897. https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Bruneti%C3%A8re_-_Questions_de_critique,_1897.djvu
233. Buchman Costea, Veronica. «David Morley. *Home Territories. Media, Mobility and Identity*». London and New York: Routledge, 2000. http://www.lett.ubbcluj.ro/english/ccrbc/morley_costea_2008.pdf
234. Buikema, Rosemarie. «A Poetics of Home: On Narrative Voice and the Deconstruction of Home in Migrant Literature». Merolla D., Ponzanesi S. *Migrantcartographies. New Cultural and Literary Spaces in post-colonial Europe*. London: Lexington Books, 2005: 177–89. <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/12281>
235. Cantin, Annie. «Les écritures intimes aux frontières du réel ou une littérature du vrai est-elle possible?» *Colloque en ligne: Frontières de la fiction*, 2000. <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/228.php>
236. Chiantaretto, Jean-François. *Écriture de soi et narcissisme*. Toulouse: Éditions érès, 2002.
237. Chollet, Mona. *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*. http://www.fabula.org/actualites/m-chollet-chez-soi-une-odysee-de-l-39-espace-domestique_68712.php
238. Chung, Ye Young. «„Mémoires de deux jeunes mariées”: paroles au féminin». *L'Année balzacienne*. n 61 (2005): 323–346. URL: www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2005-1-page-323.htm. DOI: 10.3917/balz.006.0323.
239. Clement, Catherine; Duméry, Henry. «Moi. Le moi et la deconstruction du sujet». An *Encyclopedia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/moi/>
240. Constant, Benjamin. *Adolphe*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection «À tous les vents», V. 170: vers. 1.0. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Constant-Adolphe.pdf>

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

241. Dâmbean, Corina. «Nausée ou l'écriture comme possibilité de se libérer de la liberté». *The Proceedings of the european integration-between tradition and modernity*. Congress, Editura Universității «Petru Maior», Vol. 1 (2005): 612–620.
242. http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari/Dambean.pdf
243. Delaplanche, Emmanuel. «Les lectures clandestines, emprunts et influences dans l'Œuvre le Louis-René des Forêts». *Thèse de doctorat en Lettres et sciences humaines. Littérature française*. Paris VII, 2001.
244. Delpeyroux, Marie-Françoise. «Roman, rhétorique et éloquence chez Madame de Staël, de *Delphine* à *Corinne*». *Romantisme*, n°113 (2001): 11–27. DOI: 10.3406/roman.2001.1026. www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_113_1026
245. Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: éditions P.U.F., 1968.
246. Deleuze, Gilles. «Philosophie et minorité» *Critique*. n°369 (1978). La philosophie malgré tout. Paris: Éd. de Minuit.
247. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Ed. de Minuit, 1996.
248. Delsad, Chloé. «Delphine et la Révolution». <https://chloedelsad.files.wordpress.com/2015/04/delphine-et-la-revolution.pdf>
249. Demirkan, Murat. «La *Symphonie pastorale* de Gide: un récit au carrefour de la théâtralité». An Sylvie Triaire, Pierre Citti. *Virtualités théâtrales*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2001: 79–98. <http://books.openedition.org/pulm/351>
250. Depretto, Laure. «Mme Riccoboni ou la fabrique des best-sellers au XVIII^e siècle», *Acta fabula*, vol. 10, n°2, Ouvrages collectifs, Février 2009, URL: <http://www.fabula.org/acta/document4852.php>.
251. Derrida, Jacques. «Écriture et télécommunication». An *La Magie de écriture*. Paris: Ed. de Minuit, 1973: 369–382.
252. Derrida, Jacques. Le siècle et le pardon. *Le Monde des débats*. Décembre. 1999. <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/siecle.html>
253. Derrida, Jacques. *Memoirs Of The Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: University Of Chicago Press, 2003. https://archive.org/stream/DerridaJacques.MemoirsOfTheBlind/Derrida,%20Jacques.%20Memoirs-%20of%20the%20Blind_djvu.txt
254. Derrida, Jacques. «L'écriture en miroir». An *La Magie de écriture*. Paris: Ed. de Minuit, 1973: 192–199.
255. Diderot, Denis. *La religieuse*. La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents Vol. 823: version 1.0. Édition de référence: Librairie Alphonse Lemerre, Paris, 1925. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Diderot-religieuse.pdf>
256. «Diderot et le temps». Université de Lausanne / Fondation du Musée de l'Hermitage http://www.fabula.org/actualites/diderot-et-le-temps_59980.php
257. Didier, Béatrice. *Le Journal intime*. Paris: Presses universitaires de France, 1976.
258. Dhifaoui, Arbi. *Le Roman épistolaire et son péritexte*. Tunis: Centre de publication universitaire, 2008. <http://pf-mh.uvt.rnu.tn/75/1/litterature-epistolaire.pdf>
259. Ducas, Sylvie. *Confidences épistolaires de Michel Tournier: le grand écrivain au micro*. Web. 22.06.2017. <http://recherche.fabula.org/acta/document9833.php>

Бібліографія

260. Dufief-Sanchez, Véronique. «Le roman personnel: un avatar paradoxal du roman picaresque dans la France littéraire du XIXe siècle». *Filiations picaresques en Espagne et en Europe (XVIe–XXe siècle)*. Vol. 2. <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/filiations/document.php?id=490#ftn1>
261. «Epistolary». Literary Devices. Definition and Examples of Literary Terms. <https://literarydevices.net/epistolary/>
262. Ergal, Yves-Michel. *L'Écriture de l'innommable*. Paris: Honoré Champion, 2014.
263. Lamm, Erin. «La force féminine dans Lettres d'une Péruvienne et Gigi». *L'Erudit franco-Espagnol*. Vol. 4 (2013): 38–49. http://www.lef-e.org/previous_issues/fourth_issue_fall_2013
264. Escola, M. «L'auteur comme fiction: Guilleragues». http://www.fabula.org/atelier.php?L%27auteur_comme_fiction_%3A_Guilleragues
265. Field, Trevor. *Form and Function in the Diary Novel*. London: Palgrave Macmillan UK, 1989.
266. Forêts, Louis-René des. *Le Bavard*. P.: Gallimard, 1973.
267. Forêts, Louis-René des. *Voies et détours de la fiction*. Montpellier: Fata Morgana, 1985.
268. Foucault, Michel. L'écriture de soi. *Corps écrit*. 5 (1983): 3–23.
269. Foucault, Michel. «On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress». In *Ethics: Subjectivity and Truth*. V. 1. Translated by Robert Hurley and others. New-York: The New Press, 1997: 253–281. https://monoskop.org/images/0/00/Foucault_Michel_Ethics_Subjectivity_and_Truth.pdf
270. Foucault, Michel. «Technologies of the Self („Les techniques de soi”)». In *Dit et écrit*. Paris: Gallimard, 1994: 785–815.
271. Foucault, Michel. «Self Writing». In *Ethics: Subjectivity and Truth*. V. 1. Translated by Robert Hurley and others. New-York: The New Press, 1997: 207–223. https://monoskop.org/images/0/00/Foucault_Michel_Ethics_Subjectivity_and_Truth.pdf
272. Froehlicher, Clément. «À la recherche de l'origine: l'Écriture du souvenir dans *Le salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard et le projet proustien». *Relief revue électronique de littérature française*. 7/2 (2013): 128–138. <http://doi.org/10.18352/relief.880>
273. Fromentin, Eugène. *Dominique*. Paris: Gallimard, 1974.
274. Gary, Romain (Émile Ajar). *L'angoisse du roi Salomon*. Paris: Gallimard, 1987. <http://www.solidfiles.com/d/f5b277e837/>
275. Garreau, Joseph Elie Louis. «„Image de lui” / Écriture de soi. A l'occasion du cinquantenaire de la publication de Mémoires d'Hadrien: Autre regard sur l'auto(bio)graphie chez Marguerite Yourcenar». <http://faculty.uml.edu/jgarreau/Yourcenar.htm>
276. Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the second degree*. Trans. C. Newman, C. Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
277. Genevray, Françoise. «Malone meurt (S. Beckett) et La Bouche pleine de terre (B. Šćepanović), ou comment finir». *Serbica* (2015). <http://serbica.u-bordeaux3.fr/index.php/164-revue/articles-critiques-essais/850-malone-meurt-s-beckett-et-la-bouche-pleine-de-terre-b-scepanovic-ou-comment-finir-par-francoise-genevray>

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

278. Gianfranco Rubino M. «De Roquentin au dernier touriste: poétique(s) et anti-poétique(s) de la ville». *Cahiers de l'AIEF*. 50 (1998): 263–278. http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1998_num_50_1_1323
279. Gide, André. *La Symphonie pastorale*. Édition du groupe «Ebooks libres et gratuits» http://www.oasisfle.com/ebook_oasisfle/gide_symphonie_pastorale.pdf
280. Gondaud, Caroline. «La réception des *Liaisons Dangereuses* depuis 1782 ou plus de deux siècles de «désirs palimpsestueux». *Acta fabula*, vol. 12, n 7, Editions, rééditions, traductions, Septembre 2011, URL: <http://www.fabula.org/revue/document6478.php>, page consultée le 11 juillet 2015.
281. Gracq, Julien. *En lisant, en écrivant*. Paris: José Corti, 1980.
282. Gracq, Julien. *Un beau ténébreux*. Paris: José Corti, 1999.
283. Grafigny, Françoise de. *Lettres d'une Péruvienne*. Paris: Classiques Garnier, 2014.
284. Greeley, Andrew. *The Catholic Imagination. Contributors*. Berkeley: University of California Press, 2001.
285. Green, Fitzhugh. «Who was the author of the Lettres Portugaises?». *The Modern Language Review*. V. XXI. 21 (1926): 159–167. <https://www.jstor.org/stable/pdf/3714708.pdf>
286. Gusdorf, Georges. *Lignes de vie*. T. 1. Les écritures du moi. Paris: Odile Jacob, 1990.
287. Gusdorf, Georges. *Lignes de vie*. T. 2. Auto-bio-graphie. Paris: Odile Jacob, 1991.
288. Gutwirth, Madelyn. «La Delphine de Madame de Staël: femme, Révolution et mode épistolaire», in *Cahiers staëliens*, Paris, Société des études staëliennes. (26–27) 1979: 157–158.
289. Hadot, Pierre. *Exercices spirituels et la philosophie antique*. Paris: Etudes Augustiniennes, 1987.
290. Hazan, Isabelle. «*Simone de Beauvoir; Memorialiste. Mémoire*». Université Paris X — Nanterre, 1996–1997. <http://tzing.org/simone-de-beauvoir-mmorialiste-mmoire-prsent-par-isabelle-haza.html>
291. Herman Jan, *Le Récit génétique au XVIIIe siècle*, Oxford: Voltaire Foundation, SVEC, 2009.
292. Higgins, Valerie. «Self Construction and Self Destruction: The Creative Gesture in Malone Dies», *The Delta*. Vol. 2 (2007). <http://digitalcommons.iwu.edu/delta/vol2/iss1/7>
293. Hugo, Victor. *Le Dernier Jour d'un condamné*. La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents Vol. 141: vers. 1.0. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/hugo-claude.pdf>
294. Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New-York and London: Methuen, 1984.
295. Quignard, Pascal. *Le Salon du Wurtemberg*. Paris: Gallimard, 1986.
296. Interview de Tatiana de Rosnay. <http://www.tatianaderosnay.com/index.php/2-non-categorise>
297. Fellows Otis, Logan Marie-Rose. «Naissance et mort du roman épistolaire français». In: *Dix-huitième Siècle*, 4 (1972): 17–38. http://www.persee.fr/doc/dhs_0070_6760_1972_num_4_1_993
298. Jeannelle, Jean-Louis. *Ecrire ses mémoires au XXe siècle*. Paris: Gallimard, 2008.

Бібліографія

299. Jeannelle, Jean-Louis. «*Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*». https://www.fabula.org/actualites/le-journal-intime-genre-litteraire-et-ecriture-ordinaire_9860.php
300. Jensen, Katherine Ann. *Writing Love: Letters, Women, and the Novel in France, 1605–1776*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1995
301. Illouz, Jean-Nicolas. «Spectres du nom & inventions de soi: la *Généalogie fantastique* de Gérard de Nerval», *Acta fabula*, vol. 12, n 7, Editions, rééditions, traductions, Septembre 2011. <http://www.fabula.org/revue/document6495.php>, page consultée le 06 août 2015.
302. Kunz Westerhoff, Dominique. *Le journal intime: Méthodes et problèmes*. Université de Genève, 2005. <http://www.unige.ch/lettres/fram/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html#ji023000>
303. «La scène de la création chez Diderot». Colloque international, Tunis, 2015. http://www.fabula.org/actualites/programme-du-colloque-international-la-scene-de-la-creation-chez-diderot_66197.php
304. Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan: The Ethics of Psychoanalysis*. Vol. Book VII. Ed. by J. Alain-Miller, Transl. by D. Porter. New York; London: W. W. Norton, 1997.
305. Lacan, Jacques. «Joyce, le symptôme I». <http://aejcpp.free.fr/lacan/1975-06-16.htm>
306. Lacan, Jacques. «Joyce, le symptôme II». <http://aejcpp.free.fr/lacan/1975-06-20.htm>
307. Lefort-Favreau, Julien. «Paysages des écritures de soi» *Acta fabula*, vol. 18, n°6, Essais critiques, Juin 2017, URL: <http://www.fabula.org/revue/document10366.php>
308. Lanson, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1920. [https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_la_litt%C3%A9rature_fran%C3%A7aise_\(Lanson\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_la_litt%C3%A9rature_fran%C3%A7aise_(Lanson))
309. Le Touzé, Philipp. *Le mystère du réel dans le romans de Bernanos: le style d'une vision*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1979.
310. Lecarme, Jacques. «L'autofiction: mauvais genre?» An *l'Autofiction & Cie*. Doubrovsky S., Lecarme J., Lejeune Ph. 227–249. Paris: Université Paris X, 1993.
311. Lecarme, Jacques. «Origines et évolution de la notion d'autofiction». An *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. 13–23. <http://books.openedition.org/psn/162>
312. Lejeune, Philippe. «How Do Diaries End?» An Philippe Lejeune. *On Diary*. 187–201. Honolulu: Published for the Biographical Research Center, University of Hawaii, 2009.
313. Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 2010.
314. Lejeune, Phillippe. *On Autobiography, The Autobiographical Pact, Autobiographical Contract*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. https://edocs.uis.edu/Departments/LIS/Course_Pages/LNT501/RN/Rosina%27s_on-ground_course_storage/Rosina%27s_LNT_501_Readings/On%20Autobiography%20pp3-30%20by%20Philippe%20Lejeune.pdf
315. «Lettres de la religieuse portugaise». Paris: M. CM. XCVI, 1997. <http://www.alain.les-hurtig.org/pdf/lettres.pdf>

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

316. «L'espace domestique en France et en Belgique: Arts, Littérature et Design 1850–1920». Queen's Univ., Belfast, 31.05.2016. http://www.fabula.org/actualites/l-espace-domestique-en-france-et-en-belgique-arts-litterature-et-design-1850-1920_73932.php
317. *Lettres Portugaises, Valentins et autres oeuvres de Guilleragues*. Introduction, notes par F. Deloffre et J. Rougeot. Paris: Garnier Frères, 1962.
318. «Life's Stories» In *The Atlantic Daily*. 2015. August 10. <https://www.theatlantic.com/health/archive/2015/08/life-stories-narrative-psychology-redemption-mental-health/400796/>
319. Lombard, Jean. *Courttilz de Sandras*. Dictionnaire des journalistes (1600–1789). <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/202-courttilz-de-sandras>
320. Lotterie, Florence. «Le Cahier Rouge de Benjamin Constant: une fiction de l'inengagement». An *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*. 48 (1996): 371–390. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1996_num_48_1_1258
321. Louette, Jean-François. *Silences de Sartre*. Lyon: Presses universitaires du Mirail, 2002.
322. Maalouf, Amin. *Le périple de Baldassare*. Paris: Grasset, 2000.
323. Macherey, Pierre. «En marge d'un livre possible: lectures incidente». *Europe. Revue littéraire mensuelle*. № 901 / Mai (2004). 96–107. <https://www.europe-revue.net/wp-content/uploads/2016/01/derrida-r.pdf>
324. Major, Jean-Louis. «Journaux fictifs / fiction diaristique». *Voix et Images*, V. 20. №1 (1994): 200–205. doi:10.7202/201149ar
325. Marivaux. *La Vie de Marianne, ou, Les aventures de Madame la Comtesse de****. Ed. F. Deloffre. Paris, Bordas: Classiques Garnier, 1990.
326. Masson, Nicole. Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle. Paris: Honoré Champion Editeur, 2003
327. Miraux, Jean-Philippe. L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité. Paris: Nathan Université, 1996.
328. Merlant, Joachim. Le roman personnel de Rousseau à Fromantin. Paris: Hachette et Cie, 1905.
329. Mimouni, Leila Dounia. «Mémoires réels et mémoires apocryphes. Approche théorique et analyse de cas: Raymond Aron, André Malraux et Amin Maalouf», *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 29–30 (2005), mis en ligne le 20 août 2012, consulté le 24 janvier 2018. URL: <http://journals.openedition.org/insaniyat/4531> ; DOI: 10.4000/insaniyat.4531
330. Monnier, Raymonde. «Pierre-Yves BEAUREPAIRE, Dominique TAURISSON (dir.), Les Ego-documents à l'heure de l'électronique. Nouvelles approches des espaces et réseaux relationnels», *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 343 | janvier-mars (2006), mis en ligne le 17 novembre 2008. URL: <http://journals.openedition.org/ahrf/10362>
331. Montesquieu. *Lettres persanes*. https://fr.wikisource.org/wiki/Lettres_persanes
332. Moralès, Gérald. *L'Écriture du réel. Pour une philosophie du sujet*, Paris: Les Éditions du Cerf, 2010.
333. Musset, Alfred de. *La confession d'un enfant du siècle*. Préface de Claude Roy ; texte établi et annoté par Gérard Barrier. Paris: Gallimard, 1973.

Бібліографія

- http://www.bouquineux.com/?telecharger=875&Muset-La_Confession_d_un_enfant_du_si%C3%A8cle
334. Myers, Linda Joy. *Becoming whole: Writing Your Healing Story*. Silvercat Publications. February 1 (2003). <https://reviewsis-y.cf/pdf/kindle-ebooks-download-becoming-whole-writing-your-healing-story-by-linda-joy-myers-pdf-1893067017.html>
 335. Myers, Linda Joy. *The Power of Memoir: How to Write Your Healing Story*. San Francisco: Jossey-Bass, 2010.
 336. Nerval, Gérard de. «Angélique». An *Les Filles du feu*. <https://fr.wikisource.org/wiki/Ang%C3%A9lique>
 337. Nerval, Gérard de. *Voyage en Orient*. https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Nerval_Voyage_en_Orient,_II,_L%C3%A9vy,_1884.djvu
 338. Omacini, Lucia. «Delphine et la tradition du roman épistolaire». https://www.fabula.org/actualites/sur-delphine-de-madame-de-stael_6670.php
 339. Pavel, Thomas. «Suis-je un récit? Réflexions sur la notion d'identité narrative», Fabula. Les colloques, L'héritage littéraire de Paul Ricœur, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1889.php>, page consultée le 21 juillet 2017.
 340. «Peindre», définition dans le dictionnaire *Littre*: Le dictionnaire de la langue française, par É. Littré. <http://www.littre.org/definition/peindre>
 341. Pennac Daniel, *Journal d'un corps*. Paris: Gallimard, 2012.
 342. Perret, Maxime. «Balzac classique, Balzac romantique, ou Balzac éclectique? L'usage des classiques français dans La Comédie humaine». *Les catégories de l'histoire littéraire, artistique et culturelles (XVIe — XVIIe siècles) II*. Louvain-la-Neuve, 10.05 (2012). <hdl.handle.net/2078.1/121786>
 343. Piau-Gillot, Colette. «L'écriture féminine? A propos de Marie-Jeanne Riccoboni». *Dix-huitième Siècle*. 1 (1984) Vol. 16: 369–386.
 344. Pich, Edgard. *Mémoires de deux jeunes mariées d'Honoré de Balzac: Un roman de l'identité*. Lyon: Ed. Sedes, 2004.
 345. Prévost, Antoine François. *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Gallimard, 2008.
 346. Prévost, Antoine François. *Histoire d'une Grecque moderne* https://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_d'une_Grecque_moderne
 347. Rak, Julie. «Dialogue with the future: Philippe Lejeune's method and theory of diary». In Lejeune Ph. *On diary*. Ed. by Jeremy D. Popkin & Julie Rak. 16–29. Hawai: University of Hawai'i Press books, 2009.
 348. Richard, Jean-Pierre. *Microlectures*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
 349. Richard, Jean-Pierre. *Pages Paysages. Microlectures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
 350. Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1979.
 351. Chiantaretto, Jean-Francois; Clancier, Anne; Roche, Anne. *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*. Paris: Economica-Anthropos, 2005.
 352. Rousseau, Jean-Jacques. «Julie ou la nouvelle Eloïse». An *Collection des œuvres* 17 vol. Vol. 2/3. <https://www.rousseauonline.ch/Text/julie-ou-la-nouvelle-eloise-tome-premier-lettres-de-deux-amans-habitans-d-une-petite-ville-au-pied-des-alpes>
 353. Rousseau, Jean-Jacques. «Les rêveries du promeneur solitaire». An *Collection complète des œuvres*. Genève, 1780–1789, vol. 10, in-4°, édition en ligne

- www.rousseauonline.ch, version du 7 octobre 2012.
<https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0077.pdf>
354. Rolland, Romain. *Colas Breugnon*. https://fr.wikisource.org/wiki/Colas_Breugnon
 355. Roman, Myriam. «Le Dernier jour d'un condamné: le style contre la rhétorique». An *Victor Hugo et la langue*. Paris: Ed. Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7. <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Hugo%20et%20la%20langue/Roman.pdf>
 356. Rosnay, Tatiana de. Rose. Paris: Éditions Héloïse d'Ormesson, 2011.
 357. Rousset, Jean. *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris, José Corti, 1992.
 358. Rousset, Jean. «Le journal intime, texte sans destinataire?» An *le Lecteur intime, de Balzac au journal*. 141–153. Paris: José Corti, 1986.
 359. Sand, George. «Préface». An Senancour, Etienne Pivert de. *Obermann*. 4–18. Edición digital a partir de Paris: Bibliothèque-Charpentier, [1840?]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
 360. Sand, George. *Jacques*. https://fr.wikisource.org/wiki/Jacques_de_George_Sand
 361. Sand, George. *La confession d'une jeune fille*. https://fr.wikisource.org/wiki/La_Confession_d%E2%80%99une_jeune_fille
 362. Sand, George. *Le Marquis de Villemer*. Paris: Editions de l'Aurore, 1989.
 363. Sand, George. *Lélia*. [https://fr.wikisource.org/wiki/L%C3%A9lia_\(1867\)](https://fr.wikisource.org/wiki/L%C3%A9lia_(1867))
 364. Sand, George. *Nanon*. <https://fr.wikisource.org/wiki/Nanon>
 365. Schmitt, Eric-Emmanuel. *L'Élixir d'amour*. Paris: Albin Michel, 2016.
 366. Schmitt, Eric-Emmanuel. *Le Poison d'amour*. Paris: Albin Michel, 2014.
 367. Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Le Seuil, 1989.
 368. Sénancour, Etienne Pivert de. *Oberman*. http://www.gutenberg.org/files/32808/32808-h/32808-h.htm#NOTES_DE_LEDITION_DE_1833
 369. Sgard, Jean. *Labyrinthes de la mémoire. Douze études sur l'Abbé Prévost*, Paris: Hermann, 2010.
 370. Sgard, Jean. *Le roman français à l'âge classique. 1600–1800*. Paris: Librairie générale française, 2000.
 371. Servais, Christine. «Je suis celui qui parle. L'interruption de la lecture dans *Le Bavard* de L.-R. Des Forêts». *Trans* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, consulté le 15 février 2017. <http://trans.revues.org/312>.
 372. Siguret, Pierre. «La thérapie phénoménologique de la névrose existentielle». *Semen* [En ligne], 12 | 2000, mis en ligne le 13 avril 2007, consulté le 18 août 2017. URL: <http://semen.revues.org/1925>.
 373. Simon, Yves. «Diego Gary». *Paris Match*, 25.06.2009. <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Diego-Gary-le-fils-ressuscite-par-Yves-Simon-140182>
 374. Simonet, Mathieu; Einhorn, Juliette. «L'écriture de soi». *Le Magazine Littéraire*. № 530 (2013), Avril. https://issuu.com/maglitteraire/docs/530_promo
 375. Singerman, Alan J. «Narrative and Communication in Prévost's *Grecque moderne*: A „Semiolinguistic” Approach to the Question of Ambiguity. *Nottingham French Studies*. n° 29/2 (1990): 31–44.
 376. Staël, Germaine de. Delphine. Livre numérique a été édité par la *bibliothèque numérique romande*. <https://ebooks-bnr.com> en janvier 2017. https://ebooks-bnr.com/ebooks/html/stael_delphine_1_3.htm

Бібліографія

377. Stiénon, Valérie. «Roland Barthes et son Journal: de l'inclination à la délibération». *Études françaises*. Vol. 45, № 3 (2009): 129–150. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n3-etudfr3577/038862ar/>
378. Swonger, Matthias. «Foucault and the Hupomnemata: Self Writing as an Art of Life». Digital Commons Network. May (2006). <http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/18>
379. «The Poetics of Home». An interview with Timothy Willard, co-author of *Home Behind The Sun*. <http://www.bearingsguide.com/2014/07/30/poetics-home/>
380. Thibeau, Jean-Paul. Protocoles méta. 4 février 1996. <http://www.protocolesmeta.com/spip.php?article51>
381. Touré, Thierno Dia Bonn. «Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi». Thèse de doctorat en Lettres et Arts. Université Lyon 2, 2010. theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=2010&action=pdf
382. Todorov, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967.
383. Tournier, Michel. *Journal extime*. Paris: La Musardine 2002.
384. Tralongo, Stéphanie. «Les réceptions de l'oeuvre littéraire de Christian Bobin: Des injonctions des textes aux appropriations des lecteurs». Thèse de doctorat de l'Université Lyon 2. 2001. http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2001/tralongo_s#p=0&a=top
385. Tremblay, Isabelle; Richard-Pauchet, Odile. «Diderot dans les Lettres à Sophie Volland. Une esthétique épistolaire». *Revue de critique et de théorie littéraires*. <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/568/470>
386. Tucker, George Hugo. *Homo Viator: Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*. Geneve: Librairie Droz S.A., 2003. <https://www.google.com.ua/search?hl=uk&tbo=p&tbm=bks&q=isbn:2600008578>
387. Turekova, Andrea. «Différence des sexes et libertinage: Madame de Merteuil, bourreau ou victime?». <http://www.sens-public.org/spip.php?article404&lang=fr>
388. Vailland, Roger. *Les liaisons dangereuses ou la vertu des libertins*. Paris: Grasset, 2015. <http://www.grasset.fr/les-liaisons-dangereuses-9782246857327>
389. Versini, Laurent. *Le roman épistolaire*. Paris: P.U.F., 1979.
390. Vieira, Tânia Regina. «Le récit du journal intime en roman». *Vida de Ensino*. V. 2, n.1 (2010): 46–50. <https://www.ifgoiano.edu.br/periodicos/index.php/vidadeensino/article/view/429>
391. Vuong, Léa. «L'enfant fétiche dans l'œuvre de Pascal Quignard». *Littératures*. Pascal Quignard et l'amour. № 69 (2013): 107–122. <https://journals.openedition.org/litteratures/148>
392. Yourcenar, Marguerite. *Alexis ou le Traité du vain combat*. Paris: Gallimard, 1971. <http://www.rulit.me/books/alexis-ou-le-trait-read-352636-1.html>
393. Zagamé, Antonia. «Comment le roman s'invente au XVIIIe siècle». *Acta fabula*, vol. 11, n 3, Essais critiques, Mars 2010, URL: <http://www.fabula.org/acta/document5592.php>, page consultée le 03 octobre 2017

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Агерн (Ahern), Сесилія 9
Адо (Hadot), П'єр 54, 57–58
Ажар (Ajar, справж.: Роман Кацев, псевд.:
Ромен Гарі) Еміль 173, 175, 210–211
Алташина, Вероніка 80–81
Альтман (Altman, Janet Gurkin) Джанет 18,
222–224, 227, 229, 232, 235, 266, 274,
364
Амосі (Amosy), Рут 149
Ангар (Angard), Лорен 18, 73–74
Арагон, Луї 155
Аронсон, Олег 63, 72
Афанасій 57

Баггерман (Baggerman), Аріанн 66
Бальзак (Balzac) Оноре де 100, 119–124, 128,
199, 207, 223, 229–230, 233, 262, 264–
265, 282, 302, 304, 306, 314, 383–384
Барб'є Анрі-Огюст 329
Барбюс (Barbusse), Анрі 69, 129–135, 188,
193, 223
Барт (Barthes), Ролан 9–10, 18, 22, 38, 41, 58–
61, 73, 133–135, 162, 175, 199, 202,
227, 236, 256, 281–284, 291, 295, 298–
299, 329, 342
Бартов, Аркадій 371
Батай (Bataille), Жорж 19, 137, 154–155, 159–
162, 198, 215–216, 240–241, 262, 284,
291, 295–296, 300, 314, 339, 379, 384,
386–387,
Бахтін (Бахтин), Михайло 10, 18, 197, 209,
287, 293, 377–378, 388
Башляр, Гастон 18, 52, 283, 343–344, 347–
348, 350–352, 355–356, 358, 363, 366,
368, 370–375, 382
Баяр (Bayard), П'єр 102
Бекет (Beckett), Самюель 28, 137, 154, 162–
166, 198, 201, 207, 219, 314, 317, 366,
384, 386–387

Бен Джеллун, Тагар 176
Бенвеніст, Еміль 28
Беньямін, Вальтер 157, 298
Бергсон, Анрі 206–207, 361

Бернанос (Bernanos), Жорж 11, 38, 137–141,
162, 193, 207–210, 235, 238–239, 245–
247, 262, 374–376, 384, 386
Берроуз, Енні 9
Бертан, Ізабель 71, 365
Бланшо (Blanchot), Моріс 14, 18, 155, 159, 181,
236–237, 252, 284, 365, 387
Блум, Гарольд 31–32, 384
Бобен (Bobin), Крістіан 55, 182–184, 235–236,
252, 283, 349–350, 384
Бовуар (Beauvoir), Сімона де 32, 126–127,
137, 148, 150, 152–154, 194, 214, 235,
244, 266, 268, 287, 295, 298, 339, 369,
384
Бодлер, Шарль 300, 362
Бодріяр (Бодрийяр), Жорж 320, 323
Бодуен (Baudouin), Себастьян 28
Борхес, Хорхе Луїс 78, 118
Боткіна (Боткина), Наталія 26
Брасм, Анн-Софі 10, 167, 218, 254–259, 385
Бра-Шопар, Ле Армель 371
Бретон, Анрі 155, 370, 376
Брія-Саварен, Жан Антельм 307
Бродський, Александр 64
Буль (Bouille), П'єр 47
Бурд'є (Bourdieu), Поль 27
Буше, Франсуа 98
Бютор Мішель 70

Вагнер Ріхард 187
Вайль, Петр 311
Варикаша, Марта 11, 18, 42
Василюк, Федір 208
Вергілій 296
Верлен, Поль 360
Версіні (Versini), Лоран 18, 89, 93
Виготський (Выготский) Лев 299
Винниченко, Володимир 10
Віллард, Тімоті 344, 349
Вольтер 121, 302, 312

Гаврилів, Тимофій 11, 26, 41, 47, 331
Газький, Доротеї 57
Гата (Ghata), Ясмін 10, 78, 176, 181–182,
216–217, 244, 254, 349, 358–359, 364,
370
Гатчен (Hutcheon), Лінда 365
Гемінгвей, Ернест 155

Іменний покажчик

- Герман (Jan Herman), Жан 260, 271
Геродот 371
Гесіод 371
Гігінс (Higgins), Валері 163
Гінзбург (Гинзбург), Лідія 30
Гоголь, Микола 10, 68–69, 71
Гребінка, Євген 10
Грінберг, Марк 154
Г'юго Такер (Hugo Tucker), Джорж 204
Гюго (Hugo), Віктор 17, 28, 100, 111, 115–117, 119, 193, 237–238, 328–329, 332–333, 362, 384–385
- Гарі (Gary), Александр Дієго 167, 172–175, 200, 203, 210–213, 217–218, 254–255, 257, 291–292, 298, 317–318, 349–350, 356, 364, 378, 384–385
Гарі Ромен 173
Гваттарі (Guattari), Фелікс 78
Герен П'єр 358
Гете, Йоганн Вольфганг 27, 64, 84, 113, 228, 262, 378
Гійєраг (Guilleragues), Габріель-Жозеф 192
Глаттауер (Glattauer), Даніель 9, 348
Гордер, Юстейн 9
Грак (Gracq; справж.: Луї Пуар'є), Жульєн 11, 17, 137, 148–150, 162, 194, 204, 207, 209–210, 216–217, 235, 242, 260–261, 263, 384, 386
Графініні (Gratigny, мадам де Графіні), Франсуаза де 19, 88–89, 124, 192, 224, 227, 229, 260, 357
Грін (Green), Жульєн 137
Грін (Green), Фіш'ю 81
Гюнтекін, Решад-Нурі 359
Гюдсдорф (Gusdorf), Жорж 8, 10, 18, 27, 29, 35, 38, 65, 73, 139, 198, 217
- Давидов (Давыдов), Юрій 147
Данте Аліг'єрі 362
Декомб, Вінесент 32, 39–41
Деллапланш (Delaplanche), Еммануель 155
Дельоз, Жиль (Deleuze, Делєз) 18, 78, 204–206, 364, 369, 383, 387
Деміркан (Demirkan), Мурат 143
Деріда (Derrida, Деррида, Derrida), Жак 9–10, 14–15, 50–52, 73, 77, 159, 198, 211, 214, 218, 244, 261, 300, 365, 371
Дефо, Даніель 312
Дефоре (des Forêts), Луї-Рене 15, 19, 137, 154–159, 165, 194, 197–198, 207, 201, 268–269, 384, 387
Дідро (Diderot), Дені 11, 44, 79, 84, 89–90, 93, 95, 99, 105, 117–118, 123, 192, 203, 207, 212, 225–227, 230, 262, 287–290, 295, 303, 329–331, 345, 347, 373, 375, 377–378, 384–385
Дос Пассос, Джон 155
Достоевський, Федір 69–71, 155, 362
Дочинець, Мирослав 10
Дубін, Борис 78, 110
Дубровський, Серж 10, 173, 175
- Еко (Еко), Умберто 70, 282, 357
Елтанг, Лена 9
Елюар, Поль 362
Енгельс, Фрідріх 155
Епштейн (Эпштейн), Михайло 60–61, 197, 377
Ергаль (Ergal) Ів Мішель 163
- Жаккар Жан-Філіп 367
Жанліс, мадам де 12
Жене, Жан 154, 266
Женевре, Франсуаза 163
Женетт (Genette), Жерар 16–19, 22, 42, 45, 61, 197, 199, 207, 363, 365, 368–369, 382, 387
Жижек, Славой 265–266, 275
Жід (Жид, Gide), Андре 44, 137, 141–143, 193, 213, 241, 267, 287, 347, 377–378, 384, 386
Забабурова, Ніна 19, 82, 86
Забужко, Оксана 10
Зарецький (Зарецкий), Юрій 8, 31, 64–66, 74
Затонський (Затонский), Дмитро 28
Зенкін (Зенкин), Сергій 118, 159, 199, 284
Золя, Еміль 128–129, 355,
Зонтаг (Зонтаг, Sontag), С'юзен 15–16, 256
Зубрицька, Марія 59–60
- Йенсен (Jensen), Катрін Енн 89
- Ї Йонг Чанг (Chung Ye Young) 122
- Іванов (Иванов), В'ячеслав 328
Іванюк, Борис 277
Ізер (Изер) Вольфганг 158, 312, 368,
Ірігарей, Люс 61
- Кагановська, Олена 77
Кантен (Cantin), Анні 18, 44
Кар'єр, Жан-Клод 357
Караєва (Караева), Лейля 31
Карпенко, Катерина
Кафка, Франц 67–68, 155
Кемпбел (Campbell), Джозеф 178, 325–326
К'єркегор (Киркегор), Серен 66, 68, 284, 371
Кіньяр (Quignard), Паскаль 10, 55, 167–171, 200, 254–255, 257, 293–394, 298, 309–310, 342, 349, 352–354, 378
Кляйст, Генріх фон 155
Клодель, Поль 17
Кобілянська, Ольга 10
Кобрин, Кирило 236, 256
Кобчінська, Олена 176
Кокто, Жан 362, 371
Компаньйон, Антуан 74
Констан (Constant), Бенжамен 11, 16, 19, 29, 43, 100, 111–115, 143, 193, 207, 219,

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

- 253, 255, 262, 273, 291, 303, 316, 319,
329–331, 333, 337, 346, 384–385
- Кошобинська, Михайлина 11, 18, 200, 218,
222, 240, 249, 261, 277
- Кошечко, Анастасія 30
- Кребійон (Кребійон-син; Crébillon), Клод 12,
97
- Крістева (Кристева, Kristeva), Юлія 153, 284
- Кундера (Kundera), Мілан 55, 117, 179, 191,
324, 378
- Лакан** (Lacan), Жак 18, 36, 51–53, 73, 157,
217, 250, 275
- Лакло, Шодерло де 11, 19, 46, 79, 84, 93–97,
99, 109–110, 124, 185, 187, 189–192,
207, 222–223, 227–229, 231–234, 262,
286, 328–331, 334, 345–346, 378, 384–
385
- Ландольт, Емануель 66
- Лансон (Lanson), Гюстав 79
- Леві, Ерік 163
- Лежен (Lejeune, Лежён), Філіп 7, 10, 14, 18–
19, 27–30, 45–46, 48–49, 73, 175, 198,
236, 239, 253, 276
- Лекарм (Lecarme), Жак 43–44, 175
- Леруа М.** 371
- Лефор-Фавро (Lefort-Favreau), Жульєн 7
- Лєпахін, Валерій 113, 140–141, 208–209
- Лінч (Линч), Кевін 327
- Ліпавський (Липавский), Леонід 362
- Літтелл (Литтелл), Джонатан 167
- Лодж, Девід 9
- Лотман, Юрій 10, 18, 47–48, 128, 177
- Лу, Ерленд
- Луєт (Louette), Жан-Франсуа
- Маалуф** (Maalouf), Амін
- Магун, Артем
- Майєрс (Myers), Лінда Джой
- Мале-Жоріє, Франсуаза
- Малєрба (Malerba), Луїджі
- Малішевська, Ірина
- Малларме (Mallarmé), Стефан
- Маньковська (Маньковска), Надія
- Мардер, Роман
- Маріво (Marivaux), П'єр де
- Маркєс Габрієль Гарсія
- Маркс, Карл
- Марон, Моніка
- Марсель, Габрієль
- Мартєно, Рішар 44
- Матіос, Марія
- Мебіус, Август Фердинанд
- Мелвілл, Герман
- Мєрло-Понті (Мєрло-Понти, Merleau-Ponty),
Моріє
- Мєртей, мадам де
- Мєстєргазі (Мєстєргази), Олена
- Міллєр, Генрі
- Мішлє, Жуль
- Модіано, Патрік
- Мокровольський, Олександр
- Мольєр
- Монтєск'є (Монтєск'є; Montesquieu), Шарль-
Луї
- Моралє (Moralès), Жєральд
- Моріак, Франсуа
- Мюєс (Musset), Альфрєд де
- Наркір'єр** (Наркір'єр), Федір
- Нєрваль (**Nerval**), Жєрар де
- Нєрсья, Андреа де
- Ніцшє, Фрідріх
- Нужная, Тєтяна
- Овідій**
- Овчарова, Катєрина
- Окуєва, Ірина
- Олні (Olney), Джєймєс
- Ортега-і-Гассєт, Хосє
- Павєл** (Pavel), Томаш
- Павлєнко, Юлія
- Пайпєр, Одєса
- Палагніок (Поланік; справж. Charles
Palahniuk), Чак
- Памук, Орхан
- Памук, Орхан
- Парасєколі, Фабіо
- Паскаль, Блєз
- Пахсар'ян (Пахсар'ян), Наталія
- Пєнак (Pennac), Данієль
- Пєннєбєйкєр, Джєймєс
- Пєрє (Perret), Максім
- Пєрєк, Жак
- Пєрєпада, Анатоль
- Пєрєс-Рєвєртє, Артуро
- Пєрін-Сальбрє (Périn-Salbreux), Лі Луї
- Пєрс (Perse, Saint-John, справж. Алексієс Лєжє
або Сєн-Лєжє) Сєн-Жон
- Пєтровська (Петровская), Катєрина
- Пійо-Жійо (Piau-Gillot), Колєтт
- Підмогильний, Валєр'ян
- Піш (Pich), Едгар
- Платон
- Плїній
- Плутарх
- По, Едгар
- Подорога, Юрій
- Подорога, Валєрій
- Прєво (Prévoist), Антуан Франсуа
- Прєссєр, Жак
- Пуїг, Мануєль
- Раблє**, Франсуа 285–286, 368, 372, 377–378
- Радашкєвич, Олександр 147
- Радігє, Раймон 287
- Рай, Джен 304
- Рау, Жан 99

Іменний покажчик

- Рек (Rak), Джулія 13
Рембо, Артур 359, 362
Ремізов, Олексій 155
Рікер, Поль (Ricoeur, Рікер) 9, 18, 33–35, 37–39, 43, 60, 166, 200–201, 205, 218, 261,
Ріккобоні, Марі-Жанна 88, 124
Ріуль, Рене 30
Ріффатер (Riffaterre), Мішель 365
Рішар (Richard), Жан-П'єр 11, 15, 17–18, 382
Розендорфер, Герберт 9
Роллан (Rolland), Ромен 129, 135–136, 193, 283, 303–305, 309, 348
Роман (Roman), Міріам 116
Роне (Rosnay), Тетяна де 10, 167, 234, 247, 257, 349, 355–356, 378, 384
Руа, Клод 173
Рубіно, Жанфранко М. 340
Ружмон, Дені де 132, 185–187
Руссе (Rousset), Жан 11, 119, 123, 200–201, 222, 230, 233, 236
Руссо (Rousseau), Жан-Жак 11, 19, 46, 64, 73, 79, 84, 88, 90–92, 94, 103, 118–120, 123, 125, 130–131, 151–152, 162, 192, 206–207, 217, 223, 227–228, 230, 232, 236, 241, 250, 262–264, 267, 271–272, 286, 288, 290, 311–312, 314–316, 319–325, 328, 330–331, 333–337, 245, 350, 358, 367, 373–375, 377–378, 384
Сад (Marquis de Sade; справж.: Донасьєн Альфонс Франсуа де Сад), маркіз де 272, 291
Саїд, Едвард 181
Самарк (Samarq), Філіп 233
Санд (Sand, George), Жорж 43, 100, 102–103, 119, 123–127, 153, 193, 222, 359, 383
Сандра (Courtilz de Sandras), Куртиль Гатсьєн де 80, 147–148
Сартр, Жан-Поль 137, 146, 148, 150–155, 162, 168, 194, 207, 210, 217, 235, 238–242, 244, 246, 253, 255, 262, 265–267, 287, 294–295, 297–298, 300–301, 303, 305–310, 319, 339–341, 346, 360, 371, 374, 376, 378, 384, 386
Свіні, Кевін 307–308
Свіфт, Джонатан 312
Свонгер (Swonger), Матіас 55–56
Сгар (Sgard), Жан 79, 86
Селін, Луї-Фердинанд 155
Сенанкур (Sénancour), Етьєн Півєр де 100, 102–105, 112, 193, 223, 228, 230, 271, 318, 321, 328, 330–331
Сенека 56
Сердійчук, Лариса 31
Симонова, Лариса 120
Сіксу (Siksu; Sіxous), Елен 61
Сімон (Simon), Ів 364
Смуцинська, Ірина 19
Сняданко, Наталка 10
Солєрс (Sollers), Філіп 175, 291
Софронов-Антомоні Владислав 63
Сталь (de Staël), Жермена де 100–101, 121, 123, 383
Старобінський (Старобинский, Starobinski), Жан 18, 90–91
Стейнбек, Джон 173
Стендаль 19, 33, 37, 119, 213, 362
Стерн, Лоренс 215, 224, 243
Тамарченко, Натан 177
Тансен (Madame de Tencin) Мадам де 85, 121
Танчин, Катерина 25
Татенко, Віталій 249–250
Тейлор, Чарлз 84
Теньєр, Люсьєн 39
Тимофєєва (Тимофеева), Ольга 299
Тібо (Thibau), Жан-Поль 202
Тодоров (Todorov), Цветан 93, 96, 222, 229, 231, 260
Трамбле (Tremblay), Ізабель 290
Тузе (Touzé), Філіп ле 138, 140, 246
Турньє (Tourmier), Мішель 28–29, 250, 293
Тур (Tourre), Тьєрно Діа 176
Урбан, Адольф 30
Уельбек, Мішель 47
Фесенко, Валентина 18, 21, 98
Філд (Field), Тревор 28
Філдінг, Гелен 9
Флобер, Гюстав 14, 128, 362
Фоср, Джонатан Сафран 159
Фолкнер, Вільям 155
Фрагонар, Жан-Оноре 98–99
Франко, Іван 10
Фрезер, Джеймс Джордж 161
Фройд, Зігмунд 50–52, 66, 214
Фромантен (Fromentin), Ежен 16, 29, 45–46, 173, 200, 207, 219, 262, 273, 317, 328, 331, 337–338
Фуко (Foucault), Мішель 7–10, 18, 27, 53–58, 73, 123, 159, 235, 387
Функе, Корнелія 20
Холіков (Холиков), Олексій 9
Черкашина, Тетяна 18, 42
Чубаров, Ігор 26, 72
Шамі, Рафік 9
Шар, Рене 173
Шарден, Жан Батист 99
Шарр'єр, Ізабель де 12
Шартьє, Роже 167
Шатобріан, Франсуа-Рене де 19, 29
Шахова, Катерина 11
Шефер (Schaeffer), Жан-Марі 220–221
Шеффер (Shaffer), Майк 302–303
Шеффер (Shaffer), Мері Енн 9
Шикшин, Михайло 9
Шіантаретто, Жан-Франсуа 36

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ. ПИСЬМО ПРО *СЕБЕ* ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

- Шкловський (Шкловский), Віктор 97, 334
Шмітт (Schmitt), Ерік-Емануель 10, 184–189,
191, 223, 228, 232–235, 246, 249–250,
266, 372, 384
- Юбо Ж. 371**
Юм, Девід 302
Юнг (Jung; Юнг), Карл Густав 363
Юрсенар (Yourcenar), Маргеріт 137, 146–148,
194, 287, 296, 346, 378, 384, 386
- Ямпольський (Ямпольский), Михайло** 18, 68,
297–299, 329, 332–333, 375
- Allaire, Suzanne
- Baron, Dumitra**
Bercegol, Fabienne
Berthier, Philippe
Borderie, Régine
Bray, Bernard
Brunetière, Ferdinand
Buchman Costea, Veronica
Buikema, Rosemarie
- Chiantaretto, Jean-François**
Chollet, Mona
Clement, Catherine
Cornwell, Ethel F. 163
- Dâmbean, Corina**
Delpeyroux, Marie-Françoise
Delsad, Chloé
Demirkan, Murat
Depretto, Laure
Dhifaoui, Arbi
Didier, Béatrice
Ducas, Sylvie
Duffief-Sanchez, Véronique
Duméry, Henry
- Escola, Marc
- Fellows, Otis**
Froehlicher, Clément
- Garreau, Joseph Elie Louis**
- Genevray Françoise
Gianfranco Rubino
Gondaud, Caroline
Greeley, Andrew
Green, Fitzhugh
Gutwirth, Madelyn
Hazan, Isabelle
- Illouz, Jean-Nicolas
- Jeannelle, Jean-Louis**
Jensen, Katherine Ann
- Kunz Westerhoff, Dominique**
- Lamm, Erin**
Lefort-Favreau, Julien
Logan Marie-Rose
Lombard, Jean
Lotterie, Florence
- Macherey, Pierre**
Major, Jean-Louis
Masson, Nicole
Merlant, Joachim
Mimouni, Leila Dounia
Miraux, Jean-Philippe
Monnier, Raymonde
Omacini, Lucia
Richard-Pauchet, Odile
Roman, Myriam
- Servais, Christine**
Siguret, Pierre
Singerman, Alan J.
Stiénon, Valérie
- Touré, Thierno Dia Bonn**
Tralongo, Stéphanie
Tucker, George Hugo
Turekova, Andrea
- Vailland, Roger**
Vieira, Tânia Regina
Vuong, Léa
- Zagamé, Antonia**

Наукове видання

ПАВЛЕНКО Юлія Юхимівна

ЧОРНИЛЬНА ІСТОРІЯ

Письмо про Себе фікційного суб'єкта
(на матеріалі французького роману
XVIII — початку XXI століть)

Монографія

Редагування та коректура *Оксана Левицька*
Дизайн обкладинки *Ольга Борисенко*
Комп'ютерне верстання *Оксана Левицька*

Формат 70×100 1/16
Гарнітура Times New Roman
Папір книжковий. Друк на різнографі
Умовн. друк. арк. 33,80
Наклад 300 прим.

Видавничий центр КНЛУ
Свідоцтво: серія ДК 1596 від 08.12.2003

Друк: ФОП Кундельська В. О.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
Серія АА № 543619 від 22.10.2007
79037, м. Львів, вул. Студинського, 4
Тел.: (096) 270 62 87
(050) 227 91 39