

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

САВИЧ ОКСАНА ВАСИЛІВНА

УДК 821.133.1. П. Кіньяр

ДИСЕРТАЦІЯ

РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ ІСТОРІЇ В РОМАНІСТИЦІ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА

035 «Філологія»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з філології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ *О. В. Савич*



Науковий керівник
Мірошніченко Лілія Ярославівна
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2022

АНОТАЦІЯ

Савич О. В. Реактуалізація історії в романістиці Паскаля Кіньяра. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія». – Навчально-науковий інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2022.

Дисертаційна робота є першою в літературознавстві спробою комплексного дослідження стратегій реактуалізації історії у вибраній романній прозі та есеїстиці П. Кіньяра. Мета дослідження полягала у виявленні та характеристиці стратегій реактуалізації історії у романах П. Кіньяра 1980-2000-х років, дія в яких відбувається в минулих історичних епохах.

Актуальність дослідження зумовлена активним інтересом сучасного літературознавства до феномена репрезентації та моделювання історії у літературних творах, специфіка яких визначена впливом модерністських та постмодерністських дискурсів. У французькій літературі 1980-2000-х років, поряд із традиційними історичними романами, набувають розвитку й ті, які мають на меті не достовірне відтворення історії, а її реактуалізацію, покликану пояснити не лише своєрідність плину історії, а й місця людині в ній. Йдеться про спробу переосмислення історії, яку письменник реалізує завдяки таким стратегіям оперування історією, як її наративізація та суб'єктивізація, наділення історії персональними смислами, її перепрочитання та фікціоналізація. Реактуалізація історії є однією із домінант художнього світу романістики П. Кіньяра – знакової постаті у новітньому літературному процесі Франції, чия творчість в Україні досі досліджувалась лише спорадично. Таким чином, актуальність цієї роботи визначена як необхідністю розширення літературознавчої рецепції новітньої

французької літератури, так і начасним запитом на дослідження специфіки представлення та переосмислення історії у новітньому французькому романі.

Для реалізації поставленої мети у роботі було окреслено своєрідність осмислення історії у філософському дискурсі Франції другої половини ХХ ст. і виокремлено специфічні характеристики репрезентації та інтерпретації історії у французькому романі 1980-2000-х років, що були сформульовані у ключових літературознавчих працях із цієї проблематики. Спираючись на вказану філософську та літературознавчу теорію, ми визначили характерні риси моделі реактуалізації історії, реалізованої у романістиці П. Кіньяра. Для прояснення своєрідності характерних тем і мотивів творчості автора також використовувалась есеїстика П. Кіньяра як значуща складова його літературного доробку.

Як у філософському, так і в літературному дискурсах сучасної Франції розуміння історії як безперервного прогресу нівелюється, при цьому акцентується її дискретність, неможливість однозначного тлумачення. У творчому методі П. Кіньяра знаходить відображення притаманна новітньому філософському дискурсу Франції недовіра до статусу історії як метанаративу, сформульована Ж.-Ф. Ліотаром, так і до потенційної можливості об'єктивної репрезентації історії, виражена у працях таких теоретиків, як М. Фуко, П. Рікер, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі. Ми дійшли висновку, що зображення історії у новітньому французькому романі в індивідуальній моделі П. Кіньяра постає оприявленням авторської візії конкретної епохи – реалізацією його суб'єктивного відчуття цього часового відтинку, яке багато в чому визначене його позалітературними зацікавленнями (інтересом до музики та художнього мистецтва, зосібна).

Атрибутивною характеристикою кіньярівської моделі реактуалізації історії також є зосередженість на персонажах, витіснених на периферію макроісторії. Письменник назагал цікавиться персоналіями, забутими великою історією (головні герої романів «Альбуцій», «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі») або малозначимими в її контексті (протагоністка роману

«Записки на табличках Апроненії Авіції»). У такий спосіб П. Кіньяр маніфестує відмову від традиційної моделі історіографії, що центрується навколо ключових історичних постатей.

Важливим інструментом реактуалізації історії у творчості П. Кіньяра постає жанр біофікції. Автором терміну «біофікція» є французький літературознавець Ален Бюїзін, який запропонував його в однойменній статті 1991 р. А. Бюїзін визначає біофікцію як роман про вигадане життя історичної персоналії або роман про життя вигаданого персонажа. Іншими словами, це фікціоналізована біографія. Французьке літературознавство віднедавна також активно оперує цим поняттям, при цьому дослідники жанру (А. Жефен, М. Монджеллі) зауважують, що він постав як виразник постмодерністської поетики. Було доведено, що характерними рисами біофікційних романів Кіньяра «Записки на табличках Апроненії Авіції» та «Альбуцій», присвячених історії Давньої Риму, є метатекстуальність, фрагментарність, жанровий еkleктизм, ненадійність, нелінійність оповіді. Названі характеристики засвідчують виразну постмодерністську поетику творчості П. Кіньяра.

Ігрові стратегії автора оприявнюються через включення історичних містифікацій і симулякризованість оповіді – завдяки ним письменникові вдається переконати читача в реальності існування патриціанки Апроненії Авіції та в достовірності змісту декламацій античного ритора Альбуція, що їх переповідає автор. Фрагментарна композиція романів «Записки на табличках Апроненії Авіції» і «Альбуцій» втілює недовіру автора до традиційної лінійної репрезентації історії, підпорядкованої причинно-наслідковій логіці. У цих творах автор також провадить гру з історією літератури, вписуючи фікційні записки героїні до традиції мемуаристики та наголошуючи на значному впливі декламацій античного ритора, насправді практично не збережених, на розвиток жанру роману.

Було доведено, що жанр біофікційного роману П. Кіньяр синтезує із автофікцією. Так давньоримський ритор Альбуцій в однойменному романі

функціонує як авторська маска. З головним героєм твору автора пов'язує тотожність біографії, психології, онтології та розуміння темпоральності. Автофікційна поетика роману увиразнює зв'язок між історією Давнього Риму та ХХ ст.: П. Кіньяр тлумачить кризу гуманізму, оприявлену трагедією Другої світової війни, як рекурсію жорстокості, притаманної давньоримській цивілізації.

До взірців жанру біофікції також було віднесено романи «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі», що реактуалізують історію середини XVII ст. Обидва твори оповідають історію життя митців цієї доби: у романі «Всі ранки світу» П. Кіньяр фікціоналізує життя Жана де Сент-Коломба та Марена Маре – реальних композиторів доби бароко, – тоді як у романі «Тераса в Римі» автор здійснює біографізацію вигаданого персонажа, гравера Жоффруа Моума.

Репрезентуючи історію життя згаданих композиторів, автор ухиляється від документальної точності. Натомість він суттєво модифікує більшість деталей їхньої біографії, зосереджуючись передовсім на описі внутрішнього життя героїв, а не на прикметних особливостях тієї епохи, до якої вони належать. Згадки про тодішню макроісторію у творі є поодинокими: імена знаних історичних постатей актуалізуються виключно у стосунку до музики як центрального інтересу персонажів.

У випадку роману «Тераса в Римі» П. Кіньяр реалізує біографізацію вигаданого персонажа, інкорпорує історію життя гравера до дійсного мистецького контексту доби бароко. Письменник переконливо пов'язує біографію Жоффруа Моума з художниками та граверами епохи – як реальними, так і фікційними, – котрі чинять вплив на його творче становлення. У такий спосіб автор, з одного боку, витворює ілюзію достовірності існування персонажа. З іншого боку, П. Кіньяр у такий спосіб веде гру з читачем, наділяючи його функцією верифікатора відомостей, представлених у творі.

Фікційна біографія героя «Тераси в Римі» представлена нехронологічно та нелінійно: подібно до роману «Записки на табличках Апроненії Авіції», у цьому творі письменник відмовляється від репрезентації історії за каузальним принципом. Названі твори також відзначаються схожістю на структурно-композиційному рівні: історія життя як давньоримської патриціанки, так і гравера доби бароко постає колажем, складеним із різнорідних фрагментів. Так, нотатки Апроненії Авіції фіксують передовсім повсякдення героїні та нюансують її внутрішнє життя – списки справ і підрахунки грошей у творі чергуються із спогадами героїні та поетизованими описами природи. Тоді як у романі «Тераса в Римі» глави, присвячені історії життя гравера, перемежуються із текстами листів та описами його гравюр і снів.

Було засвідчено, що важливою компонентою моделі реактуалізації історії П. Кіньяра є своєрідна авторська візія темпоральності, котру письменник послідовно розвиває як у романістиці, так і в есеїстиці. Автор формулює концепцію «давнього часу» (фр. – «*jadis*»), суть якої полягає в існуванні міфічного часу витоків усього суцього – своєрідному передчассі, етапу передісторії. В оптиці автора первісний «давній час» продовжує рекурентно повертатись та проявляється у теперішньому. П. Кіньяр наділяє цією концепцією персонажів своїх творів: так, ритор Альбуцій одним із завдань своїх декламацій визначає репрезентацію міфічного «давнього часу». Схожим чином, композитор Жан де Сент-Коломб та гравер Жоффруа Моум у своїх музичних/графічних творах силкуються передати відлуння архаїчного часу першовитоків.

Аналіз інтермедіального модусу романістики П. Кіньяра засвідчив, що як музика, так і піктуральне мистецтво відіграють головно функцію медіатора авторської метамови в літературі. У творах «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі» відсутні очікувані для романів, що зосереджуються на історії мистецтва XVII ст., описи музичних чи графічних творів цієї епохи. Натомість, музичні та піктуральні образи в цих романах унаочнюють згадану

авторську концепцію темпоральності. Тож прикметною рисою Кіньярського варіанту біофікційного роману є узгодження аксіології та онтології персонажів із світоглядними переконаннями письменника.

У романі «Американська окупація» П. Кіньяр перепрочитує історію повоєнної Франції в період присутності на її території американських баз НАТО. Попри позірне фокусування автора передусім на новітній історії Франції, здійснений аналіз засвідчив широту спектру історії, представленого у цьому творі. З одного боку, в романі «Американська окупація» П. Кіньяр деталізовано репрезентує історичний, соціокультурний та політичний ландшафт Франції 1950-х років, зосереджуючись при цьому на конфлікті про- та антиамериканських точок зору персонажів твору. При цьому автор послідовно описує процес дифузії національної і культурної ідентичності протагоніста під впливом масової культури США.

З іншого боку, цей історичний відтинок автор представляє нерозривно пов'язаним із передісторією – згаданим міфічним часом першовитоків. В оптиці П. Кіньяра рекурентний давній час постає непорушним фундаментом будь-якої епохи. Спираючись на концепцію вічного повернення, сформульовану Ж. Дельозом, ми дійшли висновку, що в романі «Американська окупація» кіньярівський одвічний «давній час» є незмінним осердям історичного часу, тоді як повоєнна епоха тут набуває характеристик «диференціальної серії» – відмінності, привнесеної плином часу. У межах рефлексії темпоральності П. Кіньяр також розвиває концепцію архаїчних тваринних імпульсів, якими керуються люди кожної епохи. Первісна жорстокість імплікує специфіку історичного розвитку – згідно з автором, саме вона є причиною завоювань, котрі супроводжують людство від давніх часів і досьогодні та визначають закономірності плину історії.

Вагомою тематичною домінантою романів П. Кіньяра є ситуація зламу епох, на тлі якої розгортається життя персонажів. Протагоністи романів «Записки на табличках Апроненії Авіції» та «Альбуцій» постають позірно ізольованими від подій великої історії. Попри це, як записки патриціанки, так

і риторіві декламації імпліцитно засвідчують той епістемологічний злам, свідками якого стає кожен із протагоністів. Так, дія в романі «Записки на табличках Апроненії Авіції» відбувається на етапі зміни античної епістемі середньовічною (за термінологією М. Фуко) внаслідок падіння Західної Римської імперії. Тоді як трагічний модус, що домінує в декламаціях Альбуція, сугестує кризові настрої епохи правління Октавіана Августа, позначеної авторитаризмом і тиранією. Схожим чином, у романі «Американська окупація» П. Кіньяр фокусується на лімінальному моменті в історії – початку поступової вестернізації Франції після Другої світової війни.

Матеріали дисертаційної роботи можуть бути використані при розробці нормативних і спеціальних курсів сучасної вищої школи з історії зарубіжної літератури другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та новітньої французької літератури, при підготовці навчальних посібників із сучасної французької прози та при перекладі творів П. Кіньяра українською.

Ключові слова: Паскаль Кіньяр, французький роман, реактуалізація історії, античність, ХVІІ ст., повоєнна доба, рекурентність, постмодернізм, інтертекст, фрагментованість, тілесність, біофікція, автофікційний модус письма, образ митця.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях, (які входять до переліку МОН України):

- 1) Савич О. Античність у сучасному французькому романі: теоретичний аспект / Оксана Савич. // Літературознавчі студії, №4. – Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка, 2018. – С. 141-147.
- 2) Савич О. До питання про історію у постмодерністському романі: український літературознавчий дискурс / Оксана Савич. // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика, №1. – Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка, 2018. – С. 37–39.
- 3) Савич О. Антична тілесність у романі Паскаля Кіньяра «Записки на табличках Апроненії Авіції» / Оксана Василівна Савич. // Сучасні літературознавчі студії, №16. – К.: Вид. центр. КНЛУ, 2019. – С. 158-164.
- 4) Савич О. Роман Паскаля Кіньяра «Альбуцій» як спроба рефлексії історії на зламі епох / Оксана Василівна Савич. // Літературознавчі студії, №4. – Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка, 2019. – С. 106–111.

Статті в іноземних виданнях:

- 5) Савич О. Інтерпретація історії Франції повоєнної доби в романі П. Кіньяра «Американська окупація» / Оксана Савич. // Science and Education. A New Dimension. – 2021. – №253. – С. 55–59.
- 6) Savych O. L'autofiction comme instrument de construction de soi : le cas de Pascal Quignard / Oksana Savych. // Savoirs en prisme, №13 : Autopoiesis. Fictions du moi ou l'art de se créer soi-même. – Reims : Université de Reims-Champagne-Ardenne, 2021. – P. 79-90.

ABSTRACT

Savych O. V. Reactualization of history in Pascal Quignard's novels. – Manuscript.

Thesis for Scholarly Degree in Philology (PhD). Speciality 035 Philology. – Educational and Scientific Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv, 2022.

This thesis is the first attempt in literary studies to explore the strategies of reactualization of history in Pascal Quignard's selected novels and essays. The purpose of the research is thus to identify and characterize the strategies of reactualization of history in those P. Quignard's novels of the 1980s-2000s which are set in the previous historical eras.

The relevance of the study is in tune with the profound interest of contemporary literary studies in the phenomenon of representation and modelling of history in literary works stemming from modernist and postmodernist discourses. In contemporary French literature, along with traditional historical novels, there are those novels which, dealing with history, that do not aim to faithfully reproduce history but to reactualize it in an attempt to explain both the specificity of the course of history and the place of man in it. By reactualization of history we mean its revisiting, using such strategies as narrativization and subjectivization, the endowment of history with personal meanings, its rereading and fictionalization. The reactualization of history is one of the key features of the fictional world of P. Quignard's novels, a prominent figure in contemporary French literature. The author's oeuvre has received little attention from the scholarship in Ukraine. Therefore, the relevance of this study is determined by the need to both expand the literary reception of modern French literature and outline the specificity of representation as well as interpretation of history in contemporary French novel.

To achieve the objective set, we first outlined the peculiarities of the processing of history in the French philosophical discourse of the second half of

the twentieth century, as well as specific characteristics of the representation and interpretation of history in the French novel of the 1980s-2000s, as they are described in the key scholarship on this issue. Based on the philosophical and literary conceptualization of history, we then determined the characteristic features of the model of reactualization of history implemented in the novels by P. Quignard. The writer's essays, which constitute a significant component of his oeuvre, were also used to clarify the specificity of the author's rendering of typical themes and motives.

In both philosophical and literary discourses of contemporary France, the understanding of history as a continuous progress is questioned, while its discreteness and ambiguity of interpretation are emphasized. Pascal Quignard's prose reflects distrust towards the status of history as a metanarrative, formulated by J.-F. Lyotard, as well as the potential possibility of any objective representation of history, theorized by M. Foucault, P. Ricoeur, G. Deleuze and F. Guattari. We concluded that the representation of history in contemporary French novels in the individual model of P. Quignard appears to be a manifestation of the author's vision of a specific era, his subjective understanding of this period that is largely determined by his non-literary interests (particularly, music and fine arts).

Another attributive characteristic of Quignard's model of reactualization of history is its focus on characters which are pushed out to the periphery of macrohistory. The writer is mainly interested in personalities forgotten by history (such as the protagonists of the novels *Albucius*, *All the World's Mornings* and *A Terrace in Rome*) or insignificant in their context (the protagonist of the novel *On Wooden Tablets: Apronemia Avitia*). This is P. Quignard's strategy to manifest his rejection of that traditional model of historiography which centres itself on key historical figures.

The genre of biofiction appears to be an important tool for the reactualization of history in P. Quignard's oeuvre. It was a French literary critic, Alain Buisine who coined the term *biofiction* and theorized it in an eponymous article of 1991. A. Buisine defines biofiction as a novel about the fictional life of a

historical personality or a novel about the life of a fictional character. In other words, it is a fictionalized biography. While this term has been widely used in French literary studies, some researchers of the genre (A. Gefen, M. Mongelli among them) emphasize that it emerged as an expression of postmodernist poetics. It was proved that the characteristic features of Quignard's biofictional novels *On Wooden Tablets: Apronemia Avitia* and *Albucius*, which are dedicated to the history of Ancient Rome, include metatextuality, fragmentation, genre eclecticism, unreliability, non-linear narrative. They prove the distinctive postmodernist poetics of P. Quignard's fiction.

The author's postmodernist play strategies are manifested through the inclusion of historical hoaxes and simulacrazation of history. It is thanks to them that the writer masterfully reassures the reader of the existence of a patrician, Apronemia Avitia and the authenticity of the declamations of the ancient rhetorician, Albucius. The fragmentary composition of the novels *On Wooden Tablets: Apronemia Avitia* and *Albucius* is P. Quignard's implementation of distrust towards a traditional linear representation of history. In these novels, the author also plays with the history of literature when he inscribes the heroine's fictional notes in the tradition of memoirs or emphasizes a significant influence of the declamations of the ancient rhetorician (which have not been preserved) on the development of the novel genre.

It was proved that P. Quignard synthesizes biofictional novel and autofiction. Therefore a Roman rhetorician Albucius functions as the author's mask. The protagonist and the author have a similar biography, psychology, ontology and understanding of temporality. Autofictional poetics of the novel also highlights the connection between the history of Ancient Rome and that of the twentieth century: P. Quignard interprets the crisis of humanism, unveiled by the tragedy of WWII, as a recursion of the cruelty inherent in the ancient Roman civilization.

All the World's Mornings and *A Terrace in Rome*, which reactualize the history of the middle of the seventeenth century, are also biofictional. Both novels

tell the story of the lives of artists of this epoch: in *All the World's Mornings* P. Quignard fictionalizes the lives of Jean de Sainte-Colombe and Marin Marais – real composers of the Baroque era. In *A Terrace in Rome* the author biographizes a fictional character, the engraver Geoffroy Meaume.

While representing the life story of the above mentioned composers, the author avoids documentary accuracy. Instead, he significantly modifies most of the details of their biographies as he focuses on the description of their inner life rather than on the salient features of the era which they belong to. References to the macrohistory in the novel are rare: the names of well-known historical figures are referred to exclusively in their relation to music, the characters' main interest.

In *A Terrace in Rome* P. Quignard evokes “biographicalization” of a fictional character as he incorporates the engraver's life story into the real artistic context of the Baroque era. The author connects the biography of Geoffroy Meaume with that of the artists and engravers of that time – both real and fictional – that influenced him a lot. By doing so he, on the one hand, creates an illusion of the authenticity of the character's existence. On the other hand, he plays with the reader and delegates him/her the function of a verifier of the information presented in the novel.

The fictional biography of the protagonist in *A Terrace in Rome* is presented in a non-chronological and non-linear order. As in *On Wooden Tablets: Apronemia Avitia*, in this novel the writer refuses to represent history following a causal principle. These novels are also marked by resemblance at the compositional level: life story of both an ancient Roman patrician and an engraver of the Baroque era appear as a collage made up of disparate fragments. Thus, Apronemia Avitia's notes record primarily the everyday life of the protagonist and nuance her inner life – to-do lists and money calculations in the novel alternate with the heroine's memoirs and poetic descriptions of nature. Whereas in *A Terrace in Rome*, chapters devoted to the history of the engraver's life, are interspersed with the texts of letters and descriptions of his engravings and dreams.

It was proved that an important component of P. Quignard's model of reactualization of history is his peculiar vision of temporality, which the author continuously develops in novels and essays. The author refines a concept of “ancient time” (fr. - «*jadis*»), an existence of a mythical time of the origins of all things – a time of prehistory. In the author's perspective, the primordial “ancient time” occurs recurrently and manifests itself in the present. P. Quignard endows the characters of his novels with this concept: for instance, the rhetorician Albucius defines the representation of the mythical “ancient time” as one of the tasks of his declamations. Similarly, the composer Jean de Sainte-Colombe and the engraver Geoffroy Meaume try to convey the echoes of this archaic time of origin in their musical/graphic works.

The analysis of the intermedial strategies in P. Quignard's novels testify to the fact that both music and pictorial art function as mediators of the author's metalanguage in literature. *All the World's Mornings* and *A Terrace in Rome* lack the descriptions of musical or graphic works of the period, what one may expect of the novels focusing on the history of seventeenth-century art. Instead, musical and pictorial images in these novels visualize the author's concept of temporality. Therefore, a distinctive feature of Quignard's model of the biofictional novel is the alignment of the axiology and ontology of the characters with the writer's mindset.

In the novel, *The American Occupation* P. Quignard rereads the history of post-war France in the time of the presence of American NATO bases there. Despite an apparent focus primarily on the recent history of France, the analysis showed a wide spectrum of history the novel refers to. On the one hand, P. Quignard presents, in detail, the historical, socio-cultural and political landscape of France in the 1950s as he focuses on the conflict of pro- and anti-American points of view of the characters. At the same time, the author consistently describes the protagonist's changing national and cultural identity as a result of the influence of US mass culture.

On the other hand, the author presents this historical aspect as inextricably linked with prehistory – the above-mentioned mythical time of origin. In the optics

of P. Quignard, recurrent “ancient time” appears as an immanent foundation of every era. Relying on the concept of eternal return, formulated by J. Deleuze, we concluded that in the novel *The American Occupation* Quignard's eternal “ancient time” is the unchanging core of historical time, while the post-war era acquires the characteristics of a “differential series” – a difference brought by the flow of time. Within the reflection of temporality, P. Quignard also develops a concept of archaic animal impulses, which guide people of every epoch. Primitive cruelty implies the specificity of historical development; according to P. Quignard, it is the cause of conquests that accompany humanity from ancient times to the present and determine the course of history.

Another significant feature of the author's reactualization of history is his interest in the crisis moments of history as a background of the characters' lives. The protagonists of the novels *On Wooden Tablets: Apronemia Avitia* and *Albucius* seem to be isolated from the events of great history. However, both the patrician's notes and the rhetorical declamations reflect the epistemological rupture witnessed by each of the protagonists. Therefore, the action in the novel *On Wooden Tablets: Apronemia Avitia* takes place at the time of change of the ancient episteme to the medieval one (in M. Foucault's terminology) as a result of the fall of the Western Roman Empire. The tragic mode that dominates the declamations of Albucius reflects the crisis mood of the reign of Augustus, marked by authoritarianism and tyranny. Likewise, in *The American Occupation* P. Quignard concentrates on a liminal moment in history – the beginning of the gradual westernization of France after WWII.

The materials of the thesis can be used in the preparation of normative and special courses on the history of foreign literature of the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, on contemporary French literature as well as in the preparation of textbooks on contemporary French prose and the translation of P. Quignard's works into Ukrainian.

Key words: Pascal Quignard, French novel, reactualization of history, antiquity, seventeenth century, post-war era, recurrence, postmodernism, intertext, fragmentation, corporeality, biofiction, autofictional mode of writing, image of the artist.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ I. ТВОРЧИСТЬ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА У СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ТА ЛІТЕРАТУРНИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ 1980-2000-Х РОКІВ.....	28
1.1. Проблематизація історії у філософському дискурсі Франції другої половини ХХ ст.....	28
1.2. Історія у французькому романі помежів'я ХХ-ХХІ ст.	42
1.3. Паскаль Кіньяр у сучасному літературному процесі Франції	57
Висновки до розділу I.....	71
РОЗДІЛ II. БІОФІКЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ РЕАКТУАЛІЗАЦІЇ ІСТОРІЇ У ПРОЗІ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА	75
2.1. Репрезентація античності в романах «Записки на табличках Апроненії Авіції» та «Альбуцій»	75
2.2. Романи «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі»: історія життя митця ХVІІ ст.....	92
2.3. Антична тілесність як виразник епістемологічного зламу у романі «Записки на табличках Апроненії Авіції»	99
2.4. Автофікційна поетика роману «Альбуцій».....	108
Висновки до розділу II	118
РОЗДІЛ III. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ В РОМАНІСТИЦІ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА.....	121
3.1. Синтез музики і літератури у романі «Всі ранки світу».....	121
3.2. Роман «Тераса в Римі» як зразок взаємодії піктурального мистецтва і літератури	130
Висновки до розділу III.....	141

РОЗДІЛ IV. СПЕКТР ІСТОРІЇ У	
ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА: ВІД ПЕРШОВИТОКІВ	
ДО СУЧАСНОСТІ	143
4.1. Повоєнна Франція у романі «Американська окупація»:	
нова (де)окупація?	143
4.2. Своєрідність реактуалізації історії у романі «Американська окупація»	
.....	153
Висновки до розділу IV	165
ВИСНОВКИ	167
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	174

ВСТУП

Зацікавлення сучасного французького роману історією є однією із магістральних тенденцій літературного процесу 1980-2000-х років. Оперування історією у новітній літературі Франції виявляє себе суголосним специфічній проблематизації історії, яку здійснюють французькі філософи у другій половині ХХ ст. У філософському дискурсі Франції цього періоду розуміння історії як безперервного прогресу нівелюється, при цьому акцентуються її необ'єктивність, дискретність та неможливість однозначної інтерпретації.

Так, Мішель Фуко відходить від традиційного осмислення історії, інтерпретуючи перехід від однієї історичної доби до наступної не як наслідок причинно-наслідкового розвитку подій, а як результат «епістемологічного зламу» – розриву в потоці історичного часу, що виникає внаслідок радикальної зміни світоглядних та наукових уявлень людини про світ. При цьому філософ вводить в обіг поняття «глобальної» та «загальної історії». Глобальна історія постає цілісним процесом, структурованим за лінійно-стадіальним принципом, тоді як загальну історію, – на дослідженні якої і зосереджується М. Фуко – автор тлумачить як «історію вічного розрізнення», котра акцентує унікальність кожної окремої події і характеризується не лінійністю, а дискретністю і відсутністю єдиного центру (загального принципу бачення світу).

Поль Рікер наголошує на наративності і суб'єктивності як ключових ознаках історичної оповіді. Згідно з філософом, історичний наратив конструюється на основі особистих та колективних досвідів – у зв'язку з цим він зазнає безпосереднього впливу суб'єктивності й ненадійності свідчення. При цьому процес конфігурації наративу автором також передбачає суттєву модифікацію свідчень. Це відбувається внаслідок їхнього підпорядкування причинно-наслідковій логіці історичної оповіді та узгодження із

персональною візією автора. У зв'язку з цим така оповідь постає мімезисом – наслідуванням досвіду, а не його достовірним копіюванням.

Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі відмовляються від лінійного тлумачення історії та, на противагу традиційному уявленню про історію як каузальний телеологічний процес, формулюють концепцію «становлення». На їхню думку, становлення відбувається в теперішньому часі, а місце звичних понять «минулого» та «майбутнього» заступає так зване «вічне теперішнє». Ж. Дельоз також наголошує на рекурентній природі історичних процесів, переосмислюючи ніцшеанську концепцію «вічного повернення». На його думку, становлення підпорядковане процесові рекурсії – одвічному повторенню одних і тих же історичних процесів, котре, втім, привносить оновлення та зміни.

Схожим чином, у новітній французькій літературі, поряд із традиційними історичними романами, набувають розвитку й ті, які мають на меті не достовірне відтворення історичного колориту та духу епохи, а реактуалізацію історії, що її ми тлумачимо як переосмислення історії, здійснюване письменником задля кращого розуміння як специфіки історичного минулого, так і актуальних викликів сьогодення. Реактуалізація історії може відбуватись завдяки реалізації автором низки стратегії оперування історичним матеріалом – таких, як наративізація та суб'єктивізація історії як результат її наділення персональними сенсами, а також перепрочитання історії і – ширше – її модифікація, зумовлені потребою автора пояснити не лише своєрідність плину історії, а й місце та роль людини в ній.

У новітній французькій романістиці тема реактуалізації історії характерна для творчості таких письменників, як П'єр Клоссовскі, Жан Ешноз, Дід'є Дененкс, Антуан Володін, Франсуа Бон, Жерар Массе, П'єр Бергунью, Ерік Шевійяр та ін. Звернення до минулих історичних епох також є однією з атрибутивних рис творчості Паскаля Кіньяра. У романах, виданих у період із 1984 і до сьогодні, автор зосереджує художню дію в різних

історичних періодах, реактуалізуючи історію Давнього Риму, XVII ст. та повоєнної доби у Франції.

У літературному пейзажі Франції 1980-2000-х років постать П. Кіньяра є знаковою. Він – лауреат Гонкурівської премії (2002 р.), автор понад п'ятдесяти творів, серед яких романи, есеї та культурологічні розвідки. У межах сьогочасного літературознавчого дискурсу Франції творчість письменника досліджується широко. Лише впродовж останніх двадцяти років її вивченню на батьківщині автора було присвячено близько тридцяти дисертаційних робіт. Ключовими кіньярознавчими працями є такі монографії: «*Mémoires de l'origine : un essai sur Pascal Quignard*» (2001) Шанталь Лапер-Демезон, «*Pascal Quignard ou le fonds du monde*» (2007) Жана-Луї Потро, «*Pascal Quignard: étude de l'œuvre*» (2008) Домініка Рабате та «*Les récits indécidables: Jean Echnoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*» (2008) Брюно Бланкмана. Ці та інші дослідники тлумачать кіньярівську поетику головно з позицій психоаналітичних, міфопоетичних та інтермедіальних студій; особливу увагу, зокрема, отримала тема взаємодії музики та літератури в творах автора. Одним із актуальних кіньярознавчих трендів останніх двадцяти років також стало вивчення циклу есеїв «Останнє царство» («*Dernier Royaume*»), над яким П. Кіньяр працює із 2000 р. і до сьогодні, – у зв'язку з інтересом до складної природи жанру цих творів та розмаїття актуалізованої у них тематики. Втім, попри те вагоме місце, що його в творчості письменника займає тема звернення до історії, комплексне дослідження цього аспекту в зарубіжному літературознавстві наразі відсутнє. У згаданих монографіях тема репрезентації історії у творчості П. Кіньяра вивчається науковцями побіжно, у стосунку до заявленого предмету дослідження, а саме – пам'яті, психоаналізу, міфопоетики, синтезу мистецтв та ін.

В українському літературознавстві дослідженню творчості П. Кіньяра присвячені лише окремі наукові розвідки. Так, Валентина Фесенко відводить письменнику окремий розділ у навчальному посібнику «Новітня французька

література» (2015): дослідниця у загальних рисах характеризує тематику творчості П. Кіньяра та місце автора у новітньому літературному процесі Франції. Юлія Павленко у монографії, присвяченій дослідженню специфіки «письма про себе» фікційного суб'єкта у французькій романістиці XVIII-поч. XX ст. (2018), вивчає роман П. Кіньяра «Салон у Вюртембурзі» (1986) з позицій магістральної теми розвідки. Галина Драненко стала співавторкою французької колективної монографії «*Errance et sens de l'être et de la lettre dans la littérature*» (2021), в якій досліджується концепт мандрівки у світовій літературі – в ній літературознавиця аналізує, зокрема, специфіку функціонування згаданого концепту в есеїстиці П. Кіньяра. Зрештою, аналіз окремих аспектів творчості автора представлено в наукових статтях Юлії Ващенко та Анни Мацюк.

Таким чином, **актуальність нашого дослідження** зумовлена, по-перше, потребою розширення літературознавчої рецепції сучасної французької літератури. По-друге, вона визначена посиленням науковим інтересом гуманітаристики до способів репрезентації та моделювання історії у просторі літератури. Це пов'язано з тим, що в XX ст. реактуалізація історії в красному письменстві під впливом модерністських та постмодерністських дискурсів змінюється і реалізується специфічними авторськими модифікаціями, котрі вимагають належного фахового аналізу та дескрипції. Реактуалізація історії є однією із засадничих домінант художнього світу романів П. Кіньяра і ширше – всього доробку письменника. Своєрідна модель кіньярівського оперування історією також потребує відповідної концептуалізації. Отже, актуальність нашої роботи визначена запитом на дослідження феномена осмислення історії у новітньому французькому романі.

Предметом дослідження є стратегії реактуалізації історії у романістиці П. Кіньяра.

Об'єктом дослідження є обрані романи П. Кіньяра 1980-2000-х років: «Записки на табличках Апроненії Авіції» («*Les tablettes de buis d'Apronemia*

Avitia», 1984), «Альбуцій» («*Albucius*», 1990), «Всі ранки світу» («*Tous les matins du monde*», 1991), «Американська окупація» («*L'Occupation américaine*», 1994) та «Тераса в Римі» («*Terrasse à Rome*», 2000). Основним критерієм добору романів для дослідження був чільний статус історії у площині цих творів; у вибраних нами романах історія є важливою складовою їхнього структурно-композиційного, тематичного та смислового рівнів. Так, ми зосередились на репрезентативних романах автора, дія яких відбувається в минулих епохах¹ – Давньому Римі в періоди республіки та імперії, Західній Європі в середині XVII ст. та у Франції після Другої світової війни. До корпусу аналізованих текстів не ввійшли ті твори, в яких тема історії оприявлена менш виразно, проте окремі коментарі, де цього вимагає логіка роботи, все ж представлені. Слід зазначити, що есеїстика та твори із циклу «Останнє царство» теж займають вагоме місце у літературній спадщині автора і як органічна складова концептуалізації історії допомагають уточнити специфіку характерних кіньярівських тем і мотивів. З огляду на це, у процесі аналізу згаданих творів ми також залучали есеї П. Кіньяра «Урок музики» («*La Leçon de musique*», 1987), «Секс і страх» («*Le Sexe et l'Effroi*», 1994) і «Спекулятивна риторика» («*La Rhétorique spéculative*», 1995) та твори «Про давній час» («*Sur le jadis*», 2002) і «Тихий човен» («*La barque silencieuse*», 2009), які входять до згаданого циклу.

Мета дослідження полягає у виявленні та характеристиці стратегій реактуалізації історії у романах Паскаля Кіньяра 1980-2000-х років, у визначенні способів їхньої реалізації на тематичному, поетикальному та структурно-композиційному рівнях досліджуваних творів.

¹ Поза нашою увагою залишився роман П. Кіньяра «*Les larmes*» (2016), дія якого розгортається у Франції в IX ст. Це пов'язано з тим, що стрижневою темою твору є історія французької мови, і лінгвістичний інтерес потребує відмінного фокусу та методології дослідження. Крім того, вже на момент завершення роботи над цим рукописом вийшов друком роман П. Кіньяра «*L'Amour, la mer*» (2022), присвячений історії музики XVII ст.

Визначена мета передбачає розв'язання низки **завдань**:

- окреслити своєрідність проблематизації історії у новітньому філософському дискурсі Франції у тих дефініціях, які можуть бути апропрійовані у дослідженні авторської моделі П. Кіньяра;
- виокремити доміанти характерної для сучасної французької романістики специфіки репрезентації та інтерпретації історії, якими вони постають у ключових літературознавчих працях із цієї проблематики;
- охарактеризувати біографічний та мистецький контекст творчості П. Кіньяра;
- з'ясувати особливості кіньярівської концепції темпоральності у зв'язку з її вагомим значенням для тлумачення історії;
- проаналізувати своєрідність реактуалізації історії П. Кіньяром у романах, дія в яких відбувається в минулих епохах;
- визначити своєрідність авторського варіанту біофікційного та автофікційного роману П. Кіньяра;
- дослідити специфіку інтермедіального ресурсу обраних романів у стосунку до авторської моделі реактуалізації історії;
- сформулювати характерну поетику реактуалізації історії у творчості П. Кіньяра 1980-2000-х років.

Методологічну базу дослідження утворюють наукові праці вітчизняних та зарубіжних дослідників, в яких: 1) теоретизуються філософські підходи до реактуалізації історії (П. Рікер, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, М. Фуко, Фр. Досс, Р. Шартъє, Дж. Джіолі, П. Бартусяк, Л. Ліщук-Торчинська, С. Гатальська, О. Самчук); 2) досліджено специфіку репрезентації історії у новітньому французькому романі (В. Фесенко, Дж. Рубіно, А. Жефен, А. Бюізін, Д. Віар, М. Монджеллі, К. де Врангель-Лафранкі); 3) концептуалізовано феномен літературної автофікції (Ф. Гаспаріні, Ф. Лежен, В. Колонна, І. Грель, Е. Молку); 4) визначено своєрідність тематики, проблематики та поетики

творчості П. Кіньяра (Ю. Павленко, Ж.-Л. Потро, Д. Рабате, Д. Віар, Ш. Лапер-Демезон, Б. Бланкман); 5) розроблено методи інтермедіального аналізу (В. Фесенко, С. Маценка, Л. Генералюк, В. Вольф, У. Вайсшайн); 6) представлено історію музики, живопису та гравюри доби бароко (П. Довен, Дж. Данфорд, В. Зельбах, К. Мішель).

Методи дослідження. У науковій роботі використано комплексний методологічний підхід, що передбачає поєднання таких літературознавчих методів дослідження, як культурно-історичний, біографічний, порівняльно-історичний, зіставний, наративний, із елементами інтертекстуального та інтермедіального підходів і тематичної критики. Аналітика текстів проводиться із залученням техніки «close reading».

Наукова новизна отриманих результатів дослідження. З огляду на те, що в українському літературознавстві вивчення творчості П. Кіньяра відбувалось спорадично, дисертаційна робота є першою спробою комплексного аналізу романної прози та есеїстики автора, опублікованих у період із 1984 по 2009 роки, в обраному аспекті. Аналіз стратегій реактуалізації історії у романістиці П. Кіньяра передбачав, зокрема, залучення сучасних літературознавчих та філософських праць зарубіжної гуманітаристики, відтак методологія дослідження ґрунтується у тому числі і на нових для вітчизняного літературознавства працях.

Вперше в українському літературознавстві було:

- визначено та охарактеризовано стратегії реактуалізації історії у романістиці П. Кіньяра, що стало внеском і в зарубіжне кіньярознавство;
- проаналізовано специфіку авторського варіанту біофікційного роману;
- досліджено автофікційну поетику романістики П. Кіньяра;
- з'ясовано своєрідність авторської концепції темпоральності у її стосунку до перепрочитання історії;

- проаналізовано інтермедіальні стратегії П. Кіньяра як чинник реактуалізації історії;
- сформульовано наративні та художньо-стильові особливості творчості П. Кіньяра.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання результатів дисертаційної роботи при розробці нормативних і спеціальних курсів сучасної вищої школи, зокрема освітнього рівня «магістр», з історії зарубіжної літератури другої половини ХХ – початку ХХІ ст. та новітньої французької літератури, а також при підготовці навчальних посібників із сучасної французької прози та з сучасної зарубіжної літератури. Ця робота має наблизити знайомство україномовного широкого загалу з текстами знакового сучасного письменника Франції П. Кіньяра. Висновки щодо наративних стратегій та художньо-стильових особливостей творчості автора можуть бути використані при перекладі його творів українською.

Апробація результатів дисертації. Основні теоретичні положення та результати дослідження апробовані на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: 1) «Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство» (24-25 квітня 2018 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 2) «Україністика в університеті: до 100-річчя заснування українознавчих кафедр у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка» (24-25 жовтня 2018 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 3) «Тіло як текст та текст тіла»: тіло/тілесність у художньому та літературознавчому дискурсах» (28-29 березня 2019 р., Київський національний лінгвістичний університет); 4) «Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство» (3-4 квітня 2019 р., Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка); 5) «Міжнародна наукова конференція, присвячена 185-річчю від дня народження О. О. Потебні» (20 жовтня 2020 року, філологічний факультет

Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна; б) «Мова. Література. Реальність» (29-30 жовтня 2020 року, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка).

Публікації. За результатами дослідження було опубліковано 6 статей, з яких 2 – в іноземних фахових філологічних виданнях.

Структура роботи: робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел, який налічує 181 позицію.

РОЗДІЛ І. ТВОРЧИСТЬ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА У СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКОЇ ДУМКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. ТА ЛІТЕРАТУРНИХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ 1980-2000-Х РОКІВ

1.1. Проблематизація історії у філософському дискурсі Франції другої половини ХХ ст.

Недовіра до класичних лінійних уявлень про розвиток історичного процесу постає однією з атрибутивних рис філософського дискурсу Франції епохи постмодерну – в цей час починають розроблятися нові варіанти відповідей на запитання, чим є історія. Особливість таких підходів полягає в тому, що вони представляють історію як мозаїчну картину, хаотичне нагромадження фактів, відсутність причинно-наслідкових зв'язків. Нижче ми розглянемо філософські концепції історії і часу, напрацьовані впродовж 1960-2000-х років такими французькими філософами, як Мішель Фуко, Поль Рікер, Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі. Ці концепції видаються найбільш продуктивними для реалізації завдань нашого дослідження і розуміння зміни сутнісних підходів до реактуалізації історії у творчості Паскаля Кіньяра. Слід також зауважити, що йдеться про той філософський контекст, який формував письменника під час його навчання в університеті – зокрема, Поль Рікер був одним із викладачів П. Кіньяра в університеті Париж-Нантер.

Так, однією зі спроб вирішення історичної дихотомії стала філософська теорія *Мішеля Фуко*. В основі методологічного апарату Фуко лежить концепція дискурсивного аналізу. Теорія дискурсу у філософській спадщині французького мислителя представлена як методологічний прийом, що дозволяє досліднику відстежити природу і трансформацію фактів, подій, явищ в історичній перспективі. Фуко, подібно до Дельоза, Гваттарі та Рікера, зважається на кардинальний перегляд традиційного уявлення про історію як про еволюційний процес, обумовлений соціально-економічними й політичними трансформаціями. За його словами, «традиційні засоби

конструювання всеосяжного погляду на історію та відтворення минулого як спокійного і безперервного розвитку повинні бути піддані системному демонтажу» [61, с. 153].

У праці «Археологія знання» («*L'Archéologie du savoir*», 1969), котра стала початком постструктуралістського періоду його наукової діяльності, Мішель Фуко обґрунтовує новий підхід до концептуалізації історії та історизму. Філософ поєднує дві інтелектуальні традиції: французьку епістемологію, що склалася як дослідження історії ідей, та підхід школи «Анналів» («*École des Annales*») – дослідницького напрямку у французькій історіографії, представники якого сформулювали «тотальний» підхід до історії. Суть останнього полягала у зближенні історії з іншими галузями знань – такими, як економіка, культурологія, соціологія, географія, – та відповідному дослідженні історії із залученням тернарної системи «культура-соціум-економіка» [41, с. 91-92].

Фукіанська модель історії постає опозиційною традиційному уявленню про історію як глобальний процес, що розвивається телеологічно, безперервно та каузально. Ще у праці «Слова і речі» («*Les mots et les choses*», 1966) Фуко вводить у науковий обіг поняття «епістем» – своєрідного способу світогляду, притаманного окремій історичній епістемі. В історії західної цивілізації він виділяє п'ять епістем: античну, середньовічну, ренесансну, класичну та модерну, однак лише останніх три Фуко характеризує детально. На його думку, у ренесансній епістемі (XV-XVI ст.) домінує космологічне бачення світу, в якому все гармонійно впорядковано, при цьому пояснення довколишньої дійсності відбувається через пошук подібностей та аналогій. У класичній епістемі (XVII-XVIII ст.) репрезентація світу формується через порядок, тотожність і відмінність – математизація та механізація природи впливають на порядок знаків, за допомогою яких можна сформувати картину світу. У модерній епістемі (XIX-XX ст.) людина представлена як об'єкт дослідження, і саме це стає новим та визначальним епістемологічним питанням [112].

Принципово новаторським такий підхід робить те, що філософ інтерпретує перехід від однієї епохи до іншої не як наслідок безперервного еволюційного поступу, а як результат історичного зламу, чи, за його визначенням, «епістемологічного розриву». Історизм Фуко зосереджується саме на таких розривах у загальному потоці історичного часу – моментах, коли внаслідок кумулятивного накопичення нових наукових та світоглядних уявлень відбувається радикальна зміна всієї системи уявлень про світ.

Саме епістемологічні злами, як вважає філософ, породжують непорозуміння між людьми різних епох – пізнавальні схеми кожної нової доби постають відмінними від попередніх [14, с. 144]. Фуко пояснює, що має на меті «замінити традиційну історію аналізом поля симультанних відмінностей (які характеризують можливу дифузію знань у кожен окремий період) та подальших відмінностей (котрі визначають усі трансформації назагал, включно з їхньою ієрархією, залежностями, рівнями). Історію зазвичай розповідають як історію традиції і новаторства, старого і нового, мертвого і живого, прихованого і явного, статичного і динамічного, *тоді як я наважуюсь розповісти історію вічного розрізнення*» [100, с. 237]. Як зауважує українська науковиця С. Гатальська, запропонована філософом оптика дозволяє показати історичну подію в усій її унікальності, репрезентуючи її не як етапну складову лінійного розвитку історії, а як наслідок чергування континуальностей і розривів [14, с. 144].

У праці «Археології знання» автор пропонує розрізнення таких понять, як «глобальна історія» та «загальна історія». Глобальна історія вибудовується за причинно-наслідковим принципом та фундується на переконанні дослідників у тому, що можливо відновити форму, «спільну для всіх цивілізацій, принцип організації суспільства, <...>, тобто те, що метафорично можна назвати «обличчям епохи», та знайти єдиний центр всесвітньої історії [61, с. 16-17]. При цьому глобальна історія складається із великих стадій чи фаз, кожна з яких структурована за принципами внутрішньої єдності й цілісності.

На протипагу цій концепції, загальна історія ставить під сумнів вищенаведені постулати, зосереджуючись радше на межах та відмінностях в історичному процесі. Її завдання полягає у визначенні того, яким чином можна описати взаємозв'язки між безліччю історій, розташованих поруч і незалежних одна від одної (історії економіки, науки, релігії, літератури тощо), та прослідкувати, як саме ці історії між собою корелюють. Якщо глобальна історія об'єднує всі явища навколо єдиного центру (загального принципу бачення світу, спільної форми), то загальна історія фокусується на децентрації, перервності та дисперсії [174, с. 622]. Фуко цікавиться не стільки гучними фактами або подіями в історії, скільки аналізом якісних змін стратегій мислення в різних історичних епохах. Вся увага філософа виявляється прикутою не до нових утворень, а до місць розриву або обставин їхньої модифікації.

Українська науковиця Оріся Гачко, характеризуючи специфіку філософсько-історичних поглядів Мішеля Фуко, виділяє такі характеристики згаданого поняття «перервності» у межах фукіанської концепції історизму: «Перервність – це 1) навмисна дія історика, який розрізняє можливі рівні аналізу, методи і відповідні до них періодизації; 2) результат опису, в якому перебувають межі процесу; 3) поняття, що постійно уточнюється під час роботи і яке приймає специфічні форми в залежності від області і рівня застосування». За таких умов перервність постає водночас інструментом та об'єктом дослідження [15, с. 202].

Ще одним важливим концептом, що його Фуко розробляє в «Археології знання», стає поняття «архіву». Стосовно цього філософ підкреслює: «Замість бачити, як вишиковуються у великій міфічній книзі історії, слова, що передають видимими літерами думки, які склалися раніше й десь-інде, маємо, у товщі мовних практик, системи, що встановлюють висловлювання як події (які мають свої умови і свою сферу виникнення) та речі (які передбачають свою можливість та поле свого застосування). Саме ці системи висловлювань я пропоную називати *архівом*. <...> Це – загальна

система формування і перетворення висловлювань» [61, с. 206-208]. Втім, автор застерігає проти тлумачення архіву як «бібліотеки всіх бібліотек» чи як цілісної єдності всіх документів минулого. Натомість, як влучно резюмує О. Даниленко, архів у фукіанській оптиці – це «загальний горизонт історії, повнота історичного обсягу, яка включає опис дискурсивних формацій, аналіз позитивностей, епістем, системи сукупностей дискурсивних практик в історії висловлювань. <...> Він [архів], маючи фрагментарний, рівневий спосіб існування, розрізняє епістемні дискурсивні практики в їх множинності та розривності» [17]. Іншими словами, архів можна тлумачити як комплекс усіх висловлювань («*énoncés*»), що виникли в певну історичну епоху в межах того чи іншого дискурсу (економічного, політичного, мистецтвознавчого тощо). Подібно до концепту загальної історії, архів – це простір розсіяння, полишений єдиного центру.

Важливим поняттям у філософії М. Фуко став «археологічний аналіз». Так, автор пояснює: «Археологічному аналізу пропонується все класичне знання, точніше той поріг, що відокремлює нас від класичної думки і становить нашу сучасність. Саме на цьому порозі вперше з'явилася ця дивна фігура знання, що її ми зevamo людиною» [61, с. 11]. Фукіанська археологія зосереджується на дискурсивних практиках, з яких і виростає знання: «Археологія охоплює поглядом вісь: Мовна практика – Знання – Наука» [61, с. 285]. Завдання археолога полягає в дескрипції та аналізі архіву минулого. При цьому археологія описує культурні події згідно з їх явною диспозицією: вона показує, яким чином змінюється внутрішня конфігурація кожного знання, а також ілюструє ключові принципи організації загального простору знань [112].

Французький філософ *Поль Рікер* практикував поєднання здобутків феноменології, неокантіанства, рефлексивної філософії та герменевтики. Саме дослідженню природи досвіду, пам'яті та стратегій їхньої актуалізації через наратив присвячені праці філософа «Час і оповідь» («*Temps et récit*»,

1983-1985) та «Пам'ять, історія, забуття» («*La mémoire, l'histoire, l'oubli*», 2000).

Двотомний цикл історіографічних досліджень «Час і оповідь» – це фундаментальний пошук методологічних підходів, способів та закономірностей актуалізації досвідів через наратив. Ключовий постулат, що його Рікер формулює у цій праці, є таким: усі переживання та досвіди, як особисті, так і колективні, можуть бути оприявлені тільки за допомогою оповіді. Інакше кажучи, будь-яке наше знання – це знання, передане й отримане через нарацію.

Для вироблення методик наративного осмислення подій Рікер звертається до основних понять теорії драми Аристотеля – «*mythos*» у значенні функції організації та упорядкування досвіду в історію з єдиним сюжетом і «*mimesis*» як «наслідування реальних подій». Для вирішення проблеми «ре-фігурування» досвіду через дискурс Рікер звертається до вчення Аврелія Августина про час: «Цих двох авторів ми обрали з двох причин. По-перше, вони пропонують нам два незалежних підступи до нашої проблеми: перший [Августин] – з боку парадоксів часу, інший – з боку інтелігібельної організації оповіді» [43, с. 14]. Таким чином автор береться до теми першої частини своєї роботи, яку він визначає так: «У дослідженнях структурної ідентичності наративної функції або присутніх вимог всякого оповідального твору на карту ставиться тимчасовий характер людського досвіду. Світ, створюваний в будь-якому оповідному творі, – це завжди тимчасовий світ, або, як ми постійно будемо повторювати в цій книзі, час стає людським часом тією мірою, якою він артикулюється наративним способом, і, навпаки, оповідь значима в тій мірі, в якій воно окреслює особливості тимчасового досвіду» [43, с. 13]. Здатність до нарації для Рікера є однією з засадничих властивостей людини і пов'язана з тимчасовістю як нарації, так і людського життя: «З темпоральністю П. Рікер пов'язує основні характеристики наративу, визначаючи останній як часовість, зв'язок з

людським досвідом; рухоме, часове утворення; прояв осмислення дії часу» [31, с. 3].

Досліджуючи трансформацію людського досвіду в наратив, Рікер виділяє три стадії цього процесу: префігуративну [мімезис–I], конфігуративну [мімезис–II] і рефігуративну [мімезис–III]. На стадії префігурації факти та події ще не є впорядковано зв'язаними між собою, тоді як на наступній, конфігуративній, ці елементи пов'язуються єдиним сюжетом. Саме на конфігуративній стадії автор збирає факти та події разом і підкоряє їх задуму оповіді. Суть останньої стадії рефігурації – відтворення готової оповіді, котре здійснюватиметься вже її реципієнтом (слухачем або читачем).

Рікер зосереджується на конфігурації як ключовому інструменті трансформації історії у наратив. Його предметом дослідження стає взаємодія структури тексту та живого досвіду: «<...> ідеї початку, середини та кінця беруться не з досвіду: це не риси реальної дії, а наслідки самої побудови поетики» [43, с. 51]. Наратив стає не описом досвіду, а лише його наслідуванням – він відсилає до живого досвіду, репрезентує його, але внаслідок логічного впорядкування і структурування нелогічних фактів дійсності привносить до нього істотні зміни. Отже, наратив є радше мімезисом, наслідуванням досвіду, а не його достовірним копіюванням.

У зв'язку із специфікою оперування історією Паскалем Кіньяром, котру ми детально розглядатимемо надалі, зазначимо, що реактуалізація історії може відбуватись саме на конфігуративній стадії створення наративу. Автор має інтенцію перепрочитати відому історію та наповнити її персональним сенсом – для цього він збирає роз'єднані історичні факти та структурує їх у такий спосіб, щоб фінальна оповідь втілювала письменницький задум.

Досліджуючи варіанти реалізації оповіді, Рікер висновує, що різні конфігурації наративів та різні типи подій передбачають специфічне переплетення категорій пам'яті й історії. Автор відзначає наявність так

званих «нереальних» зв'язків у структурі історичного нарративу: «Щоб зрозуміти природу реальних причинних зв'язків, ми конструємо зв'язки нереальні. Кожен історик, щоб пояснити те, що було, задається питанням про те, що могло би бути. <...> Як тільки дослідник послуговується такою ймовірнісною логікою, він починає будувати зв'язки, схожі до універсального зв'язку нарративної конфігурації. В уявній конструкції історика події логічно слідують одна за одною та вбудовуються в сюжет» [43, с. 213-214]. Рікер обстоює право на існування таких «нереальних» елементів нарративу у соціологічних та історичних наукових працях. Як вважає філософ, нереальні оповідні конструкції у науках, що досліджують історичні події та соціальні феномени, – це нагадування про те, що в антропологічному вимірі будь-яка дія завжди має «можливість здійснитися інакше» [43, с. 220].

Як відзначає французький дослідник Франсуа Досс у статті, присвяченій аналізу концептуалізації історії у філософії Поля Рікера, одним із завдань мислителя було показати, що процес історіографії передбачає невіддільне поєднання об'єктивності й суб'єктивності. Із цього приводу Ф. Досс зауважує: «Історик перебуває як у позиції екстеріорності стосовно об'єкта свого дослідження внаслідок часової дистанції, яка їх розділяє, так і в ситуації інтеріорності завдяки грі інтенціональності власного знання» [92, с. 144]. Так, суб'єктивність історичного дослідження полягає, по-перше, в неминучому виборі істориком об'єктів аналізу: так чи інакше, йому доводиться визначати «важливість» тих чи інших подій і їх факторів. По-друге, суб'єктивною є логіка встановлення ним причинно-наслідкових зв'язків. По-третє, внаслідок історичної дистанції історикові доводиться суб'єктивно «перекласти, назвати історичними термінами те, чого вже нема, що було інакшим». Зрештою, з огляду на Рікерову тезу про те, що «в кінцевому рахунку, історія хоче зрозуміти і пояснити самих людей», саме цей людський аспект історії і унеможлиблює її об'єктивність. Із цього приводу Ф. Досс пояснює: «Окрім потреби потлумачити, історик також

керується бажанням зустрітися. <...> У процесі свого часового трансферу він – ледве не в психоаналітичному сенсі – прагне вирушити на пошуки «Іншого», здійснити переміщення в іншу суб'єктивність» [92, с. 145].

Використовуючи термін «історіографічна операція», введений в обіг французьким філософом Мішелем де Серто на позначення діяльності зі створення історії, Поль Рікер розрізняє три послідовні фази цієї практики. Першою є документальна фаза: історик працює зі свідченнями та архівом, дошукуючись документальних доказів. Історичні знання фактично залежать від колективної пам'яті – звідси привілейований статус свідчень, адже саме порівняння різних свідчень між собою уможливорює достовірність історичного нарративу. Потім настає фаза розуміння та пояснення – без будь-якого порядку чи ієрархії між цими двома процесами. Нарешті, третя фаза – історичне представлення – є фазою літературної репрезентації. Саме на цьому етапі вибудовується конфігурація нарративу та його риторичний вимір [67, с. 736].

В інтерв'ю з нагоди виходу останньої великої праці філософа – «Пам'ять, історія, забуття» (2003) – Рікер узагальнює проблематику дослідження оповідної діяльності в цій роботі: «У співвідношенні часу й оповіді присутня проміжна ланка – пам'ять. Тому виникає необхідність створення феноменології пам'яті, тобто опису того, що греки називали анамнезисом – пригадуванням. І далі постає проблема зв'язку між спогадом, що виступає у свідомості як образ, і суб'єктом, котрий пригадує. Тому що згадувати що-небудь означає одночасно згадувати самого себе» [45, с. 10]. Логічним продовженням прикладної та теоретичної роботи над проблемою опису минулого через оповідь стало вивчення історії людської свідомості: «<...> співвідношення особистої пам'яті, колективної пам'яті та історії як наукової дисципліни, що спирається на аналіз конкретних фактів і матеріалів» [45, с. 10].

Із поняттям колективної пам'яті пов'язаний концепт «справедливої пам'яті». Рікер обґрунтовує існування етичного виміру пам'яті як сутнісної

частини колективної пам'яті, що актуалізується під час зіставлення з індивідуальною пам'яттю у процесі творення ідентичності людини: «Здійснюючи хороші або погані вчинки, людина є не просто індивідом, що зазнає тиску обставин, але також і мислячим суб'єктом, який, стикаючись з перешкодою, творить власну ідентичність. Індивідуальна і колективна пам'ять сприяє формуванню окремої ідентичності, породжує проблему справедливої пам'яті <...>, [яка] набуває сенсу в результаті зіставлення різних видів пам'яті» [45, с. 32].

Для концептуалізації феномена пам'яті Рікер вводить діаду «пам'ять – спогад». Пам'ять, за Рікером, є «інтенціональною спрямованістю свідомості у минуле», в той же час спогад постає предметом, конституюваним в результаті роботи пам'яті. Спогад репрезентує конкретні речі або явища, що характеризується множинністю проявів і мінливістю рівнів їх розрізнення [45, с. 44-45].

Термін «пам'ять» розкривається у співвідношеннях з такими дихотоміями: 1) пам'ять-звичка – використовує досвід механічно, не осмислюючи свого ставлення до минулого; 2) пригадування-виклик – відродження пам'яті виникає мимовільно і не відчувається, тоді як виклик у пам'яті – це зусилля, спрямоване проти забуття; 3) персональна та колективна пам'ять – у проміжку між цими двома видами пам'яті існує «проміжний план референції, де конкретно здійснюється взаємодія між живою пам'яттю індивідуальних особистостей і публічною пам'яттю спільнот» [45, с. 153].

Саме знаходження пам'яті між усіма вище перерахованими опозиціями і є джерелом конфліктів у процесі її інтерпретації. Індивідуальний спогад про біль не співмірний з історичною пам'яттю покоління. Саме у цих розламах дихотомій за закликами «пам'ятати» може ховатися «заклик діяти в обхід роботи історії» [45, с. 689]. Конфлікт і взаємовіддалення пам'яті та історії у найвищому вираженні стається тоді, коли факти пам'яті «стають новими речами», як сексуальність, мода та смерть. У такому випадку пам'ять може сама стати об'єктом

історії» [45, с. 690]. Але історія не в змозі відмінити пам'ять, бо саме пам'ять зберігає «найвищу конститутивну діалектику минулості минулого, тобто відносини між «більше не», котре підкреслює характер завершеності, і «було», яке говорить про первинний і в цьому сенсі непорушний характер» [45, с. 690].

У той же час, однак, історія повинна критично дистанціюватися від пам'яті, набувати автономності та свободи. Так само і пам'ять мусить визнати відносну самостійність історії разом із тією дистанцією, яку вона встановлює, оскільки «<...> робота історії має щось спільне з процесом поховання та скорботи» [45, с. 691]. Філософ стверджує, що історія визнає свою опосередковану залежність від пам'яті, свідчень та достовірних слідів минулого. Історія не може бути відірвана від суб'єктивності, нерозривно пов'язаної із самою природою свідчення.

У цілому, сформульована П. Рікером теорія дозволяє плідно вивчати особливості оперування історією у романі. Авторська концепція трьох мімезисів, що з них складається процес конвертації досвіду у наратив, а також уявлення про взаємозв'язок пам'яті й історії будуть залученими і в нашому дослідженні реактуалізації історії П. Кіньяром.

Теоретичні праці *Жюль Дельоза і Фелікса Гваттарі* стали однією з найбільш зрілих форм постмодерністської думки. У праці «Капіталізм і шизофренія» («*Capitalisme et schizophrénie*»), що складається із двох томів – «Анти-Едіп» («*Anti-Edipe*», 1972) і «Тисяча плато» («*Mille plateau*», 1980), – автори концептуалізували окремі засадничі положення постмодерністської думки. Боротьба з ієрархією, влада, дискурс, текст, смерть автора, критика споживацької свідомості, економіка, психоаналіз – усі ці концепти знайшли своє відображення і місце в їхній цілісній філософській системі.

У праці «Анти-Едіп» Дельоз і Гваттарі розробили самобутню концепцію «шизоаналізу», яка стала теоретичним підґрунтям для соціально-політичної критики. З позицій шизоаналізу трактування сутності сучасної людини, на думку авторів, неможливе без врахування процесів машинізації,

котрими просякнуте капіталістичне суспільство. Панування техніки як найвищий прояв влади при капіталізмі позначається не лише на машинному продукуванні потреб і бажань, але й конститує людську особистість так, що вона сама постає «машиною бажання». Поняття «машин бажання» та виробництва протиставляються теоріям суб'єкта і репрезентації як відтворення. За Дельозом і Гваттарі, «машини бажання», які виробляють бажання на мікрорівні у вигляді молекулярних мікрмножин, протистоять великим соціальним агрегатам, або молярним структурам на макрорівні, що прагнуть придушити сингулярності, спрямувати їх певними каналами й інтегрувати в єдності. Основним завданням шизоаналізу є звільнення потоків бажання з-під влади глобального структурування.

При реалізації цього проєкту філософи пропонують дивитися на світ та історію не як на кореневу систему, що йде вглиб і котру потрібно болісно переживати, пам'ятати та намагатися виправити в майбутньому, а як на *ризому* – кореневу систему, що розташовується близько до поверхні землі і постійно дає нові паростки. Ось як концепцію ризоми розтлумачує українська дослідниця Світлана Куцепал у монографії «Французька філософія другої половини ХХ ст.»: «Ризома постає як ацентрована система, що знаходиться у постійному процесі становлення. Ризома не починається і не закінчується. Така собі середина без початку або кінця» [28, с. 49]. С. Куцепал також відзначає антиєрархічну природу ризоми: «Ризоматична ситуація зумовлена тим, що влада ніби безмежна, всі, навіть персонаж, наділені фрагментарним владним потенціалом, тому немає можливості сперечатись за владу як за її наявність, а історія, що оповідається, потенційно нескінченна» [28, с. 48]. Оскільки ризома схильна до самореалізації, вона може вільно перемижувати дискурси, котрі, своєю чергою, не є структурованими за жодним ієрархічним принципом.

За Дельозом і Гваттарі, історія має три етапи. Перший етап – так званий етап кодування, первісний етап, на якому встановлюються правила. Другий етап – детериторизація (у значенні відходу від попередніх «територій»),

окреслень і рамок) є перехідним до наступної стадії – декодування. Врешті-решт, етап декодування – це і є той етап, та капіталістична ситуація, де нібито і має звершуватись остаточне вивільнення людини [18, с. 155]. Проте цього не стається, адже на межі між детериторизацією і етапом декодування постійно стає ще одна компонента – процес ретериторизації як повернення до старих або встановлення нових територій і меж, вигідних капіталістичній системі [18, с. 58-60].

Зупинимося детальніше на практиці детериторизації. Слід зауважити: суть цього процесу полягає у деконтекстуалізації сукупності зв'язків, що дозволяє їхню актуалізацію в іншому контексті. Корінь «територія» у цьому терміні стосується будь-якого лімітованого простору, котрий може бути географічним, адміністративним, політичним, ідентитетним, текстуальним тощо. Детериторизація передбачає також деконструкцію домінантних дискурсів у тій чи іншій сфері, як-от соціологія, антропологія, політологія, література чи мистецтво. З цієї точки зору, ми можемо тлумачити детериторизацію як один із етапів *реактуалізації* історії в літературі: на цій стадії в письменницькій перспективі відбувається відхід від попереднього контексту, в межах якого традиційно тлумачилась та чи інша історична епоха. На наступному етапі ретериторизації автор використовує елементи дискурсу історичної епохи для створення дискурсу сучасної йому доби, тим самим модифікуючи прочитання історії у новочасному контексті.

Ще одним важливим концептом, уведеним в обіг Дельозом та Гваттарі, є поняття «збору» («*agencement*»). «Збір – це поєднання гетерогенних потоків, становлень, популяцій, множин, територій, сил, подій тощо. Збір є завжди колективним» [5]. Згідно з авторами, література також є колективним збором висловлювань. Збір створює не копію (кальку), а карту – унікальну констеляцію сингулярностей, конфігурацію, якої раніше не існувало. Збору притаманна іронія щодо традиції – внаслідок фрагментарного втілення традиції у новій формі твориться інакша реальність, наповнена новими сенсами. Щодо цього концепту Дельоз і Гваттарі зауважують: «Ми не

створюємо ні еволюціонізму, ні навіть історії. Семіотика залежить від збірок, які стали причиною того, чому окремі народ, мова, стиль, мода, патологія чи обмежена ситуацією дрібна подія можуть гарантувати панування тієї чи іншої семіотики. Ми намагаємось створити карту знаків, <...> і, залежно від випадку, матимемо справу з соціальною формацією, патологічним делірієм, історичною подією тощо» [19, с. 199]. Отже, на їхню думку, навіть історична подія в інтерпретації історика постає «картою знаків», тобто збором.

Дельоз і Гваттарі не розвивають окремої теорії історії, однак вони напрацьовують низку термінів, котрими послуговуються для осмислення історичного поступу. Так, вони пропонують концепцію «становлення» («*devenir*») на противагу звичному поняттю історії. Якщо історія, на їхню думку, повинна об'єктивно репрезентувати подію, спираючись на пам'ять, дошуковуючись тяглості та накопичуючи знання, то, натомість, «становлення» – це процес, що відбувається «між тим» («*entre-temps*»). Авторів передовсім цікавить не минуле, а те, що перебуває у процесі звершення, оскільки, на їхню думку, будь-яка зміна відбувається у теперішньому часі [103].

Категорія «становлення» у філософській думці Дельоза і Гваттарі тісно пов'язана з поняттям «новизни». Новизна відрізняється не від минулого чи майбутнього, а від звичайного. Вона постає як творіння, котре відокремилася від попередніх умов – це ознака активної думки (сингулярності), а не властивості стану речей (регулярності). При цьому новизна не є неісторичною, але історія для неї відіграє функцію виключно середовища дії та умови її реалізації.

Автори відмовляються від лінійної концепції історії, котра б осмислювалась як цілісний процес. На перше місце, як уже зазначалось, виходить уявлення про становлення, яке завжди протікає у теперішньому часі. Відповідно, втрачають свою релевантність поняття минулого й майбутнього – їхнє місце заступає «вічне теперішнє» [103].

Отже, у французькому філософському дискурсі другої половини ХХ ст. історія широко осмислюється і концептуалізується. Вважаємо, що напрацьована П. Рікером, Ж. Дельозом, Ф. Гваттарі та М. Фуко теорія може бути плідно використана і при аналізі літературних творів, що реактуалізують історію.

1.2. Історія у французькому романі помежів'я ХХ-ХХІ ст.

Зацікавленість французького роману історією постає однією із магістральних тенденцій сучасного літературного процесу Франції. Інтерес романної прози до історії посилюється у 1980-х роках і відтоді утримує градус зацікавленості: для романів цього періоду характерними є увага до минулого, ретроспективний погляд. Принагідно зауважимо, що і твір П. Кіньяра «Записки на табличках Апроненії Авіції» – перший у його доробку роман, котрий реактуалізує історію – відображає згадану тенденцію, адже був виданий у 1984 р.

Репрезентація історії у французьких романах цього періоду не базується на моделях письма ХІХ ст. і не експлуатує коди традиційного історичного роману, якщо не йдеться про масову літературу. Так, французький літературознавець Домінік Віар у статті «Література, історія, від тексту до тексту» («*La littérature, l'histoire, de texte à texte*», 2014) з цього приводу зазначає: «У кожному новому творі щоразу пропонуються нові форми гібридизації реальності та художньої літератури – це відбувається вже не за давно визнаною моделлю історичного роману, а за допомогою нових авторських шляхів, які залучають гіпотезу, припущення, один із численних варіантів висвітлення» [176, с. 30]. Перш ніж заглиблюватись у з'ясування характерних особливостей взаємодії сучасного роману та історії, зосередимось на прикметних рисах традиційного історичного роману, скориставшись узагальненнями теоретиків жанру щодо його дефініції та атрибутивних ознак.

Французька дослідниця Ізабель Дюран-Ле Герн у монографії «*Le Roman Historique*» (2008), перш ніж дати визначення історичного роману, пояснює, які твори, на її думку, історичними романами не є – попри позірну присутність історії в них. Вона зауважує, що присутність історії в літературі є звичним явищем. Література черпає із історії, часто історія – це тільки кадр, в якому облаштовуються персонажі. Як приклад І. Дюран-Ле Герн наводить роман «Принцеса Клевська» (1628) мадам де Лафаетт, в якому події розгортаються при дворі Генріха II. На думку дослідниці, цей твір не може вважатись історичним романом, оскільки історія в ньому виступає тільки зовнішнім тлом і не впливає на життя персонажів. Тоді як в історичному романі історія розміщується в самому серці оповіді: у такому творі герої зіштовхуються з історичними подіями, їхні долі потрапляють у вихор історії і залежатимуть від того, як будуть розв'язані політичні чи соціальні кризи [96, с. 10].

Відомо, що жанр історичного роману у французькій літературі формується і починає активно розвиватися в епоху романтизму під впливом характерних для цієї доби мистецьких зацікавлень історією, культурою та витоками національної ідентичності. Класичними стали такі зразки цього жанру, як «Сен-Мар» (1826) Альфреда де Вінї, «Шуани» (1829) Оноре де Бальзака, «Хроніка царювання Карла IX» (1829) Проспера Меріме та «Собор Паризької Богоматері» (1831) Віктора Гюго.

На формування французького історичного роману вирішальний вплив мала англійська література, а саме – творчість Вальтера Скотта. Як зазначає радянський вчений Борис Реїзов у праці «Французький історичний роман в епоху романтизму» (1958), глибокий вплив В. Скотта на французьку літературу не позбавив її яскравої національної своєрідності, а, навпаки, наснажив розвиток специфічних відмінностей французького романтизму [42, с. 555]. Дослідник характеризує історичний роман цього періоду так: «Важливим в історичному романі було відчуття історичної глибини життя, динамічне уявлення про суспільство, ідея розвитку,

представлена у великій кількості незабутніх картин, ідея єдності людства і світової солідарності, що проявлялася в зміні поколінь і цивілізацій» [42, с. 561].

Французький літературознавець Жан Моліно в статті «Що таке історичний роман?» («*Qu'est-ce que le roman historique?*», 1975) відзначає, що французький історичний роман доби романтизму намагається підкреслити тяглий зв'язок між минулим та теперішнім. Оповідь у такому романі часто розпочинається з опису історичної пам'ятки, котра встояла до наших днів попри руйнування та трансформації, – як-от у романі «Собор Паризької Богоматері». Людина в творах цього жанру пояснюється через групу, до якої вона належить, а народ – через місцевість та традиції [125, с. 217-219]. Ж. Моліно виділяє три типи персонажів в історичному романі: видатні історичні постаті, пересічні люди та натовп [125, с. 227]. Разом із тим, за його словами, у 1830-х роках починає формуватись окремий тип історичного роману – історична белетристика, що орієнтується на масового читача (наприклад, твори Александра Дюма та Ежена Сю). Український дослідник Дамір Пешорда виділяє прикметні риси романів останнього типу – такі, як «схематизовані нарративні прийоми, характерні для тривіального пригодницького роману, чорно-біла техніка змалювання персонажів, круті повороти сюжету, мотиви переодягання, образи фатальних жінок і таємничих добродійців» [39, с. 37].

Етапним для розвитку жанру історичного роману у Франції став твір «Саламбо» (1862) Гюстава Флобера. Якщо попередній роман Флобера «Мадам Боварі» (1856) фокусувався на злободенних проблемах тогочасного французького суспільства, то в романі «Саламбо» письменник обирає віддалену часову перспективу, зосереджуючи дію в Карфагені у середині III ст. до н.е. Так, Флобер реконструює події Лівійської війни – повстання проти Карфагену найманих воїнів, невдоволених неповною оплатою їхньої служби. Відтворюючи цей історичний епізод, письменник вільно переплітає достовірні факти із вигадкою: історію війни Флобер доповнює фікційною

історією кохання між ватажком найманців та дочкою карфагенського воєначальника. Автор репрезентує любовну колізію як один із важливих чинників впливу на хід війни. Як зауважує І. Дюран-Ле Герн, від історичних романів романтичної доби цей твір відрізняється тим, що в ньому відсутні спроби письменника потлумачити сучасну йому історію Франції через характеристику попередніх історичних процесів: ідея тяглості історії тут відсутня. Натомість, роман «Саламбо» стає для Флобера своєрідною спробою ескапізму – втечі від буржуазного ладу XIX ст., глибоко відразливого авторові [96, с. 37].

Простежуючи модифікацію історичної прози, що відбувається в другій половині XIX ст. у Франції, слід також згадати про творчість Анатолія Франса. Так, одним із знакових стає його ранній твір «Таїс» (1890), жанр якого сам письменник визначає, як «філософська повість». У ньому Франс репрезентує Александрію IV ст., зосереджуючись на зіткненні язичницького та християнського світоглядів, оприявленого через заборонене кохання монаха-аскета до прекрасної гетери на ім'я Таїс. Автор також використовує прийом інтертекстуалізації: композиція роману ускладнена вставним компонентом під назвою «Бенкет», котрий суєстує зв'язок як із однойменним філософським діалогом Платона, так і з романом «Сатирикон» Петронія. Синтезування автором історії та філософської традиції, як і ускладнена композиція твору постають передвістям такого літературного феномена XX ст., як інтелектуальний історичний роман.

У другій половині XX ст. усе більш виразною стає розбіжність між історичним романом для широкого загалу, яким критика нехтує, та історичним романом, адресованим ерудованому читачеві, котрий здатний його оцінити [96, с. 68]. Так, роман «Адріанові спогади» (1951) Маргеріт Юрсенар стає знаковим для розвитку цього жанру. Важливо підкреслити, що в цьому творі авторка актуалізує давньоримську історію – звернення до теми античного Риму стає однією з тенденцій французького історичного роману XX ст. У творі «Адріанові спогади» письменниця поєднує документ і

фікцію, моделюючи проблему людини і світу крізь призму світогляду давньоримського імператора Адріана. При цьому роман є пастишем – Юрсенар у ньому копіює епістолярій імператора, імітуючи не лише тодішню епоху, але і форму її репрезентації, та зосереджуючись на маловідомих місцях давньоримської історії [75, с. 128].

До давньоримської історії звертається і Клод Сімон – один із чільних представників напрямку «Нового роману» – у творі «Фарсальська битва» (1969). Історія битви 48 р. до н.е. між військами Гая Юлія Цезаря та Гнея Помпея оповідається в романі фрагментарно. Письменник, до того ж, поєднує описані події із історією ХХ ст.: здійснюючи мандрівку Грецією, персонаж твору водночас як рефлексує над епізодом з історії Римської республіки, так і згадує власну участь у Другій світовій війні. Дослідники також зауважують автобіографічний первень цього роману – його ключові епізоди репрезентують досвід самого К. Сімона [169, с. 182]. Слід також відзначити, що важливою структурно-композиційною компонентою роману «Фарсальська битва» є включення екфразису: твір сповнений описів картин та фресок батального жанру. Концепт «битви» назагал постає лейтмотивом цього твору: письменник тут порушує питання деструктивної природи війни.

Валентина Фесенко, формулюючи ключові тенденції новітнього літературного процесу Франції, виокремлює своєрідні риси репрезентації історії у літературі, що викристалізуються, починаючи з 1970-х років. Романи цього періоду звертаються до трагічних сторінок історії ХХ ст.: виходить велика кількість творів про Першу світову війну (Клод Сімон, Жан Руо, Рішар Міїе), окремі епізоди Другої світової стають темою творів К. Сімона, Елі Візеля, Хорхе Семпруна, Жоржа Перека, Сержа Дубровскі. Дослідниця зауважує: «Літературний текст історизується, тобто набуває сили фактуального документу-свідчення, оскільки в його основі лежить дослідження, анкетування, пошук на місцевості чи серед приватних документів. Після падіння Берлінської стіни увагу привертає історія Другої світової війни. Під впливом ідей археології культури Т. Адорно та М. Фуко

офіційна історія, як вона викладається в шкільних підручниках, постає на екрані індивідуальної пам'яті учасника подій. <...> Індивідуальна пам'ять свідка зберігає хаос, біль, страждання, але не синтезує інформацію, не обробляє її на кшталт документів чи історичного дискурсу» [58, с. 79]. Персональна історія відтак виходить на перший план, при цьому її наративізація не зобов'язана узгоджуватись із усталеною історіографією.

Українська дослідниця Ольга Романова виокремлює риси французького постмодерністського роману із історичною тематикою на прикладі роману П'єра Клоссовські «Бафомет» (1965). Вона відзначає пародійність та домінування іронічної складової як одні з ключових авторських прийомів. Таким творам, на думку авторки, притаманні філософське начало та гра з читачем. Разом із тим, « <...> за простою історією криється дещо більше, ніж інтелектуальна гра. А саме пошук форми для нового змісту. Наприклад, переосмислення філософського надбання у пошуках митцем нової досконалої форми» [46, с. 81-82]. О. Романова стверджує, що сучасний роман, котрий звертається до історії, попри свою на позір класичну форму, може виявитись філософським або культурологічним есе [46, с. 82].

Історична проза у французькій літературі 1980-2000-х років активно розвивається та відзначається специфічними рисами. Італійський літературознавець Джанфранко Рубіно характеризує специфіку оперування новітнім французьким романом історією у статті «Історія під питанням» («*L'histoire interrogée*», 2014). Як зазначає науковець, автори сучасних творів найбільше уваги приділяють ХХ століттю, звертаючись до ключових подій, до трагічних сторінок новітньої французької історії – таких, як Друга світова війна, німецька окупація, Голокост, війна в Алжирі, деколонізація, революційні події травня 1968 року. Періоди відзначення роковин цих подій характеризуються поживленням письменницького інтересу до їхньої реактуалізації у романній прозі. Утім, запити на інтерес в

літературних творах до окремої епохи, пов'язані із коммеморативними практиками, є тимчасовими [163, с. 11].

Дж. Рубіно визначає низку факторів, під впливом яких процес оперування історією у сучасному романі відходить від традиційної моделі історичного роману. Для найменування цих творів науковець пропонує поняття «*романи, що мають справу з історією*» («*romans ayant affaire à l'Histoire*») замість звичного терміну «історичний роман». У такий спосіб він підкреслює розрив між сучасними романними практиками та жанром історичного роману в його класичному розумінні. Дослідник стверджує: «Занепад великих телеологічних наративів, внаслідок якого ми змогли побачити кінець сучасності, ускладнив відчуття майбутнього і затиснув суспільство у вічному теперішньому, полишеному фундаменту. Оскільки одного лиш теперішнього недостатньо, сучасна людина змушена шукати своє коріння в минулому, яке, постійно віддаляючись, начебто її переслідує. Пам'ять за таких умов стає ідентифікаційним фактором» [163, с. 13]. На думку дослідника, пам'ять, попри її суб'єктивність, легітимно доповнює історичне дослідження, а сама історія втрачає свою визначальну пояснювальну функцію. Звернення до пам'яті результує у появі численних творів, в яких досліджується походження сімей, колективів, звичаїв, менталітетів – так виникають романи на стику фікції, автобіографії та етносоціології. Дж. Рубіно справедливо зауважує: «Поновлена увага до суб'єктивності заохотила розвиток біографічної та автобіографічної ретроспекції. Генеалогічна компонента прослідковується як у сімейних хроніках, так і в творах, що досліджують витоки колективних феноменів» [163, с. 13-14].

Репрезентація історії у сучасній літературі також може відбуватися із фокусом передовсім на культурній специфіці обраного історичного періоду. Зокрема, Дж. Рубіно відносить П. Кіньяра до чільних представників цього напрямку: його творчість залишається осторонь коммеморативних трендів, натомість письменник цікавиться більш віддаленими епохами і, головню,

своєрідністю їхньої культури. Увага письменників до культурної своєрідності обраної епохи результує, зокрема, в активному зверненні до жанру біофікції: роману, що оповідає про вигадане життя історичної постаті чи про життя вигаданого персонажа, котрий у межах цієї оповіді скидається на реального.

Звернімося до поняття «біофікції» та його обґрунтування. Автором цього терміну став французький літературознавець Ален Бюїзін: в однойменній статті 1991 р. він пропонує його на позначення тих гібридних текстів, що за своїми жанровими ознаками не відповідають усталеному визначенню біографічного роману. Аргументуючи валідність цього терміну, дослідник пояснює: «Відтепер визначальним мені здається те, що біографічне є нічим іншим, як фікцією. З одного боку, уява романіста вже не має повноваження дозволяти собі будь-які вигадки, а з іншого – біографічна реконструкція також перестає узгоджуватись із точністю документу. Біографія стає продуктом уяви, більше того – вона починає розуміти, що вигадка є обов'язковою складовою біографізму» [78, с. 10].

Французький дослідник Александр Жефен переконує, що цей жанр став виразником низки літературних тенденцій кінця ХХ ст. – таких, як «повернення суб'єкта»; «нова близькість, побудована на спостереженнях за повсякденням»; «постмодерністська любов до маніпулювання знаннями та онтологічної гри» [102, с. 305]. Біофікція заповнює лакуну між двома метажанрами: фікцією та біографічною оповіддю [102, с. 306]. До прикладів біофікції у сучасній французькій літературі автор зараховує, зокрема, такі твори: «Маленькі трактати» («*Les petits traités*», 1981) Паскаля Кіньяра, «Дрібні життя» («*Les vies minuscules*», 1984) П'єра Мішона, «Попередні життя» («*Les vies antérieures*», 1991) Жерара Массе, «Життя» («*Vidas*», 1993) Крістіана Грассена тощо. На думку А. Жефена, цей жанр увібрав у себе низку атрибутивних ознак постмодерністської поетики, як-от: стильовий еkleктизм, маніпулювання традиційною аксіологією, ненадійність оповіді та

її відкритість до специфічної читацької рецепції, а також гра з традиційними дискурсами [102, с. 319].

Своє розуміння біофікції британський дослідник Халід Ліамлагі ґрунтує на відомій праці Ролана Барта «Сад, Фур'є, Лойола» (1971). У передмові до неї Р. Барт послуговується таким поняттям, як «біографема»: «Якщо б я був письменником – мертвим – я волів би, щоб за допомогою дружньо налаштованого і внутрішньо вільного біографа моє життя звелось до кількох деталей, кількох прив'язаностей, кількох модуляцій, скажімо – до кількох «біографем» [3, с. 17]. Так, Х. Ліамлагі стверджує, що біофікційний роман репрезентує не біографію персонажа, а радше її дрібні спорадичні складові: « У таких творах віддається перевага «біографемам» – не строгій композиції, складеній із життєвих періодів, а безтурботній мінливості спогадів, не тягарю зв'язної і послідовної індивідуальної історії, а циркуляції коротких ефемерних споминів» [119].

Як стверджує італійський літературознавець Марко Монджеллі, першим прикладом біофікції у французькій літературі стала збірка новел «Уявні життя» («*Les vies imaginaires*», 1896) Марселя Швоба. Оповідь про життя персонажів у цьому творі вперше ґрунтується на вигадці, постаючи у такий спосіб передвісником популярного літературного феномена другої половини ХХ ст. [127, с. 391]. Попри французьке походження цього терміну, науковець досліджує жанр біофікції як транснаціональний феномен, реалізація якого спостерігається в літературах багатьох західноєвропейських країн. У дисертаційній роботі він виділяє чотири типи таких романів: 1) біографія одного історичного персонажа; 2) збірка біографій багатьох історичних персонажів; 3) біографія одного вигаданого персонажа; 4) збірка біографій багатьох вигаданих персонажів. М. Монджеллі уточнює, що в перших двох випадках відбувається фікціоналізація реальної постаті, тоді як третій та четвертий різновиди передбачають «біографізацію вигаданого героя» [127, с. 151].

Дослідник також зауважує, що сучасна біофікція перевизначає свій зв'язок із історіографією: «Незважаючи на її прив'язаність до слідів та архівів, <...> біографічна оповідь більше не зацікавлена в тому, щоб відтворити події історично достовірно. Натомість вона силкується закрити лакуни, уявити та вигадати чи, можливо, потлумачити певні події, котрі змогли би висвітлити все розказане життя: врешті-решт, вона прагне перетворити реальну постать на правдоподібного персонажа» [127, с. 392]. Головними героями біофікцій часто стають невідомі люди: «Ці типові та ординарні життя постають репрезентативними саме тому, що вони звичайні та нічим не примітні» [127, с. 392].

Різноманітні варіанти взаємодії сучасного роману з історією, як зауважує Д. Віар, стають усе численнішими – «так, наче написання історії стало головним полем літературних досліджень» [176, с. 30]. Д. Віар виділяє «спектральне написання історії», до якого вдаються Жорж Перек та Антуан Володін; «історичну антропологію» Паскаля Кіньяра; «соціальну історію» Анні Ерно і Франсуа Бона; «історичне розслідування», що його розробляють такі прозаїки, як Дідьє Дененкс, Жан Хацфельд та Патрік Девіль [176, с. 30].

Дослідник також відзначає, що в окремих літературних творах реалізується модель мікроісторії, оприямлена в особливій увазі до анонімних, малозначущих постатей, про існування яких ми частіше за все дізнаємось виключно з цих літературних творів. Д. Віар пропонує визначення персонажів такого типу, взятє із роману «Дора Брюдер» (1997) Патріка Модіано: «Це люди, які залишають по собі мало слідів. Практично анонімні» [176, с. 35].

Слід зауважити, що окремі відносно нові літературні жанри також можуть слугувати репрезентації історії. Зокрема, таким жанром є автофікційний роман. За Д. Віаром, автофікцію можна розглядати як новий, досить «нарцисичний» підхід до трактування обраної історичної перспективи. До прикладу, французькі письменники Серж Дубровські та Жорж Перек обидва мали єврейське походження і завдяки зверненню,

зокрема, до родинної пам'яті й автофікційного письма змогли по-новому репрезентувати тему Голокосту у літературі.

Австрійська дослідниця французької літератури Біргіт Мертц-Баумгартнер у розвідці «Метаісторичний роман у Франції» («*Le roman métahistorique en France*», 2017) характеризує процес «реісторизації» французької літератури, притаманний творам 1980-2000-х років. Так, авторка пропонує власну класифікацію способів оперування історією, здійснюваного французьким романом цього періоду. Вона виділяє: 1) сучасні «історичні оповіді» («*narrations historiques*»), які зосереджуються на темних плямах історії Франції ХХ ст. (йдеться, зокрема, про періоди Другої світової та Алжирської війни), – у них розкриваються такі специфічні епізоди історії, як колабораціонізм, тортури, підробка документів тощо; 2) літературні тексти, що виникають паралельно з соціальними, правовими чи політичними процесами у Франції 1980-1990-х років – наприклад, твори про процес визнання Алжирської війни Національною асамблеєю у 1999 р.; 3) романи «проти стирання історії та людей» – твори, що виступають проти колективного забуття. На думку дослідниці, твори останнього типу виходять за межі звичного переповідання історичних подій і, натомість, сходять до рівня рефлексії на тему історіографії, національної пам'яті та лакун у ній.

Для означення творів такого типу Б. Мертц-Баумгартнер користується терміном «метаісторичний роман», що його вона запозичує у німецького літературознавця Ансгара Нюннінга [120, с.123-124]. Дослідниця пояснює: «Метаісторичний роман зосереджується не на історичних подіях, а на персонажах, які ретроспективно зіштовхуються з минулим. <...> Персонажі діють не як «історичні» актанти, а як «місця пам'яті». При цьому історія сприймається не як подія, а як об'єкт рефлексії і пригадування. <...> Саме в теперішньому часі нарації персонаж пригадує про минуле, реконструює його за допомогою власної пам'яті чи спогадів інших, шукає історичні документи і свідчення, повторно відвідує історичні місця» [120, с. 124]. Прикладами таких текстів дослідниця вважає твори Дідьє Дененкса і франкофонних

письменниць Ненсі Г'юстон, Лейли Себбар і Маїси Бей. Побіжно зауважимо, що жанр метаісторичного роману у французькій літературі поки що не був цілісно концептуалізованим дослідниками – згаданий термін А. Нюннінга стосовно дослідження історії у новітньому французькому романі вживається рідко. Відтак розвідка Б. Метц-Баумгартнер є однією з перших спроб виявлення взірців цього жанру у літературі Франції.

Французька дослідниця Катрін де Врангель-Лафранкі спостерігає вплив постмодерністської парадигми на модифікацію жанру історичного роману. Як стверджує науковиця, постмодерністський твір відкидає звичне відчуття темпоральності та ставить під сумнів ідею спрямування історії у бік прогресу. Вертикальній скерованості традиційного історичного роману, котрий встановлює зв'язок між минулим і сьогоденням, вона протиставляє ризоматичне бачення постмодерну. Постмодерністські автори кидають виклик традиційному зображенню історії у літературному творі. Характерними рисами таких творів стають: змішування жанрів, заплутування точок зору, загострення уваги на персонажах і подіях, які до того вважались другорядними чи маргінальними. Відмінна інтерпретація історії відбувається, зокрібно, завдяки більш суб'єктивному та емоційному підходу автора до опрацювання історичного матеріалу та репрезентації відповідної історії [180, с. 57].

К. де Врангель-Лафранкі також відзначає акцентуований інтерес сучасних романістів до документів, архівів і свідчень – автори подекуди долучають до текстів такі документи, як автентичні листи, списки, фрагменти з архівів тощо. У такий спосіб «повернення до історії» у сучасній літературі може означати «повернення до реального» [180, с. 63]. Яскравим взірцем твору останнього типу дослідниця вважає роман «Благоволиительки» («*Les Bienveillantes*», 2006) франко-американського письменника Джонатана Літтела, матеріалами для якого стали архіви часів Другої світової війни.

Стосовно питання про специфічний вплив ідей доби постмодерну на зображення історії в літературі французька дослідниця Софі Берто в статті «Час, оповідь і постмодерн» («*Temps, récit et postmodernité*», 1993) зазначає: «Характерним для постмодерну в цілому є протиріччя між констатацією і потребою: констатацією швидкості і дискретності, притаманних комп'ютеризованому суспільству, і духовною потребою людини, котра зрозуміла, що ренаративізація свого досвіду дозволить їй знайти своє місце в часі» [71, с. 94]. На думку дослідниці, саме виклики сучасної доби спонукають людину до того, щоб наративно організувати власний досвід.

С. Берто простежує, як змінюється ставлення роману до часу в різні епохи. У літературі ХІХ ст. виникають два варіанти часової спрямованості: 1) роман обертається в бік минулого – так виникає жанр історичного роману; 2) роман зосереджується на теперішньому – так з'являється реалістичний роман, як це ми спостерігаємо в творчості Оноре де Бальзака. Авторка зазначає: «Обидві форми вписуються в ідеологічну концепцію історії: минуле ідеалізоване, а теперішнє критикується з точки зору надчасового авторитету. На початку ХХ ст. ці дві форми однаково стають неможливими: авангард дивиться виключно в бік майбутнього, а тому нищить минуле і, заразом, будь-яку можливість про нього розповісти» [71, с. 95]. Ставлення постмодернізму до історії є відмінним і, згідно з С. Берто, полягає у «перестворенні» минулого. Воно може відбуватися в ігровій чи експериментальній формі і передбачати трансформацію відомих жанрів: таких, як детектив (творчість Жана Ешноза та Патріка Девіля) чи історичний роман, котрий тепер буде присвячений уже далеко не найвідомішим історичним подіям чи персоналіям. Зрештою, «необхідно повторювати ті самі оповіді, щоб людина змогла віднайти свою власну» [71, с. 96].

Окрему увагу дослідники приділяють феноменові репрезентації античності у сучасному романі Франції. У дисертаційному дослідженні античної теми в літературі ХІХ-ХХ ст. французька науковиця Амандін Суріс відзначає, що реактуалізація античності в художніх творах еволюціонує

протягом ХХ ст. Окрім звичної для традиційних історичних романів давньогрецької чи давньоримської часової перспективи, до античності починають звертатися й інші жанри, зокрема детектив та наукова фантастика. Це відбувається внаслідок популяризації античної доби в таких формах масової культури, як кінематограф та комікси. Отже, античність стає тематичним та стилістичним ресурсом для більш експериментальних творів.

У сучасному романі звернення до античності також може слугувати проведенню аналогій між античним минулим і сучасністю автора. Як приклад А. Суріс наводить античні інтертексти в романістиці К. Сімона і М. Юрсенар та постійну актуалізацію античних образів у творах П. Кіньяра. У названих творах античність постає інтимізованою та зображеною суб'єктивно [169, с. 385-386]. Достовірні історичні деталі античної доби інтегруються в текст різними способами – від паратексту, як-от примітки і коментарі, що забезпечують реалістичність оповіді, до фрагментарного використання античних мотивів із дидактичними інтенціями [169, с. 388].

Французький дослідник Вів'єн Бєсьєр зауважує активне зацікавлення сучасної літератури концептами античності, древності, класики, гуманізму, демократії. Ці концепти, однак, часто стають об'єктом постмодерністської деконструкції, яка уможлиблює нове перепрочитання античного спадку задля поглибленого розуміння минулого та теперішнього і проєктування можливо інакшого майбутнього [70, с. 26]. Традиційні для літератури нинішньої доби формальні експерименти можуть результувати в іронічному модусі при перепрочитанні античності – характерними для таких творів стають пародійність та пастишевість, котрі, як вважає В. Бєсьєр, дозволяють читачеві побачити в розказаній історії нові, більш глибокі смислові рівні.

Стосовно питання про постмодерністську ревізію історії у літературі французький науковець Брюно Бланкман стверджує: «В епоху постмодерну наратив переживає болісний досвід делегітимізації: жодна книга (Біблія, Енциклопедія, Капітал) більше не освячує жодного передбаченого порядку, жоден текст не примирює людину і світ: таким чином постмодернізм

позначає епоху, дух, історію, які потерпають від відчуття власної фінальності» [73]. Як зазначає дослідник, у літературі цієї епохи, на відміну від доби модернізму чи романтизму, спостерігається заперечення сенсу історії – історія більше не здатна унаочнювати лінійно-стадіальний прогрес.

Підсумовуючи, зауважуємо, що, внаслідок акцентуованого інтересу новітнього французького роману до історії, сучасне франкофонне літературознавство активно теоретизує особливості репрезентації історії у таких творах, в яких вона є ключовою темою. Дослідники формулюють різні підходи до визначення, класифікації та характеристики таких творів. Зокрема, вони наголошують на занепаді великих телеологічних наративів як одному із чинників посиленого інтересу романів 1980-2000-х років до історії. Співставляючи романи такого типу із класичним історичним романом, літературознавці підкреслюють відхід сучасних творів від інваріанту традиційного історичного роману. Це відбувається під впливом постмодернізму як парадигми сучасної культури: атрибутивними характеристиками таких творів стають жанровий та стильовий еkleктизм, заплутана нарація, інтерес до малозначимих у контексті макроісторії персонажів і подій, суб'єктивна інтерпретації історії автором і – назагал – ігровий та експериментальний підхід до оперування історією, котрий може результувати у її «перестворенні».

Сучасні романи, що реактуалізують історію, найчастіше зосереджуються на подіях ХХ ст. – зосібна, на таких травматичних подіях, як Друга світова війна, Голокост та процес деколонізації. Такі твори часто фокусуються передовсім на темних плямах тодішньої історії, оприявнюючи її специфічні маловідомі епізоди. За цих умов персональна пам'ять свідка подій набуває особливої ваги – роман стає документом-свідченням, а персональна історія, репрезентована в ньому, далеко не завжди узгоджується із усталеною історіографією.

Ще однією важливою ознакою сучасного роману, що реактуалізує історію, є поновлений інтерес до суб'єкта – персональної історії людини, яка

виходить на перший план на тлі великої історії. Жанри біофікції та автофікції, які подають фікціоналізовану версію життя третьої особи (біофікція) чи самого автора (автофікція), стають яскравими виразниками означеної тенденції. У такий спосіб у творах втілюється модель мікроісторії.

У межах вивчення специфіки оперування історією у сучасному романі дослідники також формулюють нову термінологію. Так, зокрема, Дж. Рубіно пропонує термін «роман, що має справу з історією», котрий покликаний підкреслити епістемологічний і поетикальний розрив між сучасними творами нового типу та інваріантом історичного роману.

1.3. Паскаль Кіньяр у сучасному літературному процесі Франції

У контексті сучасної французької літератури постать Паскаля Кіньяра, за яким давно закріпилося реноме блискучого ерудита, знавця античної історії, філософії, класичних мов, займає особливе місце. Він є автором понад п'ятдесяти літературних творів, серед яких – численні романи, повісті, есеї, казки та літературні нариси. У 2000 р. його нагородили Гонкурівською премією – однією із найвагоміших французьких літературних відзнак – за твір «Мандрівні тіні» («*Les ombres errantes*», 2000), який, складаючись із фрагментарних есеїв, оповідок та поезії, кидає виклик традиційній жанровій класифікації. Велика кількість конференцій та літературознавчих досліджень, присвячених його творчості, свідчать про активний академічний інтерес до творчості автора. Так, до найбільш досліджуваних у Франції письменників дослідники відносять П'єра Мішона, Жана Ешноза та Паскаля Кіньяра [134, с. 7].

Біографія Паскаля Кіньяра значною мірою вплинула на тематику та поетику його творчості. Автобіографізм видається однією з оптик, які дозволяють більш глибоко і повно проаналізувати своєрідність оперування історією у романах Кіньяра. У зв'язку з цим вважаємо за необхідне

звернутися до *основних фактів із життя письменника*, що на них ми в подальшому спиратимемось, оперуючи біографічним методом.

Паскаль Кіньяр народився 23 квітня 1948 р. в місті Верней-сюр-Авр, у регіоні Нормандія. Його батьки – викладачі класичної філології, переїхали в 1950 р. жити і викладати в місті Гавр, де сім'я прожила до кінця 1958 р. Саме в Гаврі Кіньяр розпочинає навчатися в середній школі. Важливим є походження автора: його батько родом із сім'ї професійних органістів, тоді як мати – із родини відомих лінгвістів, викладачів класичних мов у Сорбонні. Родинне середовище суттєво впливає на інтереси Кіньяра – із раннього дитинства він активно займається музикою, навчаючись грі на фортепіано, органі, скрипці та альті, тоді як інтерес до античної культури, прищеплений сім'єю, пізніше віддзеркалиться вже у його літературних творах [156, с. 12].

Згодом письменник навчається на філософському факультеті університету Париж-Нантер, де серед його викладачів – такі знамениті французькі філософи, як Поль Рікер та Емануель Левінас. В університеті він розпочинає роботу над дисертацією на тему «Статус мови у філософській думці Анрі Бергсона» під керівництвом Е. Левінаса. Втім, цю роботу Кіньяр так і не завершує – письменник зізнається, що події травня 1968 р. «безслідно знищили бажання вчитися» [134, с. 10].

Влітку 1968 року він надсилає текст власного дослідження творчості Моріса Сева – маловідомого ренесансного поета – до паризького видавництва Галлімар. Письменник Луї-Рене де Форє стає першим, хто читає цей літературно-критичний нарис і захоплено рекомендує його до публікації. У липні 1969 р. Кіньяр починає працювати на посаді читача у Галлімар і здійснюватиме цю роботу аж до 1994 р., обійнявши при цьому посаду головного секретаря видавництва в 1990 р.

Його першими опублікованими творами стають нариси про Моріса Сева та Леопольда фон Захер-Мазоха. Луї-Рене де Форє також вводить його до складу редакції журналу «L'Éphémère», до котрого має стосунок тогочасна літературна еліта Франції: Мішель Лейріс, Пауль Целан, Анрі Мішо, П'єр

Клоссовські, – про вплив останнього Кіньяр часто згадуватиме. У цьому журналі він опублікує численні статті та літературні огляди [134, с. 11]. У 1970-і роки Кіньяр розпочинає одразу три роботи – реалізує себе водночас як письменник, читач та редактор. Кожна з цих робіт вимагає від нього ерудиції, необхідності постійного навчання, а згодом і заохочує його до перекладацької діяльності. Зокрема, він перекладає поему «Касандра» давньогрецького письменника Лікофрона, літературна манера якого є герметичною та складною для інтерпретації. Уже на цьому етапі творчої еволюції автора прикметним видається його інтерес до тих літературно-мистецьких феноменів, котрі перебувають радше на маргінесах звичної епістемології – Лікофрон, як і раніше згаданий Моріс Сев, не входять до числа найвідоміших поетів, а їхня творчість не досліджується так широко, як доробок їхніх знаменитих сучасників. У подальшому ми прослідкуємо, що такий інтерес постає атрибутивним для всього творчого шляху Паскаля Кіньяра – зосібна, на прикладах романів «Альбуцій» та «Всі ранки світу».

У житті письменника було також декілька не надто тривалих періодів викладання літератури в університетах – з 1971 по 1974 він викладає курси з літератури доби Середньовіччя та епохи Відродження, а також із 1989 по 1990 роки веде курс, присвячений античному романові, в Практичній школі вищих досліджень (*École pratique des Hautes Études*).

Віддано займаючись музикою ще з ранніх років, у 1988 році він стає радником Центру музики бароко, а в 1991 р. здобуває посаду президента Концерту Націй, опісля чого, в 1992 р., за сприяння Франсуа Міттерана започатковує Міжнародний фестиваль барокової опери і театру у Версалі. У 1994 році Кіньяр відмовляється від роботи у видавництві Галімар, а пізніше і від всіх інших професійних обов'язків – задля того, щоб цілковито присвятити себе літературі [134, с. 11]. У такий спосіб письменник наполегливо створює собі імідж відлюдника, котрий уникає публічності, відмовляючись навіть від користування телефоном та електронною поштою. Невипадковою у цьому контексті є і назва книги-інтерв'ю із письменником –

«Паскаль Кіньяр – самотник» («*Pascal Quignard le solitaire*», 2001) – авторства французької літературознавиці Шанталь Лапер-Демезон. Утім, слід відзначити, зі створеним образом дещо контрастує регулярна присутність автора на літературних теле- та радіопередачах, присвячених виходові друком його чергової книги.

Перш ніж детально зосередитись на специфіці прози автора, слід виокремити особливості тієї епохи, в якій Кіньяр формується як письменник. Вагомим етапом його творчого становлення стають побіжно згадані раніше травневі заворушення 1968 року, котрі охопили всю Францію, розпочавшись саме зі студентських виступів проти застарілості тогочасної вищої школи. У цю пору відбувається знецінення інститутів освіти, і, під сильним враженням від цього явища, автор відмовляється від заняття наукою. Пізніше він згадуватиме: «Приниження ваги університету й освіти було крайнім, і для творця знецінення цієї точки зору воно стало позитивним. Теорія померла» [150, с. 19]. Попри зневіру в системі тодішньої освіти, Кіньяр виказує виразний інтерес до тих дискурсів, які сформували інтелектуальний клімат тодішньої доби. Наукове життя Франції 1960-х років вирує особливо активно: у річищі структуралізму формуються нові підходи до антропології, лінгвістики, літературознавства, психології. Видатними стають здобутки Клода Леві-Строса в антропології, Ролана Барта та Моріса Бланшо – в літературній критиці [156, с. 12]. Це також і епоха літературних новацій представників напрямку «Нового роману»: Ален Роб-Гріє, Наталі Саррот, Клод Сімон піддають критичній ревізії такі компоненти традиційного роману, як фабула, композиція, персонаж. Досвід «новороманістів» закладає фундамент для подальших експериментів із романною формою. Внаслідок цього формуються такі особливі риси поетики Кіньяра, як поєднання множинності дискурсів, відмова від будь-якої авторитарної точки зору, критика інститутів, естетичний радикалізм [74, с. 13].

Аргументуючи причини свого світоглядного розриву з літераторами попереднього покоління, автор пояснює: «Письменники повоєнної доби

займались пророчими справами, фашизмом, комунізмом, національністю, благочестям. Вони були найманими робітниками. Вони виконували функції» [150, с. 10]. Письменникові важливо, щоб його творчість не залежала від жодної політичної чи ідеологічної системи [74, с. 13].

Дебютним романом Паскаля Кіньяра стає твір із латинським заголовком «*Carus*»² (1979). Написаний у форматі щоденника від першої особи, він оповідає про спілкування групи паризьких приятелів-інтелектуалів, котрі піклуються про спільного друга, враженого серйозним нападом депресії. Хвороба протагоніста є не випадковою – сам Кіньяр страждав від депресії довгі роки. Промовистими є також професії героїв твору, адже серед них: музикант, професор філології, граматики та колекціонер книг, – зацікавлення кіньярівських персонажів очевидно суголосні його власним інтересам. Стрижневим проблемним полем цього роману стає питання мови: персонажі повсякчас дискутують на тему несправності мови і мовлення відповідно, їхньої нездатності точно виражати емоції та сенси. Мова тут осмислюється, зокрема, і в екзистенційній перспективі, адже внаслідок обмеженості її функціоналу людина, на думку автора, повсякчас відчувається самотньою через неспроможність сповна артикулювати почуття. Д. Рабате зазначає, що вже першому художньому твору П. Кіньяра притаманні оригінальна фактура та відмова від традиційних романних кодів [156, с. 20].

Наступною віхою творчого становлення автора стає послідовна публікація серії творів під назвою «Маленькі трактати» («*Les petits traités*») – перший том виходить друком у 1981 р., а останній (восьмий) – у 1990 р. Дослідники творчості Кіньяра відзначають, що у всьому доробку письменника назагал можна виділити два типи творів. До першого належать традиційні романи, написані з дотриманням жанрових конвенцій. Прикладами означеного типу вважаються такі твори Кіньяра, як «Салон у Вюртемберзі» («*Le Salon du Wurtemberg*», 1986), «Сходи

² Дорогий (лат.).

Шамбора» («*Les Escaliers de Chambord*», 1989), «Американська окупація» («*L'Occupation Américaine*», 1994), «Тераса в Римі» («*Terrasse à Rome*», 2000), «Вілла Амалія» («*Villa Amalia*», 2006) та ін. На противагу цьому, до другої категорії входять твори, жанр яких складно визначити точно [74, с. 21]. Саме прикладом останнього феномена і є Кіньярові «Маленькі трактати». Синтезуючи у цих творах жанрові риси есе, роману, автобіографії, поезії, казки, медитації, автор витворює принципово «інакшу модальність фікції» [115, с. 12]. Б. Бланкман наголошує на неймовірній ерудованості, яку П. Кіньяр демонструє у цих творах: «Окрім простого набору посилань, колажу цитат, письменник також підтверджує свої знання. Філософські, філологічні, історичні, етнологічні, поетичні, музичні, релігійні, біологічні знання дозволяють вивчати ці книги зусібч» [73].

Концепція «Маленьких трактатів» згодом знайде нове втілення в багатотомному циклі творів під назвою «Останнє царство» («*Le Dernier Royaume*»). Першим томом циклу став уже згаданий твір «Мандрівні тіні», виданий у 2002 р. На цей момент (2022 р.) всього в його межах вийшли друком одинадцять творів і, за задумом Кіньяра, цикл поки що не завершений. Із приводу структури цих творів Ж.-Л. Потро зауважує: «Тут можна знайти короткі оповідки, казки, спогади, мрії, галюцинації, – тобто кожен зі стадій ментальної фікційної генеалогії, якою її собі уявляє автор» [134, с. 56].

Кіньяр пояснює причини свого інтересу до такого типу письма так: «Я невимовно захоплювався тим, що Монтень, Руссо, Стендаль, Батай спробували зробити. Вони поєднували у своїх творах роздуми, життя, фікцію, знання так, неначе йдеться про єдине тіло» [150, с. 17]. Фрагментарні за своєю формою, полишені магістрального сюжету і романної композиції як такої, «Маленькі трактати» та томи циклу «Останнє царство» репрезентують авторську рефлексію важливих йому тем. З-посеред численних питань, які Кіньяр регулярно порушує у цих творах, ми виділяємо такі основні теми: 1) мова, мовлення і мовчання як їхня протилежність; 2) кохання та

сексуальність; 3) суть і призначення мистецтва, з особливою увагою до музики; 4) походження («*origine*») і витoki усього суцього; 5) неконвенційне сприйняття темпоральності та історії людства. Розробка зазначених тем, тією чи іншою мірою, відбувається і в романній творчості Кіньяра, що і буде нами продемонстровано в наступних розділах цієї роботи. Втім, уже на цьому етапі слід відзначити специфічну рису авторського творчого методу: його романи продовжують і розвивають рефлексію, розпочату в творах із циклів «Маленькі трактати» і «Останнє царство». Відповідно, на нашу думку, доречним є той варіант дослідження, який залучає згадані твори «поза жанром» до інтерпретації романістики Кіньяра.

У цих творах ми також спостерігаємо авторське звернення до минулих епох. Тими історичними періодами, яким Кіньяр віддає перевагу, стали доба Римської античності, зокрема такі її кризові етапи, як перехід від форми республіки до імперії та подальше падіння Західної Римської імперії, середньовічні Японія та Китай і XVII сторіччя у Західній Європі. На сторінках цих творів читач зустрічається із значною кількістю історичних постатей – від загальновідомих (як-от Сенека, Тацит, Овідій, Проперцій, Лао-цзи, Марен Маре, Рембрандт, Ян Вермеєр, Жан де Лафонтен, Жан Расін та ін.) до менш знаних (до прикладу, Фронтон, Альбуцій, Псевдо-Лонгін, Янг-Чу, Пу-Сунлін, Жан де Сент-Коломб, Жорж де Латур, Шарль де Сент-Евремон і т.д.). Принагідно зазначимо, що з усіх згаданих історичних епох лише середньовічний Схід не став місцем дії у жодному з романів письменника, фігуруючи натомість виключно у його творах «поза жанром».

На цьому етапі роботи вважаємо за необхідне окреслити основні підходи до вивчення творчості Паскаля Кіньяра, котрі вже встигли сформуватися у сучасному літературознавстві. До основних кіньярознавчих праць ми відносимо *низку наступних досліджень*.

Як зазначалось раніше, у вітчизняному літературознавстві проза П. Кіньяра залишається малодослідженою. Однак вагомим внеском до розвитку кіньярознавчих студій в Україні вважаємо характеристику його

творчості, представлену Валентиною Фесенко у навчальному посібнику «Новітня французька література» (2015). Дослідниця зауважує інтерес Кіньяра до давніх цивілізацій, визначаючи це зацікавлення як одну з тенденцій сучасної літератури Франції: так, Паскаль Кіньяр цікавиться передовсім античними цивілізаціями, тоді як Жерар Массе звертається у своїх творах до японської культури, П'єр Бергуньйо – до Африки, Ерік Шевійяр – до єгипетської цивілізації. Назагал В. Фесенко відносить згаданих романістів до таких, що захоплюються «*археологією минулого*». При цьому, характеризуючи Кіньярів творчий метод, літературознавиця стверджує: «Він не прагне укласти події в історію, розкрити таємницю – навпаки, він відновлює менталітет, знаходить архаїчні інстинкти і глибоко їх аналізує» [58, с. 49]. В. Фесенко також відмічає авторське зацікавлення мовою, порівнюючи П. Кіньяра із археологом, котрий «один за одним знімає лінгвістичні шари, щоб дістатися до первинних імпульсів та інстинктів, які керували давньою цивілізованою людиною» [58, с. 49]. В останньому розділі цієї роботи ми більш детально зосередимось на аналізі важливої у його творчості теми «архаїчних інстинктів», якими, за Кіньяром, людина керується в будь-яку епоху.

Хронологічно першою монографією, присвяченою творчості П. Кіньяра, стала праця французької літературознавиці Шанталь Лапер-Демезон «*Mémoires de l'origine : un essai sur Pascal Quignard*» (2001). У ній науковиця зосереджується передовсім на поетиці пам'яті в прозі автора. Як вважає Ш. Лапер-Демезон, саме пам'ять є принципом організації творів Кіньяра: «Акт, який полягає у тому, щоб розвернутися в бік минулого, носить ім'я: пам'ять. <...> Вона слугує тому, щоб утримувати, запам'ятовувати, складувати, зберігати; у той же час вона є усвідомленням минулого як такого» [115, с. 18]. Дослідниця визначає звернення до минулого як атрибутивну рису творчості письменника. На позначення специфіки творчого методу Кіньяра вона пропонує метафору «археологічних розкопок»,

котрі полягають у зближенні в одному місці простору минулого та простору теперішнього [115, с. 11].

Також вагомим внеском Ш. Лапер-Демезон до кіньярознавчих студій стала книга-інтерв'ю із Паскалем Кіньяром під назвою «*Pascal Quignard le solitaire*» (2001). Це видання складається із низки розмов дослідниці із письменником, структурованих за тематичним принципом. Книга прояснює специфічні нюанси авторського світогляду, котрі виразно позначилися на своєрідності його літературного доробку.

Одним із фундаментальних досліджень творчості П. Кіньяра є праця американського науковця французького походження Жана-Луї Потро «*Pascal Quignard ou le fonds du monde*» (2007), яка представляє полікритичне вивчення літературного доробку П. Кіньяра. Ж.-Л. Потро аналізує його творчість з позицій біографічних, постструктуралістських та психоаналітичних студій, особливу увагу загострюючи на специфіці взаємодії музики й літератури в прозі автора. Науковець також виділяє ті основні теми, що у творчості Кіньяра постають рекурентними. До основних топосів прози автора Ж.-Л. Потро відносить: 1) тему культурної пам'яті, що розкривається через рефлексію функцій літератури та мистецтва і співвідноситься із темою історії; 2) тему мовлення у його зв'язку із мовою, етимологією, мовчанням та музикою; 3) тему походження – як індивідуального, так і загальнолюдського, – котра включає у себе також Кіньярову концепцію тваринного начала в людині та його впливу на формування людської свідомості й ідентичності [134, с. 18].

Монографія Домініка Рабате «*Pascal Quignard: étude de l'œuvre*» (2008), яка з'явилася вже наступного року, стала відтоді однією із засадничих. Дослідник зауважує, зокрема, особливу функцію ерудиції Кіньяра, оприявленої в його творах. Так, Д. Рабате підкреслює: «Читач книг Паскаля Кіньяра не може не бути враженим чи навіть наляканим неймовірною кількістю знань, що їх виявляє автор. Ми спостерігаємо в нього величезну пристрасть до читання і теоретизування. <...> Ерудована дискусія

щодо сенсу слів, історичне дослідження вокабуляру, увага до свідчень, перетин історичних подій: у сумі суттєві лінгвістичні та історичні компоненти» [156, с. 155]. Д. Рабате відзначає, утім, що Кіньярове демонстрування ерудиції не є ані самоціллю, ані маніфестацією наміру освічувати свого читача. Натомість, авторська актуалізація знання («*savoir*») відбувається у межах опрацювання ним тих ключових тем і ідей, до яких він регулярно повертається у своїх творах, тож вона має на меті саме висвітлення важливої йому тематики.

До питання про специфіку втілення знання у творах П. Кіньяра також звертається Б. Бланкман у монографії «*Les récits indécidables: Jean Echoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*» (2008). Дослідник зауважує, що Кіньярова ерудиція «є невіддільною від процесу літературної розробки», утім, парадоксальним чином, історичні покликання у його творах не сприяють відтворенню історії [73]. Б. Бланкман виділяє ті прийоми, за допомогою яких автор інкорпорує науковий матеріал у художній твір. До таких прийомів він відносить: цитату, інтерполяцію, коментар, фікціоналізацію історичної ситуації та «ерудовану культуризацію фікційної ситуації» [73]. Таким чином, інтертекстуалізація постає одним із базових інструментів реактуалізації історії у творчості П. Кіньяра, що ми й проілюструємо детальніше в наступному розділі.

Стосовно згаданої монографії Б. Бланкмана слід також зауважити ту особливу дефініцію, яку він вживає на позначення своєрідності письма як П. Кіньяра, так і Ж. Ешноза та Е. Гібера. Йдеться про запропонований дослідником і винесений у заголовок праці термін «*le récit indécidable*», котрий із французької мови дослівно перекладається як «невирішувана оповідь». На думку науковця, художні тексти такого типу руйнують усталені літературні категорії, у тому числі й категорію жанру. «Невирішуваними» вони постають як на рівні форми, так і змісту: сповнені парадоксів та тотального сумніву щодо загальних онтологічних, епістемологічних і телеологічних питань, вони не піддаються однозначній інтерпретації та

продукують множинність варіантів прочитань. Такі твори також порушують проблему мови та ненадійності сенсу слів, непевності відношень між означуваним і означником.

Б. Бланкман також став автором розділу про Паскаля Кіньяра у навчальному посібнику «Алхімія слова живого. Французький роман 1945-2000» (2005) за редакцією В. Фесенко. В ньому він лаконічно характеризує своєрідність творчості автора. До основних прикмет кіньярівського тексту він відносить «кризу мову, ілюзії пам'яті й свідомості, пастки підсвідомості, непевність почуттів», відзначаючи при цьому «онтологічний неспокій і наративну непевність» цих творів [1, с. 277]. Щодо проблемно-тематичного рівня прози Кіньяра Б. Бланкман відзначає: «Від однієї книжки до іншої автор поглиблює ту саму проблематику, шукає вираження тих самих загадок. Спогади про раннє дитинство, дослідження давніх літератур і давніх цивілізацій, роздуми над походженням архаїзмів вибудовують текст, надаючи йому майбуття» [1, с. 278].

Слід зауважити, що дослідник відносить П. Кіньяра до представників постмодерністського напрямку в літературі. Культурний діалог із минулими історичними епохами є однією з головних рис постмодернізму: «Автор постає як активний «перепрочитувач» текстів попередніх епох. Він широко використовує ремінісценції, алюзії, переспів як форми введення тексту-попередника у власний» [1, с. 274]. З цієї точки зору, зосередженість Кіньяра на реактуалізації історії є однією з маніфестацій постмодерністської парадигми.

Як побіжно зазначалось раніше, кіньярівське поводження з історією не суголосить із традиційною моделлю історичного роману. З огляду на це, вважаємо потрібним виділити ті *специфічні риси авторського підходу до оперування історією*, що були переконливо сформульовані дослідниками його творчості і на які ми в подальшому спиратимемось, розвиваючи власну аналітику своєрідності реактуалізації історії у творчості П. Кіньяра.

Так, характеризуючи особливості репрезентації історії у прозі письменника, Д. Віар справедливо підсумовує: «Історія у творах Кіньяра позбавлена телеологічного спрямування і звільнена від хронології, демонстрації та лінійної безперервності» [177, с. 167]. Відповідно, відтворення історії у його прозі полишене інтенції докладно описати епоху, нюансуючи відповідні історичні декорації, чи зобразити історію наділеною наперед визначеною метою та скерованістю.

З цього приводу П. Кіньяр в есеї «Спекулятивна риторика» («*La rhétorique spéculative*», 1995) уточнює свій підхід до відтворення історії: «В історичних романах мені видається доречним використовувати китайську техніку, котра полягає у тому, що історичні дати слід зазначати лише тоді, коли вони доповнюють ірреальність історії, тобто тоді, коли вони зовсім непотрібні. <...> Коли саме по собі уточнення стає фантомом у історії» [144, с. 182]. Отже, письменник акцентує не лише перевагу фікційності над фактуальністю у своїх творах, що мають справу з історією, а й утверджує свідому відмову від правдоподібного відтворення історії у літературі. Схожим чином, в інтерв'ю із Ш. Лапер-Демезон письменник відзначає, що його метою є не відтворення минулого, а його вигадкування [116, с. 127].

Біографія Кіньяра також значною мірою вплинула на його підхід до оперування історією. У тому ж інтерв'ю автор розповідає, що дитинство провів у місті Гавр, напівзруйнованому в 1944 р. внаслідок бомбардувань західними союзниками. Кіньяр пригадує: «Ось місце, в якому минало моє дитинство: місто, вщент зруйноване бомбами союзників наприкінці Другої світової. <...> Ось епоха, в якій я народився: наступного дня після цієї війни, яка зруйнувала наші знання про світову історію і назавжди викривила обличчя людства» [116, с. 24]. За тим автор робить ще одне вагоме уточнення: «У своїх творах я намагаюсь описати руїни в живому стані. <...> Вирішальну роль для мене зіграло усвідомлення того, що під час Другої світової ідея гуманізму була зруйнована. Шоа не можна порівняти з

жодним іншим моментом історії. Я занурився в роботу над давньоримським світом саме через нацизм та його довгострокові наслідки» [116, с. 33-34]. Таким чином, образ поруйнованого війною Гавра став для Кіньяра своєрідним символом руйнування західної цивілізації, включно з гуманістичними цінностями, постульованими нею впродовж століть. Ж.-Л. Потро підсумовує, що поруйноване місто дитинства для Кіньяра стало символічним простором, котрий втілював у собі «смерть людяності, поразку рацію, кінець позитивістського кредо та ідеї неодмінного безкінечного прогресу, присмерк ідей, накопичених протягом епох Просвітництва, Ренесансу й Античності» [134, с. 13]. Епоха, в якій Кіньяру довелося зростати, залишила очевидний відбиток на поезиці його творчості: стає зрозумілим інтерес письменника до кризових періодів в історії людства – як-от кінець Західної Римської імперії чи неспокійне XVII ст., позначене буремними подіями Фронди і трагічними релігійними війнами [134, с. 14].

Кіньярова зацікавленість історією не обмежується виключно зазначеними трагічними періодами – письменник також виявляє інтерес до передісторії як періоду витоків людства. Увага до передісторії у цілому постає атрибутивною для кризових часів: ілюзія руйнування людства сугестує інтерес до його першооснов. Прикладом цього може слугувати відкриття печер Ласко у Франції в 1940 р. Як пояснює автор, «цілісність людського виду раптом почала вимірюватись не середньою тривалістю персонального минулого, котре мало два-три покоління протяжності, а десятками тисячоліть передісторії, мільярдами років еволюційної глибини» [116, с. 33]. Кіньярову концепцію витоків людства широко досліджує Ш. Лапер-Демезон. У вищезгаданій праці дослідниця резюмує: «Згідно з Кіньяром, ми всі продовжуємо належати до цього передісторичного природного порядку. <...> Спогад про наше минуле прадавніх мисливців усе ще жевріє в нас» [115, с. 107]. Отже, інтерес до передісторії та походження людства є одним із важливих модусів кіньярівської реактуалізації історії. Ідея про первісні імпульси, що ними все ще керується сучасна людина,

впливає також на трактування автором природи історичних процесів – цей аспект ми детальніше розглянемо в аналітичній частині роботи.

Пояснюючи природу власного поводження з історією в творах, Кіньяр називає себе «результатом водночас дивної сучасності і химерної анахронізації» [116, с. 33]. З цього ж приводу письменник пояснює власне розуміння поняття «сучасності»: «Сучасність – це щось, що налічує десятки тисяч років, а не щось «із того самого часу». <...> Ось та можливість, яку надає читання книг, – майбутнє і минуле стають одночасними в одній істоті» [151, с. 497]. Відповідно, П. Кіньяр сприймає письменництво як можливість водночас перебувати в різних епохах і залишатись при цьому автором, котрий промовляє до сучасників, порушуючи у своїх творах нагальні питання. Схожим чином, французький критик Ален Надо зауважує таку специфіку кіньярівського поводження з історією: «Паскаль Кіньяр постає сучасним П'єром Менаром, котрий прогулюється між Пор-Руаяль і давнім Римом, створюючи із фрагментів історії нове її прочитання» [128, с. 81].

Назагал вважаємо слушним визначення «дискваліфікація історії», що його Ж.-Л. Потро вживає на позначення Кіньярового оперування історією [134, с. 154]. Автор підважує статус історії як метанаративу: репрезентуючи історію у своїх творах, він відмовляється від телеологічного тлумачення і віддає перевагу вигадці, а не факту. Письменник цікавиться передовсім кризовими періодами в історії людства, але при цьому звертається також і до передісторії, дошуковуючись у ній тих архаїчних людських інстинктів, що продовжують проявлятися і в сучасності. Для характеристики кіньярівської своєрідності реактуалізації історії доречним вважаємо термін «роман, що має справу з історією» на протиположність звичному «історичному роману». Саме на дослідженні інструментів авторської реактуалізації історії та специфіки її інтерпретації П. Кіньяром ми і сфокусуємось у подальших розділах роботи.

Висновки до розділу I

1. Філософському дискурсу Франції другої половини ХХ ст. притаманний акцентуований інтерес до переосмислення сенсів історії. У цю пору втрачає актуальність традиційне уявлення про історію як лінійний процес, позначений каузальністю й телеологічною спрямованістю. Нові підходи до концептуалізації історії пропонують, зокрема, такі філософи, як М. Фуко, П. Рікер, Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі.
2. М. Фуко обстоює новаторську модель історії: в його перспективі історія назагал складається із «епістем», тобто з низки своєрідних способів пізнання та світосприйняття, що визначають обличчя тієї чи іншої доби. Зміна епохи відбувається не внаслідок безперервної еволюції, а в зв'язку з «епістемологічним розривом». Фуко загострює увагу саме на таких моментах докорінної трансформації уявлень про світ. При цьому філософ пропонує розрізняти глобальну історію, котра об'єднує всі явища довкола єдиного центру і складається з великих стадій, та загальну історію, що постає децентрованою і сфокусованою на історичних зламах та відмінностях. Фуко також розробляє теорію археологічного аналізу, метою якого є опис і аналіз архіву минулого, складеного з різноманітних дискурсивних практик.
3. П. Рікер розробляє теорію наративу як способу оприявлення особистих та колективних досвідів. Визначаючи одним із завдань наративу осягнення принципів функціонування часу та історії, філософ формулює три стадії трансформації досвіду в оповідь: стадію префігурації (збирання фактів і подій), конфігурації (поєднання елементів єдиним сюжетом) і рефігурації (відтворення фінальної оповіді подальшими реципієнтами). При цьому П. Рікер обстоює ідею включеності в історичний наратив так званих «нереальних» елементів і зв'язків, котрі репрезентують можливість

альтернативного розвитку будь-якої історичної події. Конфігуративний етап постає саме тією фазою, на якій уможлиблюється реактуалізація історії: специфічний авторський підхід до komponування історичних фактів результує у перепрочитанні історії та наділенні її новою тлумаченням.

4. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі суттєво вплинули на формування постмодерністського понятійно-категоріального апарату. Розроблена авторами концепція ризоми як складної ацентрованої системи у безкінечному розвитку наділяє постмодерністський наратив такими характеристиками: вільна гра дискурсів, відсутність ієрархії та потенційна нон-фінальність історії. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі також розробили концепцію «збору» – сполучення гетерогенних соціокультурних елементів, результатом якого стає створення карти – конфігурації висловлювань, позначеної цілісністю та унікальністю. В оптиці Дельоза і Гваттарі літературний твір також є прикладом збору.
5. Для осмислення соціоісторичного поступу Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі пропонують концепт ретериторизації, котрий у найширшому сенсі передбачає оновлення контексту, в якому функціонують комплекси соціологічних, антропологічних, політичних чи текстуальних зв'язків. З огляду на це, ретериторизацію можна інтерпретувати і як інструмент реактуалізації історії, у тому числі в літературі: зі зміною історичного контексту модифікується і авторське тлумачення історії в художньому творі.
6. Реактуалізація історії є однією із тенденцій новітньої французької літератури: ця тенденція стає яскраво вираженою, починаючи із 1980-х років. Проте сучасні автори, як правило, відмовляються від моделі традиційного історичного роману, що склалася в добу романтизму. Французький історичний роман цієї епохи, сформований на базі вальтерскоттівського роману, мав на меті ретельне відтворення історичного колориту, наголошував на ідеї тяглості історії та

- демонстрував зв'язок минулої епохи із сучасністю. Твори А. де Він'ї, В. Гюго, О. де Бальзака, П. Меріме відслідковували витoki національної ідентичності, пояснюючи її специфіку локальною культурою і традиціями.
7. Щодо сучасних творів, які реактуалізують історію, Дж. Рубіно пропонує термін «романи, що мають справу з історією», таким чином наголошуючи на поетикальному розриві між новітньою тенденцією і традицією. Твори П. Кін'яра, П. Мішона, Ж. Массе, П. Модіано, Д. Дененкса та ін. віддзеркалюють світоглядну своєрідність доби постмодерну, нівелюючи статус історії як метанаративу та виражаючи зневіру в ідеї прогресивної спрямованості історії. Під впливом постмодерністської поетики атрибутивними рисами таких творів стають: наративна непевність; жанровий та стильовий еkleктизм; гра з традиційними дискурсами; увага до маловідомих подій та персонажів, витіснених на маргінеси історії; суб'єктивізований підхід автора до репрезентації історії.
 8. Одним із популярних жанрів новітньої французької літератури став біофікційний роман – різновид жанру роману, що оповідає фікціоналізовану біографію реальної історичної постаті або вигаданий життєпис фікційного персонажа. Популярність цього жанру пояснюється його суголосністю із низкою літературних тенденцій кінця ХХ ст.: постмодерністською грою зі знанням, ненадійною нарацією, поновленим інтересом до людини та її повсякдення.
 9. Реактуалізація історії у сучасному французькому романі подекуди має на меті препарування загальнонаціональної історичної травми: автори звертаються до подій Першої та Другої світових війн, нацистської окупації, Голокосту, війни в Алжирі, залучаючи ресурси індивідуальної і колективної пам'яті. Сучасна історія в таких творах осмислюється через травми минулого, а художній текст набуває документального статусу.
 10. У літературному доробку П. Кін'яра умовно можна виділити дві великі групи творів: романи та твори поза жанром із циклів «Маленькі трактати» і «Останнє царство». Жанр творів останнього типу складно визначити

тому, що в них автор синтезує жанри есе, роману, медитації, поезії, казки та ін. Реактуалізація історії прослідковується в обох групах творів. Прикметною рисою романістики П. Кіньяра є продовження рефлексії ключових для його художнього універсуму тем, розпочатої у так званих творах. До них відносяться такі теми: історії в найширшому діапазоні, включно із передісторією; походження людини; культурної пам'яті; мистецтва; мови і мовлення.

11. Дослідники творчості П. Кіньяра (Ж.-Л. Потро, Д. Рабате, Ш. Лапер-Демезон, Б. Бланкман, Д. Віар) назагал сходяться в тому, що репрезентація історії у його прозі полишена мети зобразити епоху з акцентом на її включеності в загальний лінійний плин історії. Сам П. Кіньяр підкреслює свідому відмову від відтворення історичної достовірності – у його творах фікційне превалює над фактуальним намірено.
12. На специфіку реактуалізації історії у прозі П. Кіньяра суттєво вплинув біографічний чинник: дитинство письменника припало на повоєнні роки. Інтерес до лімінальних періодів в історії людства став наслідком вражень автора від трагічних наслідків Другої світової війни, котрі, на його думку, засвідчили глибоку кризу гуманістичних цінностей.

РОЗДІЛ II. БІОФІКЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ РЕАКТУАЛІЗАЦІЇ ІСТОРІЇ У ПРОЗІ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА

Предметом дослідження у цьому розділі стала специфіка репрезентації історії у романістиці П. Кіньяра, визначена авторським варіантом біофікційного роману. Романи «Записки на табличках Апроненії Авіції» та «Альбуцій» репрезентують давньоримську античність, тоді як дія у творах «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі» зосереджена у XVII ст. Пропонуємо виділити своєрідні риси реактуалізації цих епох, здійсненої автором у жанрі біофікції.

2.1. Репрезентація античності в романах «Записки на табличках Апроненії Авіції» та «Альбуцій»

Як зазначалось раніше, попри те, що жанр біофікції виник ще наприкінці XIX ст. («Уявні життя» М. Швоба, 1896), особливої популярності він набуває саме в епоху постмодерну, адже відображає специфіку цієї доби на рівнях як форми, так і змісту творів. Французький дослідник Жерар-Жорж Лемер у статті «Спектр постмодернізму» робить узагальнення щодо суті постмодерністської парадигми: «Постмодернізм репрезентує себе виключно як деструкцію ієрархії цінностей, як підваження спекулятивної ієрархії знань; він переписує всю історію наново – вона для нього слугує невичерпним резервом, безмежним словником, в якому нічого не піддається дискримінації» [118, с. 5]. Схожим чином, біофікційний роман стає можливістю перестворення історії завдяки деієрархізації і відповідному вільному поводженню з історичним дискурсом. Філософ Жан-Франсуа Ліотар у засадничій праці «Ситуація постмодерну» (1979) сформулював одну із ключових особливостей світогляду цієї доби: недовіру до будь-якої великої оповіді як спроби остаточного підсумування історії. Він зауважує:

«Наративна функція втрачає свої функтори: великого героя, великі труднощі, великі кругосвітні подорожі і велику мету» [30, с. 10].

Так, «Ситуація постмодерну», сучасником якої є і Кіньяр, виразно впливає на інтерпретацію історії автором у літературних творах. Попри не надто активне використання у сучасному літературознавчому дискурсі Франції терміну «постмодернізм», кіньярознавці все ж відзначають постмодерністську поетику його творчості. Зосібна, Ж.-Л. Потро наголошує на тому, що Паскаль Кіньяр є «якщо не очільником, то, принаймні, провідним представником постмодерністської течії у Франції» [134, с. 345].

Французький соціолог Ніколя Ріу, аналізуючи постмодернізм через опозицію із модернізмом, виділяє такі постмодерністські атрибути, як плюралізм, гетерогенність, фрагментарність, глобалізм, мультикультуралізм, деієрархізація, гра та масовість [160, с. 7]. Французький літературознавець Марк Гонтар зазначає, що постмодернізм «... на перший план висуває ідею мережі і розсіювання, <...> у той час як модернізм стверджує універсальність, постмодернізм засновується на реальності перервній, фрагментарній, <...> в якій ідентичність-корінь поступається місцем ідентичності-ризомі» [104]. На думку М. Гонтара, нівелювання модерністського сенсу історії імплікує появу нових форм реактуалізації минулого.

Ж.-Ф. Ліотар підкреслює: «Тепер сучасним вважається те, що дозволяє відобразити спонтанно мінливу актуальність духу часу. <...> однак, якщо просто модне, опиняючись у минулому, стає старомодним, то сучасне зберігає таємний зв'язок із класичним» [30, с. 9]. Біофікційні романи Паскаля Кіньяра «Записки на табличках Апроненії Авіції» і «Альбуцій» якраз і репрезентують заявлений Ліотаром «зв'язок із класичним», реактуалізуючи давньоримську історію в постмодерністській перспективі.

Твір «Записки на табличках Апроненії Авіції» (1984) є зразком жанру біофікції. Дія в ньому відбувається наприкінці IV – на поч. V ст. н.е., у час занепаду Римської імперії. Головною героїнею виступає патриціанка

Апроненія Авіція, в історичній достовірності існування котрої Кіньяр намагається переконати читача. Послугуючись термінологією М. Монджеллі, стверджуємо, що в цьому творі відбувається «біографізація вигаданого персонажа», оскільки протагоністка роману, репрезентована автором як історична персоналія, насправді є вигаданою.

Композиція роману підпорядкована авторській стратегії «біографізації». Так, твір складається із двох частин: «Життя Апроненії Авіції» та «Буксові таблички Апроненії Авіції». Перша частина – це лінійна оповідь із точки зору екстрадієгетичного оповідача про життя та місце головної героїні в історії Римської імперії, тоді як друга – написана у форматі нотаток героїні, нібито колись ведених нею на буксових табличках.

На перший погляд, оповідач у першій частині може видатись всезнаючим. Життя патриціанки деталізовано описується і зіставляється з ключовими історичними подіями епохи. На початку автор пише: «Апроненія Авіція народилась у 343 році. В цей час імперією правив Констант. <...> У 350 році салічні франки завоювали Токсандрію. У Апроненії Авіції з'явилась няня на ім'я Латронія <...> У 357 році, коли Меммій Вітразій Орфіт повторно став префектом Рима, а Секст Клавдій Петроній Проб – проконсулом Африканських колоній, Децім Авіцій видав свою старшу доньку, Апроненію Авіцію, за Аппія Ланарія³» [149, с. 11-13]. Біографічна частина твору сповнена історичних дат та імен тогочасних політичних діячів – завдяки цьому постать героїні здається читачеві правдиво вписаною в історію. Разом із тим, мірою того як розвивається оповідь, наратор неодноразово зізнається, по-перше, в нестачі історичних відомостей про Апроненію Авіцію, внаслідок якої її біографія постає сповненою лакун. По-друге, оповідач демонструє намагання заповнити ці «порожні місця», самостійно дофантазуюючи пропущене. Приміром, описуючи один із епізодів варварської навали, він зазначає: «*Можемо собі уявити, як Аларіху відчиняють Соляні ворота. <...> Можемо собі уявити, як Апроненія Авіція*

³ Тут і далі – наш переклад вибраних фрагментів творів П. Кіньяра.

та її оточення, рідні, друзі, клієнти і раби ховаються у віддаленому кутку палацу *або* в якому-небудь потаємному підвалі часів Августа чи Тіберія» [149, с. 33]. У такий спосіб надійність цієї нараці підважується.

Увагу також привертають описи загальних настроїв цієї епохи, що їх подає автор: «До захоплення влади християнами і книги краще писались, і життя було довшим та щасливішим, і жінки красивішими, чарівнішими та жаданішими, і житла просторішими й розкішнішими, і радість більш заразною, і світло яскравішим, і звуки чистішими...» [149, с. 29]. У цих епізодах оповідач зображує атмосферу доби в суб'єктивний та інтимізований спосіб – складається враження, ніби він сам був свідком описаних подій. З огляду на очевидну відсутність об'єктивності в репрезентації доби наратором висновуємо, що оповідач тут не може бути визначений як всезнаючий. Послугуючись термінологією Жерара Женетта, також зауважуємо, що замість очікуваної для біографічної оповіді нульової фокалізації (точки зору всезнаючого наратора) у першій частині роману спостерігається внутрішня фокалізація – оповідь сповнена суб'єктивних думок та спостережень автора.

Фікціоналізований текст «Життя Апроненії Авіції» виявляється не історичним документом, а симулякром – літературною «копією» життя, яке ніколи не існувало. Перша частина роману виконує функцію метатексту, адже авторський коментар щодо місця героїні в тодішній історії та основних подій її життя полегшує сприйняття читачем фрагментарних записок протагоністки. Втім, автор конструює псевдодокументальну оповідь, якій не можна довіряти. Прослідкована нами ненадійність цієї оповіді дозволяє виснувати: кіньярівський метатекст імпліцитно артикулює ідею недовіри до історії як метанаративу.

На початку твору Кіньяр наголошує на одній із основних особливостей записок Апроненії Авіції – відсутності в них будь-яких вказівок на тодішні історичні перипетії: «Битва при Мурсі, битва при Аргенторії, битва при Марсіанополісі, поєдинок під Андріанополем, хвилі навал франків, алеманів і саксів у Галлії, вторгнення готів та аланів у Паннонію, бастарнів і гуннів на

береги Дунаю, саксів у Британію, вандалів і свевів в Іспанію – в її записках немає відлуння жодної з цих подій» [149, с. 11-12]. Власне, саме з цією позірною байдужістю героїні до історії автор пов'язує відсутність згадок про неї в історичних джерелах: «Ця зневага, ця байдужість коштували їй зневаги і байдужості до неї істориків» [149, с. 11]. Так, Кіньяр репрезентує Апроненію Авіцію як показово забуту історією і зобов'язується реконструювати історію її життя. Зауважуємо, що цей аспект постає однією з причин Кіньярового інтересу до жанру біофікції: автор цікавиться передовсім персонажами, малозначущими в контексті великої історії. Д. Рабате, проводячи аналогію з романом П. Мішона «Дрібні життя», підставно зауважує, що буття Апроненії Авіції є, власне, одним із таких собі «дрібних життів» – «<...> таких, що зникають паралельно із самою людиною, таких, що в колективній пам'яті залишають лиш миттєвий слід» [156, с. 100].

Кіньяр запрошує читача долучитись до реконструювання образу Апроненії Авіції, зазначаючи: «<...> сподіваюсь, що якщо читач погодиться вдихнути в ці записки тепло своєї фантазії, то давні мрії і запахи, тканини і форми набудуть нового життя, а поблякла, зотліла тінь старої обернеться перед ним яскравим видом жінки, сповненої життєвих сил» [149, с. 21]. Фрагментарний характер записок патриціанки, сповнених еліпсів і на позір внутрішньо між собою не зв'язаних, уможливорює плюральність тлумачень як змісту записів, так і образу героїні.

На окрему увагу заслуговує авторське уточнення щодо історичного джерела, в якому він нібито знайшов інформацію про протагоністку. Кіньяр стверджує, що випадково натрапив на тексти її листів («*epistolae*») і записок на буксових табличок («*buxi*») у збірці кореспонденції Квінта Аврелія Сіммаха (давньоримського письменника і політичного діяча), яка була видана у 1604 р. за редакції французького історика Франсуа Жюре. Важливо зазначити, що вказаний Кіньяром бібліографічний ресурс – цілком реальний. Отже, письменник, граючись з ілюзією історичної достовірності, пропонує читачеві вправну містифікацію.

Відзначаємо також інтертекстуальний характер цього роману. На початку твору Кіньяр зауважує: «Цей щоденник – із тих, що виникають раптово, в один прекрасний день, під впливом миттєвого, нездоланно сильного пориву, спричиненого, без сумніву, відчуттям близькості смерті, але передусім саме іпохондрією, котра змушує автора фіксувати стан свого здоров'я, деталі бенкетів, душевні кризи, зміни настрою, тяготи безсоння. Елій Арістід у II ст., у Смирні, Сей Сьонагон у XI ст., у Кіото, Понтормо в XVI ст., у Флоренції, Семюел Піпс в XVII ст. в Лондоні керувались, безсумнівно, тим самим» [149, с. 21]. Автор залучає гру з історією літератури, вписуючи вигадані ним записи Апроненії Авіції до традиції мемуаристики. Зауважуємо, що ця частина роману виразно імітує «Записки в узголів'ї» Сей Сьонагон – мемуари японської аристократки, котра жила в 966-1025 рр. Твір Сей Сьонагон, як і роман Кіньяра, складається із описів побуту протагоністки, віршів, поетизованих розмислів, новел, описів японських середньовічних ритуалів, постаючи в цілому гетерогенним, фрагментарним текстом. Таким чином, «Записки на табличках Апроненії Авіції» є пастишем – сучасною імітацією японського твору доби Середньовіччя.

Відпочатково порівнюючи роман зі схожими літературними явищами, Кіньяр пропонує читачеві нові асоціативні ряди: він репрезентує свій твір не як винятковий художній феномен, а як продовження окремої літературної традиції. Алюзія на близькі до записок Апроненії Авіції за жанром реальні літературні твори наділяє додатковою правдоподібністю авторську вигадку. Відтак, позірна правдоподібність нарації підсилена – фікційний персонаж вписаний оповідачем в історію, а її записки – до історії літератури.

Стосовно фрагментарної композиції другої частини твору дослідник Д. Рабате зауважує: «Правду кажучи, тут немає ніякої справжньої нарації, тому що роман написаний як протиставлення записок патриціанки – практично вибіркоче. <...> Автор вправно грається із варіаціями ритму, чергуючи дуже короткі і загадкові записки із довшими наративними або

дескриптивними пасажами. <...> кожна найдрібніша подія тут набуває особливої автономії, кожен уламок тут – по-своєму яскравий» [156, с. 104]. Із цього ж приводу Ш. Лапер-Демезон відзначає: «Друга частина твору показує, що образи, втілені у формі фрагментів, постають альтернативою традиційним способам нарації» [115, с. 170]. Справді, різнорідність записок героїні практично унеможлиблює традиційний наратологічний аналіз. Спогади Апроненії Авіції, подані з позиції гомодієгетичного наратора, чергуються із лаконічними записами: переліками мішечків золота, що залишилися у героїні, списками справ та покупок, переліками речей, які приносять героїні щастя, тощо. Фрагментарність цих нотаток дозволяє читати їх у будь-якому порядку, оскільки лінійність оповіді відсутня. До того ж фрагментарність і зумовлена нею лакунарність тут, на нашу думку, мають ще й символічне значення: відсутність цілісності у записах віддзеркалює внутрішню роздробленість героїні, враженої розпадом звичного для неї світу. У наступному підрозділі ми детальніше зосередимось на аналізі змісту нотаток героїні та на їхній ролі щодо реактуалізації історії.

У романі «Альбуцій» (1990) П. Кіньяр також звертається до історії Давнього Риму. У цьому творі автор представляє біографію давньоримського ритора Гая Альбуція Сіла, котрий, на відміну від Апроненії Авіції, є історичною постаттю. Автор також переповідає сюжети Альбуцієвих декламацій, які він називає «романами», визначаючи жанр давньоримської декламації попередником сучасного роману.

Оповідна структура роману є складною. Так, текст складається із трьох наративних рівнів: на першому рівні автор, ведучи оповідь від першої особи, подає історію написання цього твору та розмірковує над його тематикою; на другому рівні з позиції гетеродієгетичного наратора представлена історія життя Альбуція; зрештою, на третьому рівні містяться тексти «романів» Альбуція, що їх автор групує за тематичним принципом.

Подібно до твору «Записки на табличках Апроненії Авіції», метатекстуальність постає атрибутивною рисою роману «Альбуцій». На

початку твору Кіньяр розповідає, яким чином у нього виник задум написання цього роману, і якою мірою історія життя та творчості давньоримського ритора узгоджена з історичними джерелами. Історичний дискурс стає об'єктом авторської гри ще на початку, коли він зізнається у містифікації: «Гай Альбуцій Сіл існував. Існували і його декламації. Я тільки вигадав гніздо, куди поселив його, і в якому він знайшов прихисток і трішки тепла» [139, с. 5].

Попри, здавалось би, неприховану маніфестацію того, що подальша оповідь буде фікціоналізованою, письменник усе ж є не до кінця чесним зі своїм читачем. Кіньяр стверджує, що відомості про життя Альбуція разом із текстами його декламацій він знайшов у творах філософа Сенеки Старшого, котрий зараховує Альбуція до четвірки найкращих ораторів тієї доби, і ритора Марка Фабія Квінтіліана. Відтак єдине, що йому на позір залишається, – переповісти у цьому творі біографію ритора та сюжети його «романів». Однак, як зазначає із цього приводу французький дослідник творчості Кіньяра Ремі Пуаньо, «не варто бути настільки наївним, щоб вірити, що коли він пропонує античних гарантів, йому можна довіряти: містифікація є частиною літературного шарму Кіньяра» [135, с. 746]. Романізована версія історії Альбуцієвого життя насправді суттєво відрізняється від інформації з історичних джерел, що на них автор покликається; при цьому тексти його декламацій до нас практично не дійшли – тож Кіньяр насправді їх вигадує. Хоча цей твір і насичений датами й іменами історичних діячів, нагадуючи ґрунтовне дослідження професійного історика, фікційне в ньому все ж домінує. Як переконливо зауважує Жиль Деклерк у дослідженні творчості Кіньяра, «точність дат і імен не повинна вводити в оману: вона не підтверджує історичну правду, але надає достовірності нереальності вигадки» [90, с. 201]. Метою Кіньяра є не проведення історіографічного дослідження, а репрезентація власного інтуїтивного бачення історичної епохи.

Першочергово відзначаємо, що роки життя Альбуція, вказані письменником на початку твору, не відповідають історичним відомостям про ритора. Так, згідно із Сенекою Старшим, орієнтовний рік народження Альбуція – між 60 і 55 рр. до н.е. У той час як Кіньяр стверджує, що ритор народився «в останні дні 69 року» [139, с. 8]. Для пояснення такої очевидної розбіжності доречно пригадати авторську заувагу щодо власної техніки літературної обробки історичного матеріалу: історичні дати слід вказувати лише тоді, коли вони «доповнюють ірреальність історії» [144, с. 182]. Таким чином, стає очевидним, що твір Кіньяра про життя Альбуція є саме біофікцією – письменник не має на меті репрезентувати історично достовірну біографію персонажа, а, натомість, вдається до «фікціоналізації реального персонажа» (за термінологією М. Монджеллі). При цьому у романі Кіньяр порівнює себе із «Еженом Віолле-ле-Дюком, котрий відновлює або вигадує Собор Паризької Богоматері» [139, с. 153]. Отже, важливим є авторський акцент на свідомій фікціоналізації історичного матеріалу.

Час життя протагоніста припадає на момент переходу Римської республіки до імперії. Ритор стає свідком агонії республіканського режиму, дестабілізованого політичними міжусобицями, повстаннями рабів та величезним масштабом завойовницьких війн. Альбуцій живе в епоху боротьби за владу між лідерами другого тріумвірату опісля вбивства Юлія Цезаря – Марком Антонієм, Октавіаном та Марком Емілієм Лепідом. Ритор також спостерігає за приходом до влади Октавіана Августа, внаслідок чого утворюється принципат, в якому Август відтепер «перший серед рівних».

Ключові віхи життя Альбуція Кіньяр переповідає згідно з текстом Сенеки Старшого. Так, Альбуцій народився у Новарі, певний час виконував там функції едила, але згодом переїхав до Рима, де і став знаним ритором. Сенека Старший робить акцент на ораторській майстерності Альбуція: «<...> його вираження думок було блискучим, він вправно пробуджував почуття та майстерно використовував риторичні фігури. <...> Кожну тему він розглядав ґрунтовно. <...> Не можна було дорікнути йому поганим

володінням латинської мови – такою відшліфованою вона була» [167]. Давньоримський письменник також дає характеристику його темпераменту: згідно з ним, Альбуцій відзначався меланхолійним характером та не любив часто з'являтися на публіці, обмежуючись п'ятьма-шістьма виступами на рік.

Проте в процесі реконструкції Альбуцієвої біографії Кіньяр не обмежується античними джерелами. Автор доповнює історію життя ритора фікційними деталями: він вигадує Альбуцієві дружину та трьох доньок, уявляє собі його мандрівки (відвідування Афін, Риміні, Мілана, Генуї, Геркуланума), приписує йому вороже ставлення до режиму Октавіана та змінює обставини його смерті.

Кіньяр немов розфарбовує життя персонажа, про якого залишилось так мало історичних свідчень, багатьма кольорами: він робить цю біофікцію життєподібною, привносячи до документального фактажу безліч дрібних, на позір неважливих деталей. Наприклад, описуючи подорож ритора з Геркуланума до Рима, Кіньяр доповнює цю оповідь анекдотичним нюансом – під час мандрівки ритор, начебто, впав із напіврозвалених нош і покотився каменюками Аппієвої дороги поблизу Капенських воріт. При цьому письменник не забуває узгодити історію життя Альбуція із великою історією, що розгортається на тлі: вказаний епізод відбувається у 2 р. н. е., «<...> через шість тижнів після смерті Мецената, коли Ісус, що заледве навчився ходити, грається з буксовими візочками, куропаткою та дерев'яними косинцями на порозі майстерні в Назареті» [139, с. 153]. Подібно до роману «Записки на буксових табличках Апроненії Авіції», Кіньяр зосереджує особливу увагу на деталях повсякдення протагоніста – з точки зору автора, саме вони «конституують матерію життя і роману» [135, с. 747].

Стосовно антипатії Альбуція до Августа, що її Кіньяр приписує риторові, зауважуємо авторську ремарку: «Гай Альбуцій Сіл ненавидів Августа – не скільки за його жорстокість, як за його звичку розмовляти грецькою» [139, с. 183]. Цей коментар певною мірою віддзеркалює особисте ставлення Кіньяра до античних мов. Так, в есеї «Секс і страх» він зазначає,

що віддає перевагу латині, оскільки у стосунку до французької вона має статус «мови-джерела», «мови-праматері», а відтак символізує першовитоки мови: «Латинська мова – найдавніший шар» [25, с. 123]. У той же час Кіньярів Альбуцій у такий спосіб дорікає Августові за те, що той надто віддалився від рідної мови, а відтак і від історії Риму [135, с. 750].

Окремого фокусу заслуговують сюжети Альбуцієвих декламацій. У них ритор актуалізує різноманітні негативні аспекти життя у тогочасному суспільстві. Він звертається до таких тем, як повстання рабів, масштабні громадянські війни, жорстоке поводження вельмож зі своїми рабами, панування тиранів, суперечність авторитарної політики Октавіана Августа тощо. До прикладу, ще на етапі правління Цезаря між героями однієї із Альбуцієвих декламацій відбувається такий діалог:

«– Коли Цезар завоює світ, жадібність покине його так, як море відходить від берегів Бретані.

– І залишаться лиш порожнеча і злоба – залишки перенасичення.

– І залишаться лиш порожнеча і жорстокість – наслідки марної, полишеної сенсу гри» [139, с. 28].

Цей фрагмент оприявнює водночас і ставлення ритора до політики Цезаря, і його передчуття щодо історичного часу, що настане за тим, – майбутній імперський лад малюється в його уяві як доба марної жорстокості та зла внаслідок надмірних завоювань.

В іншому романі Альбуцій оповідає про раба, якого засудили до страти через те, що той відмовився дати отруту своєму старому господарю на його вимогу. Раб намагається пояснити це тим, що дуже любив господаря, на що трибун йому дорікає: «Якщо накази господарів будуть оскаржуватись рабами, а після їх смерті трибунами, що ж тоді буде з громадянською ієрархією?» [139, с. 24]. Відмову раба отруїти господаря інтерпретуємо як акт повстання супроти рабовласницького ладу, а подальшу його страту – як спробу держави відновити усталений впродовж століть порядок. Автор цих декламацій також чітко артикулює власне ставлення до рабовласництва у

наступному записі: «Люди не народжуються ні вільними, ні рабами, ні рівними, ні нерівними в своїх правах та обов'язках. Соціальні відмінності втілені в самих лише назвах. Справжня свобода полягає у тому, щоб людина як можна менше була рабом іншої людини» [139, с. 26].

Кіньяр у творі також наводить визначення роману, дане Альбуцієм: «Це єдиний в світі притулок, гостинно відкритий для всіх *sordidissima*, інакше кажучи, для всіх найнепрстойніших слів, найвульгарніших речей та найбільш нищих тем» [139, с. 31]. Що ж до терміну *sordidissima*, який сучасному читачеві може видатись загадковим, то автор уточнює: «У Римі словом *sordes* звалися брудні речі, потім брудні створіння, тобто бідняки, і зрештою, брудний одяг, тобто траур <...> (під час якого не можна було митись, стригти волосся і нігті на руках і ногах, брити бороду). Про траур свідчив не чорний колір, а брудний одяг та відсутність в ньому ладу – це свідчило про хаос смерті, який несе жах всім живим» [139, с. 31]. Відтак, цей концепт вміщує в собі семантику бруду, трауру та занепаду в цілому. Гадаємо, інтерес Альбуція до таких образів є не випадковим, а таким, що імпліцитно дає характеристику його добі в цілому – це час смерті та хаосу, породженого лімінальністю, тим зламом в історії, який неминуче несе в собі ентропію.

Назагал, у численних декламаціях Альбуція окрім вищенаведених сюжетів оповідається про братовбивства, вбивство батьків, гвалтування жінок, зруйновані домівки – в цих історіях домінує трагічний модус. Подібні настрої, втім, суперечать уявленням про правління Августа як про «золоту добу» та час процвітання, і баченню самого імператора як сповненої відваги та чеснот постаті, таким собі втіленням «римського міфу». Альбуцій ставиться до авторитарного режиму Августа негативно, і тематика його оповідей про тодішнє життя імперії це засвідчує. До прикладу, одна з декламацій Альбуція зветься «Бенкет Фламініна»: у ній оповідається про новообраного проконсула Фламініна, котрий влаштовує бенкет, на якому він звертає особливу увагу на одну з танцівниць. Куртизанка скаржиться

проконсулові, що ніколи не бачила, як людям відрубують голови, тож Фламінін одразу наказує влаштувати для неї таку розвагу – на тлі загального реготу й захоплених оплексів невинного раба жорстоко вбивають на догоду танцівниці. Альбуцій коментує цю власну інтерпретацію теми «*Panem et circenses*» так: «Римський народ довірив тобі владу, а ти довірив свою владу розпусниці!» [139, с. 139], – акцентуючи у такий спосіб всездозволеність і розбещеність тогочасної політичної знаті Риму.

Однак зауважуємо, що в тих фікційних текстах його декламацій, які подає Кіньяр, практично відсутні чіткі вказівки на тодішні політичні та історичні перипетії. Автор зазначає: «Декламації досліджували реальність в трьох аспектах: неможливе, непередбачуване, і те, що ніяк не довести – «ірреальну реальність»» [139, с. 15]. Таке авторське визначення змісту романів Альбуція втілюється у вільному зображенні вражень ритора від сучасної йому історії. Композиція роману, в якому відомості про життя ритора чергуються із його романами на тему життя в Римі в ті часи, увиразнює репрезентацію в романі як великої, так і малої історії. Читач реконструює для себе історію як через романи Альбуція, в якому вона репрезентована радше метафорично, так і через історію життя ритора, яка, на противагу його декламаціям, зображена детально, сповнена конкретних дат і прізвищ історичних персоналій. Таким чином, для інтерпретації авторського розуміння репрезентованого історичного періоду важить саме нерозривна єдність великої історії і історії малої, історично достовірного та фікційного, яке спершу скидається на достовірне.

Стосовно специфіки Кіньярової реактуалізації історії також зауважуємо таку саркастичну ремарку письменника щодо істориків: «Історики – боягузи, бо імітують впевненість щодо того, що все в цьому світі взаємопов'язане. Тому вони відчайдушно хапаються за королів, як істеричні жінки – за ноги велелюбних чоловіків. Історики схильні до міфів куди більше, ніж самі декламатори» [139, с. 83]. Це судження виразно засвідчує авторську відмову від лінійної та каузальної моделі історичного наративу.

Сама композиція роману «Альбуцій» ілюструє Кіньярову точку зору: фрагментарна структура твору унеможлиблює лінійну репрезентацію історії. В оптиці автора історія видається близькою до фукіанського визначення «загальної історії», котра, нагадаємо, постає децентрованою та дисперсною, на відміну від «глобальної історії», в якій всі явища об'єднані довкола єдиного центру. Відтак не випадковим є зосередження Кіньяра у процесі ревізії історії не на масштабних подіях та визначних особистостях, а на маловідомих постатях, витіснених на маргінеси великої історії. Щодо цього письменник зазначає в одному з інтерв'ю: «Я поклоняюся не Цезареві, Августові чи Хлодвігові, а їхнім жертвам. <...> Вони загубилися в тіні великих так, наче ніколи не існували. Так, що їхні імена перестали називати. <...> Тоді як у моїх очах вони представляють куди більше глибини, більше страждання, аніж ті тріумфатори, про яких ми пам'ятаємо» [82, с. 9]. Відповідно, вважаємо слушним визначення «археологія історії», яким Валентина Фесенко характеризує творчий метод Кіньяра. Вважаємо, що письменник займається «археологією» і тоді, зокрема, коли у своїх творах повертає до життя забутих історією персонажів.

Увагу також привертає наступне авторське зауваження у творі: «Романи завжди правдоподібніші за хаос життя, який вони розсіюють з допомогою впорядкованих сюжетів і дрібних співзвучних деталей. Навіть історія підпорядковується законам інтриги хоча б тому, що політика сама по собі є інтригою, якщо вона втілює існування цілого народу в історії однієї-єдиної сім'ї, в якій все крутиться довкола по-злодійськи вбитого батька, чи в безкінечному серіалі, в якому між собою ворогує сила-силенна родичів» [139, с. 86]. Ця іронічна ремарка оприявнює Кіньярів скепсис щодо традиційного каузального погляду на історіографію. У такій перспективі історія порівнюється із романом: на думку автора, історіографу передовсім важить не репрезентація історичної правди, а продумування лінійного сюжету. Кіньяр також критикує такий підхід через його редуccionізм –

подібна версія історії оповідає не про звичайних людей тієї епохи, а лише про її найвідоміших діячів.

Повертаючись до аналізу фрагментарної структури роману «Альбуцій», відзначаємо також символічну роль фрагменту у творі. Автор зауважує, що сучасники Альбуція у відповідь на його декламації дорікали йому тим, що в його оповідях «... кожна частина тіла є такою ж значною, як і все тіло». На що ритор відповідав: «Це не тіло, це місто. Окрема частина тіла – це не просто ніздря чи рука. Окрема частина тіла – це вся людина» [139, с. 19]. Історія у творі репрезентована саме за таким принципом – вона постає деконструйованою та представленою читачеві не цілісно і послідовно, а у вигляді гетерогенних фрагментів. Альбуцієву сентенцію інтерпретуємо як імпліцитну вказівку на те, що кожна його декламація як окремий фрагмент здатна відображати всю людську історію. Відтак автор підважує антиномію фрагменту і цілого, і, таким чином, обстоює нетрадиційний підхід до розуміння та репрезентації історії.

Кіньяр також підкреслює видатну роль Альбуція у процесі розвитку традиції римського роману: «Альбуцій «схвилював» римський роман. Йому подобались різкі слова, непристойні речі, натуралістичні або шокуючі нюанси» [139, с. 16]. Автор прослідковує вплив його творчості на подальший розвиток літератури: «Гадаю, що єдиним великим учнем Альбуція Сіла був Корнель. Він один з-посеред усіх французьких авторів відродив ті бурхливі перипетії, що ними були сповнені діалоги декламаторів» [139, с. 16]. Окрім того, коментуючи черговий роман Альбуція, Кіньяр відзначає, що це «... різновид детективного роману, який нагадує нам романи Агати М. С. Крісті» [139, с. 29]. Зважаючи на спорадичність згадок про життя і творчість ритора у текстах його сучасників, можливість такого суттєвого впливу творчості Альбуція на формування літературної традиції видається малоімовірною. Відтак, у романі «Альбуцій» ми також відзначаємо авторську гру з історією літератури.

Розмірковуючи на тему місця Альбуція в історії літератури, автор рефлексує щодо генези роману як жанру. Так, окрему главу твору він приділяє осмисленню специфіки давньоримської «сатури». Кіньяр стверджує, що першопочатково це слово вживалось давніми римлянами на позначення «великої миски, в якій змішували подрібнені овочі та фрукти» [139, с. 14]. «Сатурою» згодом почали називати «форму роману, в якому більшість тодішніх літературних жанрів були змішані – найвідомішим прикладом такого попури став «Сатирикон» Петронія» [139, с. 14]. Далі автор уточнює: «У «Сатурі» перепліталися традиційні казки і поеми. Тоді як «декламація» підпорядковувалась правилу двох фікцій, обов'язковому для кожного сюжету, який розробляли декламатори чи софісти, змагаючись в красномовності: фіктивний закон, що тягнув за собою фіктивний судовий розгляд, і фіктивна ситуація – найбільш карколомна, яку лише можна уявити» [139, с. 15]. Прикметно, що Альбуцій за версією Кіньяра особливо цінує миску з чорного дуба, «якою користувалась його прабабця по лінії матері ще за часів цензури Сципіона Еміліана. <...> Ця миска висіла на його стіні на цвяшку так, як вішають зображення якого-небудь героя» [139, с. 14]. Роман Кіньяра – очікувано для жанру біофікції – завершується смертю Альбуція. Ритор не має більше снаги терпіти тяжку хворобу, тому вирішує вкоротити собі віку, прийнявши отруту. Однак перед цим він наказує слугам спалити дорогу йому миску – в такий спосіб перед смертю він символічно прощається з літературною творчістю.

Зауважуємо також, що вказані деталі відсутні у свідченнях Сенеки Старшого: згідно з ним, ритор справді закінчує життя суїцидом, але не приймає отруту, а морить себе голодом. Так само у його текстах відсутні будь-які згадки про роздуми Альбуція щодо природи роману. Отож, прослідковуємо специфічну рису кіньярівської реактуалізації історії, виділену Б. Бланкманом: долучення інтерполяції та коментарів до історичного матеріалу. Внаслідок цього твір Кіньяра набуває рис палімпсесту – автор пише власну версію історії поверх первісного тексту. Це дозволяє

йому, зокрема, оповісти історію, узгодивши її із персональними світоглядними уявленнями. Так, кіньярівська концепція роману-сатури як попури різних жанрів, артикульована на сторінках роману «Альбуцій», також знаходить своє формальне втілення у цьому творі – у ньому поєднуються жанри біофікції, декламації, медитації та есе.

Висновуємо, що у романах «Записки на табличках Апроненії Авіції» і «Альбуцій» постмодерністська поетика проявляється водночас як на рівні формальної організації цих творів, так і в специфіці інтерпретації історії. Відзначаємо спільні для обох творів ненадійність нарації, метатекстуальність, інтертекстуальність та фрагментарність. Постмодерністські ігрові стратегії автора оприявнюються також через історичні містифікації та симулякризованість оповіді, притаманні досліджуваним романам. Автор віддає перевагу не історичній правді, а суб'єктивному відчуттю історії, полишеної визначених універсальних сенсів.

Кіньярові також важить виокремлення індивідуальної історії однієї людини, яка в його оповіді виходить на перший план на тлі історії загальної. Як зазначалось у теоретичному розділі, увага до незначних із точки зору великої історії персонажів є однією з характерних ознак сучасного французького «роману, що має справу з історією». Принагідно зауважуємо, що герой Кіньярового роману «Салон у Вюртемберзі» (1986) каже: «Людство менш стійке, ніж цивілізація. <...> А цивілізація не така стійка, як людина. Моє життя – крихітна цивілізація» [146]. Репліка одного з кіньярівських персонажів насправді постає одним із ключів до розуміння авторської техніки реактуалізації історії – вочевидь, для Кіньяра одна-єдина дрібна, «мінімальна» постать здатна відображати епоху, в якій вона живе, і, більше того, бути носієм певних загальнолюдських, позачасових рис, епістемологічно значимих для розуміння людської природи.

2.2. Романи «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі»: історія життя митця XVII ст.

На відміну від романів П. Кіньяра, що реактуалізують античність, романам, які присвячені XVII ст., – «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі», притаманні композиційна монолітність та відповідна відсутність метатекстуальності. Окрім цього, їх єднає тематична спрямованість – обидва твори у жанрі біофікції оповідають про життя митців.

Роман «**Всі ранки світу**» (1991 р.) вважається одним із найвідоміших у доробку Паскаля Кіньяра завдяки однойменній екранізації 1991 р. (реж. – Ален Корно). У творі зображено історію життя Жана де Сент-Коломба та його учня Марена Маре. Ці персонажі є реальними історичними постатями – французькими композиторами доби бароко, котрі уславились творами для віоли да гамби, старовинного струнного музичного інструменту. Втім, читачеві доводиться мати справу не з ретельно узгодженою з історичною хронікою біографією, а з вільною авторською візією життя згаданих митців.

Роман «Всі ранки світу» постає як синтез фактуального і фікційного. Оповідь про життя Жана де Сент-Коломба, головного персонажа твору, конструюється авторською уявою. Слід згадати, що одним із зацікавлень Паскаля Кіньяра є барокова музика, тож автор, перейнятий творчістю згаданого композитора, дозволяє собі домислити фактично більшу частину його життя – як його перипетій, так і аспектів внутрішнього світу героя.

Дія в творі розпочинається в 1650 році, коли головний герой втрачає дружину. Автор змальовує месьє де Сент-Коломба меланхолійним самітником, котрий після смерті коханої втратив будь-який інтерес до світськості та історичної подієвості.

Віддаючи перевагу аскетичній анахорезі, музикант концентрується на своєму мистецтві, що складає для нього весь зміст та сенс буття. Ось як автор описує ставлення персонажа до зовнішнього світу: «Ніякої моди він не визнавав. <...> В юності його представили покійному королю і відтоді,

невідомо чому, він жодного разу не відвідав ні Лувр, ні Сен-Жерменське передмістя. Вдягався він завжди в чорне. <...> Він наказав побудувати хатинку в саду, під старим шовковичним деревом, посадженим ще при герцогові де Сюллі. <...> Там він міг грати, не заважаючи своїм донькам. <...> Один із його учнів, Ком Ле-Блан старший, розповідав, що Сент-Коломб досягнув неймовірної майстерності в грі на віолі, наблизивши її звуки до всієї гамми людських голосів, від подиху молодої жінки до плачу старця, від войовничого заклику Генріха Наварського до ніжного пихкотіння дитини, захопленої малюванням» [154, с. 13–15]. Так, хатинка в саду стає для музиканта прихистком та місцем втечі від зовнішнього світу.

У картині світу головного героя тодішню історію автор виштовхує на периферію дієгезису: вона не цікавить його присутньо й актуалізується у свідомості композитора виключно у стосунку до його музичного мистецтва. Імена королів, герцогів та інших історичних діячів тогочасся виринають у творі лише там, де письменник акцентує відданість героя справі свого життя та його відповідне дистанціювання від світського виміру буття у Франції того періоду. Згадується, що месьє де Сент-Коломба навіть запрошують грати особисто для Людовіка XIV, але й ця пропозиція залишає його байдужим. Натомість він практикує гру на віолі протягом п'ятнадцяти годин на день і цим вибором виразно оприявнює власну аксіологію. Герой пояснює це так: «Я присвятив своє життя цій хатинці під шовковицею, звукам моєї семиструнної віоли та двом моїм донькам. Спогади – ось єдині мої друзі. Верби і ріка, що дзюркоче вдалині, так само як і рибини в ній та квітуча бузина – ось мої придворні» [154, с. 26]. Автор роману навіть стверджує, що через власне відлюдництво та байдужість до почестей музикант не публікує жоден свій твір. Хоча поінформованому читачеві відомо, що реальний Сент-Коломб протягом свого життя видав 67 концертів та 170 п'єс для семиструнної віоли [95]. У той час фікціоналізований автором персонаж не публікує власні твори, адже вважає, що нічого не створює, а лише відтворює звуки природи і прикметні для людського буття почуття: «Коли я проводжу

смичком по струнах, я начебто розсікаю ним своє кровоточиве серце. <...> Я виконую не музику. Я виконую свою долю» [154, с. 75]. Звідси висновуємо, що у романі «Всі ранки світу» П. Кіньяр, перепрочитуючи історію життя французького композитора, передовсім увиразнює динаміку його внутрішнього життя, вільно інтерпретуючи біографічний фактаж.

Окрім самого Сент-Коломба автор також вділяє багато уваги постаті його учня Марена Маре, так само фікціоналізуючи відомості про його життя. Залишилось небагато реальних історичних даних про подробиці співпраці двох композиторів, і письменник використовує ці поодинокі факти як матеріал для знову ж таки суб'єктивізованої візії стосунків між видатним метром та його учнем. Зокрема, відомо, що реальний Марен Маре навчався у Сент-Коломба мистецтву гри на віолі да гамбі протягом шести місяців. Після цього вчитель вирішив припинити це навчання, оскільки зрозумів, що Маре вже його перевершив [154, с. 5]. Проте у біофікційній версії Кіньяра Сент-Коломб спершу взагалі відмовляється навчати юного Марена, адже вважає, що тому бракує музичного хисту: «Не думаю, що зможу взяти вас своїм учнем. <...> Ви виконаєте музику, а не творите її. Ви не музикант» [154, с. 47]. Згодом він бере місяць на роздуми і все ж погоджується стати вчителем, однак посутньо не змінює думки про міру обдарованості свого учня: «Ви гарно відчуваєте інструмент. Ваша гра не полишена чуттєвості. <...> Мелізми ваші цікаві, а подекуди навіть чарівливі. Проте істинної музики я так від вас і не почув» [154, с. 53]. Зрештою Сент-Коломб рішуче пориває із Маре в той момент, коли дізнається, що його учень почав виступати для короля, а відтак, згідно зі світоглядними уявленнями головного героя, порушив базові умови для творення істинної музики – такі, як ведення самотницького способу життя та сповідування щирої байдужості до світських почестей. Розлючений Сент-Коломб ламає інструмент свого учня і пропонує йому грошове відшкодування, пояснюючи це так: «Що таке інструмент?! Інструмент – це ще не музика. Цих грошей вам стане для того,

щоб придбати собі нову циркову конячку, на якій ви зможете гарцювати перед королем» [154, с. 68].

Кіньяр зазначає, що новим вчителем Марена Маре стає Жан-Батіст Люллі – знаний композитор тієї епохи, в якого Маре починає брати уроки композиції, поступово стаючи почесним придворним музикантом. Відомо, що цей факт є історичним, а не черговим авторським вимислом [88, с. 12]. Проте у романі автор не вділяє цьому факту реального життя героя практично жодної уваги – згадка про вагомий період музичної кар’єри справжнього Марена Маре не стає матеріалом для окремого епізоду «Всіх ранків світу». Таким чином, Кіньяр, схоже до протагоніста свого твору, ігнорує ті факти життя Маре, які, на думку письменника, не відповідають образіві істинного митця-самітника. Важливим також є те, що жанр біофікції стає для автора тією формою, яка уможливорює гру не лише з усталеною французькою історіографією у цілому, а й з історією класичної музики зокрема. Авторське вільне зображення та трактування як біографій видатних барокових композиторів, так і змістової і художньої специфіки їхніх творів підважує узвичаєний погляд на історію мистецтва та постає черговою маніфестацією нетрадиційного погляду П. Кіньяра на епістемологію, назагал притаманного літературі доби постмодерну.

У випадку роману «Тераса в Римі» (2000) Кіньяр оповідає вже не фікціоналізовану історію життя реальної історичної постаті, а пропонує читачеві на позір правдоподібну біографію персонажа, котрий насправді ніколи не існував. Подібно до роману «Записки на табличках Апроненії Авіції», у цьому творі автор здійснює біографізацію вигаданого персонажа. З огляду на реактуалізацію історії як магістральну тему цього дослідження, ми зосередимось передусім на аналізі біофікційної специфіки роману «Тераса в Римі» – біофікція є жанром, в межах якого автор здійснює модифікацію історії. Однак перспективним також вважаємо дослідження «Тераси в Римі» як твору в жанрі «роману про творця».

У «Терасі в Римі» оповідається історія життя вигаданого французького митця Жоффруа Моума, котрий займався виготовленням гравюри. У творі зображено нещасливу історію кохання, яка трапляється з ним у Брюгге і зумовлює його подальші поневірання різними європейськими країнами аж до самої смерті. Перша глава роману написана від першої особи – в ній сам Моум стисло переказує історію свого життя. Герой лаконічно розповідає, що народився в Парижі в 1617 році, працював гравером у Парижі, Тулузі та Брюгге. В Брюгге він закохується в дочку місцевого знатного мешканця, їхні любовні стосунки тривають певний час, однак наречений дівчини вирішує помститись Моуму й обливає його обличчя кислотою. Назавжди спотворений і через те покинутий коханою, Моум відтепер змушений блукати просторами Європи, не маючи більше сили віднайти внутрішній спокій після фатальної події. Його існування буде сповнене туги за втраченим коханням – подібно до життя головного героя «Всіх ранків світу».

Відтак, на противагу образам пана де Сент-Коломба та Марена Маре, котрі є історичними постатями, історія життя гравера Моума є цілковито фікційною. Проте автор вибудовує її у такий спосіб, що в читацькому сприйнятті витворюється ілюзія історичної достовірності. Для цього Кіньяр вказує місце вигаданого художника в реальному мистецькому контексті тогочасся. В одній із глав автор зазначає: «Його вважали учнем Вілламени в мистецтві зображати обличчя, сімейства Карраччі – в позах, Клода Желле – в пейзажах» [153, с. 78]. Так, Моум постає продовжувачем мистецьких традицій барокової доби завдяки тому, що автор переконливо визначає його роль та місце в історії образотворчого мистецтва XVII ст. У романі також наводиться одна з деталей вигаданої біографії головного героя, запозичена з тодішньої паризької історії: «На хрестинах бабуся, бажаючи, щоб дитя росло здоровим, окропила його кров'ю Кончіні, добутою на Новому мосту, на якому пошматували маршала» [153, с. 167]. У цьому випадку автор спирається на історичний факт – у 1617 році, в якому начебто народився

Моум, в Парижі на Новому мосту за наказом Людовіка XIII було вбито Кончіні Кончіно, фаворита Марії Медічі. Зазначимо, що у випадку роману «Записки на табличках Апроненії Авіції» автор присвячує вписуванню вигаданої героїні в історію Давнього Риму цілу першу частину твору – це зумовлено дискретною формою записів героїні і відповідною авторською потребою написати розгорнутий псевдоісторичний коментар, що функціонував би як на позір достовірна преамбула до вигаданих нотаток героїні. На противагу цьому, більш лінійна композиція «Тераси в Римі» дозволяє письменникові обмежитись інкорпоруванням усього лише кількох історичних фактів у тканину тексту – самої форми біофікційного роману, що оповідає історію життя митця, видається достатньо для того, щоб фікційне набуло схожості з фактуальним.

Протягом кількох глав у творі також стисло переповідається історія Моумових нещасливих мандрів: «Змінивши зовнішність, він став злодієм у Брюгге. Згодом вирушив до Антверпена, де був невідомим, і почав красти. Він жив крадіжками і все ще кохав її. Коли він зрозумів, що кохає лишень її одну, то покинув злодійство і пошуки втіхи в обіймах вуличних дівчат» [153, с. 32]. Упродовж цього нетривалого періоду життя митець уподібнюється героєві крутійського роману, чиє буття сповнене передовсім мандрами і злодійськими пригодами. Втім, притаманна більшості кіньярівських героїв глибинна меланхолія Моума, глибоко антитетична вітаїстичний природі типового пікаро, не дозволяє вести йому такий спосіб життя надто довго. Ми дізнаємось, що після цього герой відвідує ще кілька європейських країн, аж поки не оселяється в Римі, де нарешті може знову сповна присвятити себе мистецтву. Автор зазначає, що Моум помирає у 1667 р. від пухлини в горлі, до останнього марячи образами втраченого кохання.

Роман «Тераса в Римі» сповнений згадок про митців, з якими герой взаємодіє упродовж всього життя. Приміром: «Моум Гравер, громадянин Рима, навчався малюнку у Фолена. Згодом у Тулузі Рюї Гугенот вчив його

малюванню карт і силуетів. Він опанував мистецтво гравіювання і техніку офорту в Брюгге, у Яна Хеємкерса. Він навчився гравіювати природні ландшафти в майстерні Клода Желле» [153, с. 159]. Автор створює ілюзію фактуальності, адже лише один персонаж із цього переліку є історичними – художник Клод Желле (1600-1682), більше відомий за псевдонімом Клод Лоррен. Відтак автор відводить читачеві роль верифікатора документальності цієї історії.

Зауважуємо також окремі наративні та композиційні особливості цього тексту. Попри позірну лінійність, твору притаманна фрагментарність. У творі простежуються декілька оповідних центрів: історія життя гравера, розказана від першої особи, чергується з нарацією з точки зору всевідного оповідача. Роман складається із сорока семи глав, історія в яких оповідається не в хронологічному порядку. В окремих главах представлені ізольовані епізоди з життя протагоніста, тоді як в інших – описи його гравюр, снів, листи, роздуми героя щодо мистецтва. На відміну від роману «Всі ранки світу», сюжет котрого є лінійним, «Тераса в Римі» постає колажем, складеним із гетерогенних фрагментів. Саме читачеві належить відновити хронологію та сюжетну єдність цієї історії, так само як і цілісний образ головного героя. Отже, спостерігаємо композиційну схожість твору з романом «Записки на табличках Апроненії Авіції»: в обох випадках автор відводить читачеві роль співтворця роману. Зауважуємо також і те, що композиція твору має метафоричне значення: формальна нелінійність оповіді про життя Жоффруа Моума символізує блукання та поневір'яння героя, перейнятого скорботою і внутрішнім неспокоєм.

Подібно до біофікційних романів Кіньяра, що реактуалізують античність, репрезентація історії в його творах про життя митців XVII ст. характеризується відмовою від усталеного ретроспективного зображення історії як процесу, впорядкованого причинно-наслідковими зв'язками. Синтезуючи біографічні дані з фікційними компонентами, які суттєво переважають, автор зосереджується на ретельному нюансуванні

внутрішнього життя персонажів, тоді як історичне тло функціонує лише на маргінесах створеного ним романного світу. Згадані твори також об'єднує авторський інтерес до персонажів, витіснених на периферію історичного дискурсу: історія тут, суголосно із філософією доби постмодерну, представлено децентровано.

2.3. Антична тілесність як виразник епістемологічного зламу у романі «Записки на табличках Апроненії Авіції»

У першій частині роману «Записки на табличках Апроненії Авіції» оповідач зазначає, що нотатки героїні полишені згадок про велику історію. На перший погляд, патриціанка здається байдужою до неї: вона фокусується на приватному житті, ігноруючи варварські навали та руйнування Риму. Разом із тим, однією із атрибутивних рис записок героїні є акцент на тілесному вимірі буття – Апроненія Авіція у своїх нотатках повсякчас вказує, що вона їла і як вона себе почуває; пригадує свої давні еротичні пригоди; дає деталізовану оцінку тому, як постарішали люди, котрі її оточують. На нашу думку, така специфічна репрезентація образів тіла може прочитуватись не лише буквально, а й виражати глибші смислові рівні твору. Оскільки дія в романі відбувається в античному Римі, а її автор відомий як блискучий ерудит і знавець античної доби – тілесне за таких умов може набувати у тому числі специфічного історичного значення.

Французький історик Франсіс Прост у передмові до збірки статей, присвяченої репрезентації тіла в античності («*Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*», 2006), так узагальнює тлумачення античної тілесності: «Тіло в античності є присутнім всюди <...> Такою мірою, що історію античного мистецтва ми можемо розуміти, як історію репрезентації людського тіла. <...> Тілесність в античну добу характеризується, зокрема, відсутністю будь-якого дуалізму між тілом та душею, різниці між тілами людей та тілами богів <...> у цей час тіло буквально сприймається як єдиний

мікрокосм» [138, с. 9]. Дослідник підсумовує, що тіло в античному світі вважалось мірою всіх речей. Нам видається продуктивним залучення цієї теорії до інтерпретації аспекту тілесності в досліджуваному нами романі Паскаля Кіньяра. Припускаємо, що тілесні образи в сучасному романі про добу давньоримської античності можуть поставити виразниками як внутрішнього буття персонажів, так і специфіки їхніх відчуттів стосовно історії назагал. Отже, пропонуємо виокремити й експлікувати ті онтологічно та ціннісно значущі смисли, які в тканині тексту імпліцитно представлені через дискурс тілесності, чия специфіка зумовлена репрезентованим у романі античним світом.

Роже Кемпф, видатний французький дослідник тілесності у художній літературі, у праці «*Sur le corps romanesque*» (1968) стверджує: «Як книги, так і тіла є текстами рівноцінно. Вони однаково промовляють, пишуть, вписуються, прочитуються» [113, с. 7]. На його думку, актуальним є потрактування «діалектики тіла і тексту» в літературних творах. Стосовно цього ж питання канадська дослідниця Андреа Оберхубер у праці «*Dans le corps du texte*» (2013) узагальнює: «... тіло як носій життя набуває як публічних, так і інтимних виражень; воно є джерелом первородного гріха, дзеркалом душі, прихистком для складної ідентичності. <...> Культура й історія модулюють людське тіло (тіло-знаряддя, тіло-машина, хворе тіло, тіло, котре зазнало наруги, сублімоване тіло, фантомне тіло – перелік різноманітних маніфестацій тіла може бути довгим). <...> Ми можемо розуміти тіло як виразник приналежності до сім'ї, до історії – малої чи великої» [130, с. 11-13]. Особливо продуктивною нам видається ідея кореляції між людським тілом та історією – йдеться про маніфестацію історії через тілесність.

Передусім, вартим окремої уваги є рішення Кіньяра зробити головною героїнею твору, події якого розгортаються напередодні остаточного падіння Римської імперії, саме жінку, до того ж жінку старшого віку. Речником дискурсу на тему занепаду однієї з найвеличніших імперій тут стає

персонаж, котрому за гендерною ознакою у цій великій історії місця зазвичай не відводилось. Так і сам зміст записів Апроненії Авіції виражає її на перший погляд цілковиту байдужість до тих масштабних історичних подій, котрі творяться, поки вона на самоті виводить на своїх буксових табличках списки речей, які приносять їй відчуття щастя, чи враження від настання весни у Римі, чи, зрештою, робить підрахунки того, скільки мішечків золота у неї залишилось.

При цьому Апроненія Авіція не робить жодного запису, в якому би буквально йшлося про ті надзвичайно важливі події великої історії, на тлі яких розгортається її персональна, мала історія. Як відзначає Ж.-Л. Потро, константою у романах Кіньяра є думка про те, що кожна людина наділена власним вагомим досвідом. Тож значущість великої історії автором нівелюється через те, що та постає спробою надмірної раціоналізації. Дослідник вважає, що цей роман репрезентує людське життя, виокремлене з плину історії, а його героїня робить свій свідомий екзистенційний вибір – «красномовне мовчання» [134, с. 148-149]. Самотність Апроненії Авіції усвідомлена й добровільна, і замість конкретних дій героїня обирає споглядання, відчуженість та навіть до певної міри відсутність (що теж, на нашу думку, є формою, сказати би, «безтілесності» в контексті великої історії).

В есеї «Секс і страх» Кіньяр актуалізує епікурейське уявлення про безкінечність всесвіту, котрий складається із атомів і порожнечі. Вільно інтерпретуючи теорію давньогрецького філософа, Кіньяр формулює таку тезу: «Учні Епікура – атоми часу, атоми соціуму – надали перевагу усамітненню <...> Епікур протиставляв гордих і незалежних індивідів натовпу. Безкінечний атомізм, який складає основу його теорії і єдину матерію фізичного світу, приводить кожен людський атом до анахорезу (терапевтичної незалежності – чи соціального індивідуалізму)» [25, с. 78]. Продуктивним вважаємо долучення Кіньярового прочитання епікурейського бачення людей як окремих атомів до аналітики образу самої Апроненії

Авіції. Зміст її записок витворює у читача відчуття самотності героїні – почасти вимушеної (спричиненої втратами близьких), почасти добровільної. Відчуження героїні від подієвості зовнішнього світу тлумачимо як реалізацію ідеї про «атомізм» людського існування, про відокремленість та індивідуалізм людини як іманентні характеристики людського буття. Ідея «атомістичного буття» також обґрунтовує виокремленість нараторки із загального плину історії – апріорні за таких умов показна незалежність і відлюдництво героїні уможлиблюють її втечу від хаосу масштабних історичних змін.

Припускаємо, що Апроненія Авіція ідентифікує себе, зокрема, через наступний запис: «Жінка з буксовою табличкою. <...> Жінка, яка приховує своє старече лоно. <...> Жінка, яка витирає калюжі розлитого часу» [149, с. 111]. У цьому записі тілесний образ, який увиразнює самовідчуття героїні як жінки літнього віку, котра намагається це приховати та не визнавати, єднається із її самовизначенням через процес письма та відповідного пригадування. В есеї «Секс і страх» Кіньяр зазначає, що процес письма є також одним із різновидів анахорезу, свідомо обраного відлюдництва та відсторонення від всього зовнішнього: «Душа – це потаємна кімната всередині людини. <...> Віддалення від світу стало девізом античності. <...> Письмо – це та сама духовна відособленість, яку Катон забороняв жінкам, вихід із звичного світу, час, проведений «поза» реальністю, рід анахорезу» [25, с. 85]. На нашу думку, відокремленість героїні від світу, оприявлена через її занурення в процес письма, теж свідчить про «атомістичність» її самовідчуття. Вищезгадане «красномовне мовчання» патриціанки виступає тут однією з маніфестацій анахорезу також.

До того ж, ведення записок для Апроненії Авіції стає ще й способом пригадування. Актуальним для цього контексту видається платонівське визначення людської пам'яті, згідно з яким душа – це воскова табличка, а пам'ять – відбитки речей на ній [40]. Французька дослідниця Катрін Баруан у культурологічній розвідці «*Corps et mémoire à Rome*» (2003) зазначає, що

характерним для доби античності є розуміння пам'яті як такої, що належить і тілу (*corpus*), і душі (*animus*): «Пам'ять, коли її підживлювати і тренувати, стає твердою; коли людина старішає, її пам'ять слабшає або взагалі втікає. <...> Пам'ять є одним із тих елементів, які складають і живлять «культурне тіло» людини» [66, с. 176]. Гадаємо, що запропонована дослідницею концепція «отілесненого» образу пам'яті в античності доречно накладається на оприявлення образу пам'яті в записках головної героїні роману. На підтвердження цієї думки наведемо ще один епізод із роману: коли Апроненія Авіція занеджує, близький друг, прийшовши її відвідати, каже: «У тебе в серці попіл минулого. <...> Те, що ми пережили, ніколи не згорає дотла. Ця дрібка попелу в серці заважає дихати» [149, с. 87]. Відтак, пам'ять тут набуває матеріального образу, котрий живе в людському тілі.

Зазначимо також, що К. Баруан теоретизує такі концепти, як «культурне» і «соціальне» тіло [66, с. 165]. І якщо під «соціальним» тілом дослідниця має на увазі ангажованість людини в соціальному житті та специфічних соціальних ритуалах, то поняття «культурного тіла» людини відображає апріорну приналежність людини до відповідної культурно-історичної епохи, епістемологічну маркованість тіла добою, в якій вона живе.

Попри відсутність в спогадах головної героїні безпосередніх згадок про суттєву важливість тих подій, на тлі котрих розгортається її власна історія, твір сугестує виразне передчуття занепаду епохи, відчуття помежів'я, лімінальності. Промовистим вважаємо один із записів головної героїні під заголовком «Передвістя»: «Жахливе передвістя відкрилось нам у нутрощах жертвовних тварин» [149, с. 67]. До того ж, недаремно автор пише в передмові, що подібні записки з'являються від передчуття близькості смерті. Кіньяр наділяє наративним голосом жінку старшого віку, котра повсякчас пригадує своє минуле та, говорячи про теперішнє, в якому вона перебуває, виражає занепадницькі настрої – близькі Апроненії Авіції або помирають, або описані підкреслено постарілими і зів'ялими, як вона сама. До того ж

один із її записів має заголовок «Теологічна дискусія» – в ньому героїня переказує розмову зі своїм другом: «Боги покинули нас із часів Юліана, <...> Бог покинув нас із часів Августа, <...> Бог покинув нас із самого початку, – каже Публій Савфей» [149, с. 58]. Звідси висновуємо: в образі самої Апроненії Авіції, в хиткості й непевності її відчуттів стосовно світу, котрий її оточує, криється важливий образ занепаду, який виразно відлунує в історичному образі занепаду Риму.

В переліку огидних їй запахів Апроненія Авіція виділяє запах, притаманний саме старшим людям, а в іншому записі вказує, що терпіти не може старих людей «... чи принаймні тих, які все своє життя живуть із смертю за плечами» [149, с. 51]. Героїня висловлює очевидну антипатію до природних процесів старіння і, здається, протиставляє себе саму своїм зістарілим близьким. Однак, ще в передмові до твору автор зазначає, що на момент ведення цих записок Апроненія Авіція сама була «... немічною, покрученою ревматизмом старою з нагноєними очима, яка самотньо ховається в своїх палацах, чи радше в тому, що від них зосталося; схожа на сову, котра забилася в дупло величезного сухого дерева, в якому з поживи лишилися тільки трухлява кора й мох» [149, с. 34]. Заперечення героїнею власної старості та немічності є втіленням природного страху смерті та відкидання ідеї вичерпності своїх вітальних сил і скінченності буття. Також вона пише: «Мені було важко впізнати свого чоловіка в цьому важкому, старому, спітнілому тілі – голому, рожевому, безволосому, зі складками жиру. Я побачила, як це недолуге велике тіло скручується, начебто немовля в лоні матері, смокче пустушку страху і засинає» [149, с. 92]. Спроба порівняти старе, немічне тіло свого чоловіка, який от-от помре, із немовлям, народження котрого ще попереду, постає ще одним намаганням героїні смерть не визнати, а уявити як процес, на якому ґрунтується вічне повернення. Відтак, помічаємо певні суперечності у почуттях героїні – у її світобаченні епікурейський підхід до буття за принципом життя тут і тепер

та нівелювання віри в потойбічне життя єднається із непевною вірою в циклічність буття.

Відзначимо, що в есеї Кіньяр акцентує притаманне давньоримській добі концептуальне розрізнення понять шлюбу і любові, тим самим підважуючи стереотипне уявлення про обов'язкову взаємопроникність цих аспектів. Автор зазначає: «Латинське слово «matrimonial» (шлюб), яке буквально значило «стати жінкою-матір'ю», трансформувалось у слово «matrona» – «заміжня жінка». Римський шлюб існував задля того, що зветься «societas» – союз для зачаття». <...> Плавт пише, що саме слово «кохання» – табу для матрон. Матрона, котра проявила любовне почуття, позбавляється свого статусу» [25, с. 16-17]. Відтак, зрозумілим стає, чому витворена Кіньяром Апроненія Авіція так часто пригадує своїх коханців і відповідні давно минулі еротичні пригоди. Згадка про них стає для героїні черговою формою ескапізму: «І ті ночі, коли нам доводилось кохатись менше трьох разів, ми звали голодними ночами» [149, с. 51]. Пригадуючи, як коханець Альцімії на світанку крадькома покидав її покої, героїня пише про його сумне зітхання перед прощанням і порівнює це зітхання із скорботним відлунням ріки, що протікає через Ереб – царство мороку, через яке тіні потрапляють до Аїду. А ще Апроненія Авіція зазначає: «Чоловік, що вихваляє жінку, котру колись давно кохав і яка тепер вже лежить в могилі, стає мені страшенно огидним. Ревную його до тіла, хтозна-коли зотлілого в землі, до думки, давно поглинутої небуттям» [149, с. 55]. У відчуттях героїні стосовно власного буття еротичні образи єднуються із танатологічними – знаходить своє втілення одвічна дихотомія Ерос-Танатос, фундаментальна для античного мистецтва в цілому. З цього приводу Кіньяр в есеї пише: «У Давній Греції, потім в етрусській спільноті, а згодом і в самому Римі кохання та смерть ідентифікувались. Кохання переносить людину в інший дім – візьмемо, приміром, викрадення Єлени троянцями. Смерть також переносить в інший дім – згадайте викрадення Персефони <...> Ерос і Танатос є двома великими потенційними викрадачами <...> фізично вони занурюють людину

в однаковий стан: стан переривчастого або вічного сну» [149, с. 82]. Сповнені тілесних образів записи Апроненії Авіції видаються спробою забуття героїні, її відмовою зважати на теперішню реальність, в якій її близькі помирають, а рідну оселю нищать і розграбовують варвари. Спроба завдяки письму забути про близькість смерті і загрозу всеохопного панівного занепаду здійснюється, зокрема, через пригадування і рефлексію любові й смерті, які, згідно з Кіньяром, апіорі вже є формами забуття чи, більше того, небуття.

Повертаючись до згаданих вище покликань Кіньяра на вчення Епікура, відзначаємо ідею, яка наближає нас до розуміння творчих інтенцій героїні: «Існує тільки єдиний досвід, що дає людині відчуття життя – насолода, адже вона поєднує тіло і душу. <...> Поняття любострастя можна визначити так: людина зливається з життям» [149, с. 79]. Це дає підстави допускати, що еротизований характер записок головної героїні виражає її спробу через пригадування пережитих еротичних подій потвердити самій собі те, що вона досі жива. Героїня, пишучи про своє минуле життя, перебуває одночасно і в теперішньому, і в минулому – таким чином, процес письма про себе імплікує накладання й взаємопроникнення спогадів про минуле й буття тут і тепер.

У записках на буксових табличках героїня виражає також своє ставлення до християнства – нового релігійного ладу, котрий шириться Римом, витісняючи звичні язичницькі вірування. Апроненія Авіція роздратовано занотовує: «Вранці я прокинулась змученою, злою, майже в такому ж настрої, в якому Аніція Проба повертається з церкви, де вона їла свого бога» [149, с. 65]. Для вираження свого категоричного несприйняття нової релігії героїня знову ж таки послуговується тілесним кодом – новонавернені християни в її уяві не долучаються до божественного, а, як може здатись читачеві, по-варварськи пожирають тіло свого уявного Бога. До того ж, згадка про популяризацію християнства, яку героїня сприймає глибоко відразливо, стає чи не єдиною вказівкою на втручання великої історії, досі ігнорованої нараторкою, в її повсякденне життя. Несприйняття героїнею реалій нової доби свідчить про феномен – згідно з термінологією

М. Фуко – «епістемологічного розриву», того історичного зламу, який породжує непорозуміння між людьми різних епох. Дія в романі відбувається в момент зміни античної епістемі середньовічною внаслідок занепаду Римської імперії: звичні для героїні уявлення про світ втрачають свою актуальність.

Образам літніх людей у творі протиставлені образи дітей та молодих дівчат. І, на нашу думку, не випадковою є тема заключного запису Апроненії Авіції: «Молоденькі дівчата тісно юрмляться в куточку атриуму; їхні свіжі, наївні, сором'язливі і хитрі, веселі личка повернені до лампи. Сміючись, вони дивляться на неї із темряви. Світло лампи <...> відображається на їхніх гладеньких обличчях» [149, с. 142]. Сам Кіньяр у згадуваному есеї так описує свої враження від розглядання давньоримських фресок: «У Римі слово *aversio* означало погляд, відведений у бік. Не знаю, чи пов'язане зображення жінки, що стоїть в напівоберті, котре так часто зустрічається на залишках давньоримських фресок, із кокетством (тобто з подальшим коїтусом) чи з деструкцією (Орфей, який обернувся і тим занапастив Евридіку) <...> Римляни асоціювали пасивний погляд із поглядом тих, що скоро мають померти чи вже помирають» [25, с. 61]. Автор укотре змальовує поляризацію молодості (символізованої поглядом, що виражає любовстрастя) і старості (погляд людини, котрій належить померти). Паскаль Кіньяр акцентує також «пасивне» становище літньої жінки в часи Античного Риму – соціум не сприймає її, як свою потенційно активну складову чи носія вагомих для історії суспільних ролей.

Однак сама Апроненія Авіція, попри своє «красномовне мовчання» на тему зламів історії, є їхньою безпосередньою очевидицею і залишається свідомою того, що велика епоха минає – недаремно їй ввижаються палаци в руїнах, а її давно минула юність порівнюється із старою амфорою, етикетка від якої згубилась. Увиразнена автором у творі бінарна опозиція молодість/старість відображає, як ми вважаємо, глибоко приховане усвідомлення героїнею того, що як її власна старість, так і присмерк

Римської імперії приречені на смерть та настання за тим нової доби. До того ж, закінчення цієї історичної епохи імплікуватиме й подальшу модифікацію умовного «культурного тіла» – Апроненія Авіція, критикуючи християнство, робить акцент на тому, якими брудними й відразливими видаються їй новонавернені християни – в культурі яких, на противагу античній, тілесне постає вже гріховним, а, відтак, витісненим.

Підсумовуючи, зазначимо, що тілесність в романі «Записки на табличках Апроненія Авіція» формально представлена в записах головної героїні передусім через образи старості та еротичні спогади. Тілесні образи тут постають виразниками занепаду – як особистого, так і загальноісторичного. Дискурс тілесності у творі також увиразнює діалектику малої і великої історії – усамітнена, здавалось би байдужа і відчужена в своєму анахорезі героїня у власних записах імпліцитно передає відчуття епістемологічного зламу, безпосереднім свідком якого є вона сама.

2.4. Автофікційна поетика роману «Альбуцій»

У цьому підрозділі ми зосередимося на дослідженні автофікційного модусу творчості П. Кіньяра. На нашу думку, роман «Альбуцій» з цієї точки зору є найбільш репрезентативним: попри жанр біофікції, до якого ми відносимо цей твір, окремі аспекти його тематики і проблематики постають виразниками автофікційної поетики. Відтак, прослідкуємо, яким чином жанри біофікції та автофікції синтезуються у цьому творі.

На порозі аналізу слід зауважити, що в сучасному літературознавстві феномен «автофікції» залишається одним із найбільших відкритих і таких, що продукують невичерпні обговорення. Це поняття пов'язане з відмовою автора від автобіографії, традиційного роману, обов'язкової прозорості; воно постійно збагачується та розширюється, перебуваючи у центрі неперервних дискусій.

У 1975 році французький дослідник Філіп Лежен, розмірковуючи про «автобіографічний пакт», ставить питання, чи може герой роману мати те саме ім'я, що й автор. Через два роки письменник Серж Дубровскі дасть відповідь на запитання знаменитого теоретика автобіографії, запропонувавши термін «автофікція», котрий з'явиться на обкладинці його роману «Fils» і означатиме «фікціоналізацію абсолютно реальних подій та фактів, тобто автофікцію, яка довіряє мову авантюри авантюрі мови (*«d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage»*), поза раціональністю та синтаксисом роману, традиційного чи нового» [108, с. 15]. Початково автор терміну вважав, що вигадав його виключно для власного вжитку, задля найменування процесу, при якому поєднуються два протилежні жанри, ретельно досліджені та відділені Філіпом Леженом, – автобіографія та роман. Перший розповідає про життя свого автора зі всією правдивістю, згідно з історичною схемою, тоді як другий виводить на сцену вигаданих персонажів, згідно з обраним автором способом нарації. Автофікція, на думку С. Дубровскі, поєднує ці два антитетичні жанри.

Французький літературознавець Вінсент Колонна у дослідженні жанру автофікції, пропонує визначати її, як «літературний твір, у межах якого письменник вигадує собі нову особистість та нове життя, зберігаючи при цьому власну ідентичність» [83, с. 34]. Як ми відстежимо згодом, така дефініція жанру суголосить із автофікційною практикою П. Кіньяра.

Теоретизуючи автофікційний роман, дослідники загострюють увагу, зокрема, на психоаналітичному підґрунті цього жанру. Французька дослідниця Елізабет Молку відзначає зв'язок між концепцією цього жанру та однією з ключових ідей у психоаналізі Жака Лакана стосовно нерозривного зв'язку між особистістю письменника та Іншим, про якого він говорить: «Автобіографічне «Я» більше не може претендувати на чітку особисту ідентичність. Воно стає лише знаком, образом, який більше не можна чітко ідентифікувати як цю особу» [126, с. 85].

Французький письменник Поль Нізон пропонує дефініцію автофікції, якою він характеризує власний творчий метод: «Видається, що «я» — це щось дуже невловиме і непевне. <...> Отже, «я» не є відправною точкою, як в автобіографії, а точкою прибуття. <...> у цьому випадку йдеться вже не про віднайдений час, а про час створений» [101]. Вважаємо продуктивним авторське зауваження щодо можливості створення нового «часу» життя автора у межах автофікційного роману.

Згідно з В. Фесенко, французькі письменники, які працюють у жанрі автофікції, стверджують, що він допомагає їм бути відвертими і щирими. Їхні погляди зводяться до кількох тез: 1) фікційне алібі є для письменника захистом; 2) художні переваги роману над «серйозною автобіографією» не викликають сумнівів; 3) когнітивна функція фікційного письма незрівнянно вища [56, с. 16]. Як зазначає В. Фесенко, дослідження суб'єкта письма проходить через низку гіпотез, сумнівів, хибних уявлень. Цікавим є і суб'єкт, і мета – письмо про суб'єкта. Тому автофікційний роман є дзеркальним відображенням самого процесу конструювання ідентичності, фікціоналізації. У подібних творах романіст вибудовує себе як персонажа, «укладає себе» в інтригу. Це означає не розказати себе, а використати оповідь і її можливості, щоб дізнатися про себе досі невідоме – те, «що ховається в неясних нав'язливих спогадах» [56, с. 17]. Поетична уява як основа фікціоналізації виконує міметичну, описову і навіть епістемологічну функцію, оскільки, за П. Рікером, дозволяє створити новий ефект референції: «зрозуміти себе і надати собі фіктивної репрезентації» [159, с. 178].

Як зауважує В. Фесенко, тотожність між автором та протагоністом може бути як експліцитною, так і імпліцитною. Експліцитне вираження ідентичності автор/герой можливе через: 1) знаки фікціоналізації і біографічні паралелі з авторським началом; 2) ономастичність (наприклад, ім'я як відлуння – Марсель у Марселя Пруста). У той час як кодування правдоподібності, або ж імпліцитне вираження відбувається через: 1) резервування розуміння інформації для обраних адресатів; 2) вписування

динамічної ідентичності автора в час: фігура письменника, який пише, як засіб фікціоналізації оповіді [56, с. 9].

Французька письменниця та літературознавиця Марі Дарьєсек вважає, що автофікція – це «життя, яке ми собі вигадуємо, коли наше справжнє життя видається нам надто важким, сумним чи надто нудним» [87, с. 19]. Із цієї точки зору репрезентативним вважаємо зауваження, яким П. Кіньяр розпочинає роман «Альбуцій»: «Коли теперішнє приносить мало радості, а прийдешнє не віщує нічого нового, окрім повторення пройденого, хочеться обманути монотонність буття втручанням у минуле. <...> Порпаєшся в таємних куточках свого життя і розкопуєш таке, про що не можна нікому розповісти, вплітаєш ці гілочки, ці тендітні пташині пір'їнки в гніздо старої патриціанки чи давніх іудеїв. Це заняття втішає» [139, с. 5]. Побіжно відзначаємо, що в цьому уривку використовує алюзію на роман «Записки на табличках Апроненії Авіції». Цей натяк увиразнює важливість римської античності для Кіньяра. Однак інтерес автора до цього історичного періоду не зводиться виключно до маніфестації власних знань та дослідницьких інтересів. Як зазначає Марі Міге-Олланьє, у творах, які реактуалізують римську історію, Паскаль Кіньяр знаходить «прихисток для себе або заміну власному «я»» [91, с. 326]. У зв'язку з цим, доречним також вважаємо уточнення, яке Кіньяр робить у другому томі «Маленьких трактатів»: «Внутрішня структура людини – кумулятивна. <...> Все людське минуле вже знаходиться в мені. <...> Мене стосується будь-яка епоха» [156, с. 497]. Так Кіньяр імпліцитно подає своє розуміння власного зв'язку з цікавими йому історичними персоналіями: автофікційна транспозиція стає можливою через відчуття автором персональної близькості з ними.

В інтерв'ю із Клодом Крістель Кіньяр відповідає на запитання щодо техніки своєї роботи над романом «Альбуцій»: «–Як ви писали цей текст? Спершу ви працювали із документальними джерелами, а тоді дозволили уяві взяти верх? – Так, у схожому порядку. Але уява раптова. <...> Вона

приходить зненацька, як любов у тілі, істина в душі, радість, лава» [82, с. 5]. У цьому зізнанні, по суті, викристалізовується авторський підхід до роботи над репрезентацією життя історичних постатей: він керується своєю уявою та інтуїцією, спираючись передовсім на них, а не на історичний документ. Висновуємо, що Кіньяр конструює оповідь про життя персонажа нераціонально – в його перспективі персональне інтуїтивне відчуття очевидно заступає історичну достовірність.

У третій главі роману, котрий має назву «Громадянські війни» і оповідає про те, що ця тема є одним із лейтмотивів декламацій ритора, автор зазначає: «Оригінальність романів Альбуція полягала також у повторенні певних тем: громадянських та піратських війн, які переслідували його дитинство та юність. І все більш жорстокого протистояння між громадянами та рабами, між батьками та синами» [139, с. 20]. Віднаходимо певний світоглядний аналог цієї ідеї у біографії самого Кіньяра. Як зазначалось раніше, в розмові із Ш. Лапер-Демезон письменник наголошує на впливі дитячих вражень від напівзруйнованого повоєнного Гавра на проблематику його творчості. Таким чином, Кіньяр виразно ототожнює себе із персонажем: обидва вони стають свідками визначальних цивілізаційних змін.

Із тринадцятої глави роману ми дізнаємось про схильність Альбуція до меланхолії та нападів мутизму: «Від Сенеки Старшого ми знаємо, що Альбуцій переживав загострення меланхолії, під час яких траплялося, що мова підводила його» [139, с. 88]. Від схожих приступів мутизму страждав сам Кіньяр. Ось що з цього приводу він пише в есеї «*Le nom sur le bout de la langue*» (1993): «Ця дитяча депресія сталася після того, як ми переїхали до Гавра, тому що мене покинула молода німкеня, яка піклувалася про мене, поки моя мати була прикута до ліжка й хвора, і яку я називав Мутті. Я став німим» [145, с. 61]. Кіньяр також відомий своєю репутацією анахорета, що її він собі почав створювати у 1994 році, коли покинув усі свої робочі та світські обов'язки і обрав усамітнений спосіб життя, аби присвятити себе виключно письму та читанню. Так і в фікційній версії життя Альбуція автор

зазначає: «Він не хотів з'являтися. Він ніколи не виступав більше шести разів на рік» [139, с.18]. Отже, очевидними стають конкретні біографічні тотожності між автором та Альбуцієм – не історичним персонажем, яким він постає у спогадах сучасників, а саме героєм Кіньярової біофікції. Разом із тим, як зазначалось раніше, такі риси Альбуція, як меланхолія і відлюдництво, згадувались ще його сучасниками – зокрема, в спогадах Сенеки Старшого. Вважаємо, що на префігуративній стадії конструювання художньої оповіді, яка репрезентує історію, Кіньяр добирає тих історичних персонажів та ті біографісти, які видаються йому персонально близькими та уможливають авторське автобіографічне віддзеркалення на подальшій стадії конфігурування наративу.

Принагідно зауважуємо, що кіньярівський універсум складається із цілої – за визначенням Ж.-Л. Потро – «галереї самітників» – це і Альбуцій, і Апроненія Авіція, і пан де Сент-Коломб, і Жоффрау Моум. Усі ці персонажі репрезентують авторське переконання щодо того, що усамітнення – це базова умова для творчого процесу.

Окремою характеристикою Кіньярового художнього світу постає уже згадувана схильність персонажів до меланхолійного світовідчуття. Сам автор описує своє бачення письменницької роботи так: «Я меланхолік. Так діють меланхоліки. Їм потрібна ця глибина небуття, в якій життя тремтить у більш тривожний спосіб. Їм потрібні маленькі частинки реальності, щоб відбудувати цілий світ і вірити в нього ще більше [82, с. 5-6]. Так і описуючи характер Альбуція, Кіньяр неодноразово акцентує його меланхолійність: «На відміну від Цезаря, Август високо поцінував стиль Альбуція, але йому не подобався цей чоловік – його дикий, тривожний, меланхолійний характер» [139, с. 101].

У контексті виявлення автофікційних зв'язків між автором та протагоністом окрему увагу також привертає п'ята глава роману під назвою «Алезія». Вона розпочинається спогадами Кіньяра про його відвідування тієї старовинної частини Парижа, що тепер розташована

поблизу сучасної станції метро «Алезія». Ось як автор описує своє тодішнє сприйняття цієї місцевості: «У дитинстві я виходив на станції метро Алезія. Я не знав, що з'єднувався з м'яким ґрунтом біля підніжжя міста між мурами галлів і ровами Цезаря. Те саме було зі стінами Ла-Рошелі біля ніг герцога Рішельє. Немовлята, як личинки, їли землю пальцями. Це була купа кісток, що рухалася між лініями ворога. Я приєднався до цих дітей, які вмирили, підійшов до жінок, тихо нарікаючи на нещасливу долю. Старі без слів видихнули з відкритими ротами [139, с. 34]. У наведеному фрагменті можемо спостерігати за тим, як в уяві Кіньяра відбувається часопросторове переміщення. Письменник описує, як завдяки грі уяви він перебував одночасно у двох вимірах – описана паризька локація єднає його із подіями, що відбувалися у цьому ж місці за часів Давнього Риму. Відтак автор витворює простір для подальшої автофікційної транспозиції, адже його здатність уявно переносити себе в давньоримське минуле уможлиблює також й інтеракцію між постаттю автора та протагоністом, що жив у ті часи.

Ще однією важливою характеристикою світоглядної парадигми Кіньяра його особлива неконвенційна концепція темпоральності, що її автор резюмує французьким поняттям «*jadis*», тобто, у дослівному перекладі, «давній час». Як відзначає Ж.-Л. Потро, «...секрет романів Кіньяра – це давній час, який пронизує кожен епоху і який нам до снаги усвідомити лише інтуїтивно» [134, с. 134]. Йдеться про те, що в авторській уяві минуле набуває значення безперервного часу, пов'язаного з самими витоками світу, – минулого, яке все ще триває. Це час першовитоків, який продовжує циклічно повертатися і є присутнім у кожній миті теперішнього. Таким чином, згідно з Кіньяровою візією, сьогодення постає не результатом попередніх епох, а повторюваним відлунням минулого. Мистецтво репрезентує речі, які вже існували в первісному минулому і які митець повинен відтворити для своїх сучасників.

Ми детальніше проаналізуємо цей концепт у наступному розділі, присвяченому інтермедіальним стратегіям П. Кіньяра. Однак уже на цьому

етапі дослідження зауважуємо важливий нюанс. Так, у творі «Про давній час» («*Sur le jadis*», 2002) – другому томі циклу «Останнє царство» – Кіньяр пише: «Сьогодення не є підсумком минулого. Натомість, саме давній час рине потоком у кожній присутності. Немає ні генези, ні есхатології, ні ідентичності. <...> Час не рухається вперед, він інкрустується, оточує себе, складається без до чи після. *Я – Альбуцій XLVIII*» [152]. Отож, у своїй рефлексії темпоральності письменник проводить виразний зв'язок між собою та античним ритором. Кіньяр уявляє себе, сказати б, сучасною реінкарнацією Альбуція, що і конституює основу для автофікційної проєкції.

Більше того, він приписує самому Альбуцієві авторство концепції «давнього часу», яка у романі носить назву «п'ятої пори року»: «Коли Альбуцій каже: «Існує п'ята пора року», він має на увазі те істинне міжсезоння, яке витає навколо людини впродовж усього життя, <...> яке присутнє у нашому повсякденні, нерідко в почуттях і завжди – в снах <...> Ця дивовижна п'ята пора року, *винайдена Гаєм Альбуцієм Силом*, не обмежується дитячою чи тваринною порою першовитоків, які завжди присутні в нас, – це саме минуле, втілене в нас. Передчасся, що живе в нас непорушним давнім Минулим [139, с. 54-55]. Відповідно, образи автора і протагоніста взаємонакладаються: адже, згідно з письменником, саме Альбуцій постає автором кіньярівської самобутньої концепції. Важливо зазначити, що ця візія темпоральності також уможливорює зв'язок між ним та персонажами його творів. Якщо час не лінійний, а циклічний, а все теперішнє – всього лиш відголосок минулого, то і героїв своїх творів Кіньяр може мислити як попередні версії самого себе.

Віднаходимо також тотожність між письменницькими концепціями Кіньяра та Альбуція. Приміром, в розмові із Ш. Лапер-Демезон Кіньяр уточнює, що своїх персонажів сприймає, «як близьких, що повертаються уві сні. Як жертв чи незнайомців, яким треба допомогти. Без зверхності. Не намагаючись видаватись розумним на їх тлі» [116, с. 168]. Тоді як Кіньярів Альбуцій розмірковує про суть роману так: «Я не впевнений, що історії

людей більш добровільні, ніж їхні мрії. Хотілося б, щоб вони були такими ж переконливими, якби це були романи (декламації). Романи для днів – це те ж, що мрії для ночей» [139, с. 172]. Акт творчості для обох письменників схожим чином пов'язаний із природою сну, який слугує матеріалом для сюжетів та витворення персонажів. Кіньяр також підкреслює власну рівність із персонажами своїх творів, відсутність вищості над ними.

Ще одна концепція письма, охарактеризована в романі, є такою: «У Римі всі письменники займались взаємним плагіатом. Мистецтво розумілося як змагання між творами і як змагання між людьми. Оригінальність сюжету та задуму не була першочергово важливою. Ніхто не казав: «старовинні» і «сучасні», «старі» і «молоді»; існувало лиш протиставлення «давніх» «новим», при тому, що останні якраз і намагались потрапити до розряду «давніх»» [139, с. 73]. Інтерпретуємо цю ремарку автора, з одного боку, як прояв іронічного модусу в творі. Зближуючи себе із образом ритора, Кіньяр і сам на позір займається всього лиш переповіданням його романів, не дбаючи про оригінальність сюжету. З іншого боку, імпліцитно представлене тут розмивання категорій «новий» і «давній» теж підсилює автофікційний зв'язок між автором та персонажем – видається, що Кіньяр, зближуючи себе із Альбуцієм, прагне «потрапити до розряду «давніх»».

Аналізуючи тематику Альбуцієвих декламацій у Кіньяровій інтерпретації, французька дослідниця Саїда Арфауї зазначає: «<...> таке прочитання дозволяє йому засудити цивілізаційну жорстокість, її інституційну агресивність до людини» [64, с. 436]. Цивілізаційні проблеми, які Кіньяр виділяє в історії Давнього Риму з точки зору коментатора і ретранслятора творчості Альбуція, постають тією темою, яка хвилює автора і в сучасній дійсності також. Завдяки автофікційному письму автор не лише зближує себе із історичною персоналією, але й увиразнює зв'язок між давньоримською історією і сучасністю, позначеною кризою гуманізму.

Отже, висновуємо, що постать автора функціонує у художньому світі роману «Альбуцій», будучи прихованою за маскою античного ритора:

вигадане життя персонажа віддзеркалює життя самого автора. Автофікційний зв'язок між головним героєм та автором ґрунтується передовсім на біографічному та світоглядному паралелізмі. Кіньяр приписує протагоністові цього твору окремі елементи власної біографії, а також наділяє його рисами свого характеру та власним баченням онтології, темпоральності і природи літературної творчості.

У творі репрезентовано три фігури автора: Кіньяр-автор роману, котрий відкрито коментує свій твір, зізнаючись, що керується передусім власною фантазією; Кіньяр-автор біофікції, який майстерно витворює фікціоналізовану оповідь про життя реального персонажа, вплітаючи в неї деталі свого життя та фрагменти особистого бачення світу; Кіньяр-Альбуцій, тобто автор власного альтер еґо, втіленого в образі давньоримського ритора. Репрезентуючи більшість персонажів як відлюдників, письменник самого себе виявляє анахоретом до такої міри, що для саморепрезентації послуговується одним із персонажів зі своєї «галереї самітників». Особлива концепція темпоральності Кіньяра, в межах якої стає можливим взаємопроникнення епох, дозволяє йому як встановити зв'язок між минушиною і теперішністю, так і зблизити себе з персонажем із минулого. Отож, у творі про життя давньоримського ритора ми спостерігаємо не лише за реальним мешканцем історичного Риму, а й за авторським альтер еґо, поміщеним в уявний світ античного минулого, сконструйованого автором в інтуїтивній суб'єктивній манері. Так, жанри біофікції та автофікції автором синтезуються – це відбувається завдяки автофікційній транспозиції оповіді в минулу епоху через форму біофікції, що реактуалізація історію Давнього Риму на межі I ст. до н. е. – I ст. н.е.

Щодо змісту цього роману Кіньяр зізнається: «Все, що тут написане, – вигадка, не підтверджена ніякими старовинними свідченнями. Я імпровізую на вітрі. *Цей вітер поступово розганяє туман, що огорнув дерева*» [139, с. 141]. Попри зізнання в тому, що ця оповідь є фікційною і містифікованою, автор все ж зауважує, що має на меті прояснити певне,

нехай і суб'єктивне розуміння історії. Послугуючись для цього постаттю давньоримського ритора, ховаючись за нею, письменник виражає власну рефлексію історії в лімінальний момент і тим самим зближує описані античні події із сучасністю⁴.

Висновки до розділу II

1. Реактуалізація історії Давнього Риму та XVII ст. у романістиці Паскаля Кіньяра відбувається передусім у жанрі біофікційного роману. Атрибутивні риси постмодерністської поетики, що їх у себе ввібрав цей жанр, зумовлюють специфіку репрезентації історії у цих творах.
2. Роман «Записки на табличках Апроненії Авіції» характеризується ненадійністю нарації, метатекстуальністю та фрагментарністю композиції, котрі постають виразниками постмодерністської гри із епістемологією та читацькою рецепцією. Перша частина роману, що оповідає про життя протагоністки, є зразком біографізації вигаданого персонажа – автор вписує фікційного персонажа в історію Давньоримської імперії. Акцентуючи документальний первень фікційної біографії героїні, П. Кіньяр створює історичну містифікацію. Про ненадійність нарації в цій частині роману сигналізують фрагментарність оповіді про життя героїні та експліцитно заявлена наратором спроба суб'єктивно заповнити лакуни в цій історії. Письменник також застосовує гру із літературознавчим дискурсом, наголошуючи, що нотатки головної героїні вписуються в традицію мемуаристики.

⁴ Частина цього розділу написана на основі опублікованих статей: «До питання про історію у постмодерністському романі: український літературознавчий дискурс» [48], «Античність у сучасному французькому романі: теоретичний аспект» [47], «Антична тілесність у романі Паскаля Кіньяра «Записки на табличках Апроненії Авіції» [49], «Роман Паскаля Кіньяра «Альбуцій» як спроба рефлексії історії на зламі епох» [50], «L'autofiction comme instrument de construction de soi : le cas de Pascal Quignard» [165]. Матеріал розширено та уточнено.

3. Роман «Альбуцій» є взірцем фікціоналізації реального персонажа. Історія життя давньоримського ритора сповнена вигаданих деталей, при цьому автор виразно наголошує на фікціоналізованості оповіді. Фрагментарна структура твору, що синтезує в собі жанри біографії, декламації, медитації, есе та автофікції, унеможлиблює лінійну репрезентацію історії і, відтак, ретранслює авторську недовіру до історії як метанаративу. У цьому творі П. Кіньяр також постулює скепсис щодо традиційної каузальної моделі історичної оповіді, критикуючи її редукціонізм та зосередженість виключно на вагомих у контексті великої історії персонажах.
4. Романи П. Кіньяра, що реактуалізують епоху XVII ст., створені в жанрі біофікції, присвяченій життю митця. Так у творі «Всі ранки світу», подібно до роману «Альбуцій», автор фікціоналізує життя історичних персонажів – композиторів Ж. де Сент-Коломба та М. Маре. П. Кіньяр здебільшого відходить від історичних відомостей про Сент-Коломба та його учня, домислюючи більшу частину перипетій їхнього життя і узгоджуючи їх із власними уявленнями про суть та призначення мистецтва. Попри позірну лінійність твору, ми також прослідковуємо в ньому таку атрибутивну рису кіньярівської реактуалізації історії, як недовіру до традиційної історіографії. У романі автор приділяє найбільше уваги репрезентації не зовнішніх обставин життя Ж. де Сент-Коломба, а нюансуванню його внутрішнього буття, витісняючи у такий спосіб велику історію на периферію дієгезису. Схожий феномен прослідковується і в романі «Тераса в Римі» – біографії фікційного персонажа. Репрезентуючи історичну епоху, П. Кіньяр керується передовсім власним інтуїтивним відчуттям цієї доби: історична достовірність не є його метою.
5. Біофікційні романи П. Кіньяра об'єднує зосередженість на малій історії, котру автор представляє через реконструкцію життя персонажів, малозначущих у контексті макроісторії. Ця особливість є назагал

притаманною сучасному французькому роману, що має справу з історією. З точки зору автора, життя персонажів, позбавлених місця у великій історії, самодостатньо репрезентує історичну епоху.

6. Попри відсутність експліцитних згадок про історію в нотатках героїні роману «Записки на табличках Апроненії Авіції», спостерігаємо маніфестацію історії через тілесність. Тілесні образи в романі відображають, зосібна, відчуття героїнею епістемологічного зламу епох, свідком якого вона стає.
7. П. Кіньяр синтезує жанр біофікції із автофікцією: роман «Альбуцій» є найяскравішим прикладом означеної тенденції. Давньоримський ритор тут функціонує, зокрема, як авторське альтер его: біографічний та світоглядний паралелізм між автором та протагоністом це засвідчують. Автофікційна транспозиція уможлиблює встановлення зв'язку між минувшиною і сучасністю: кризова епоха в історії Давнього Риму, на тлі якої розгортається життя Альбуція, суголосить цивілізаційним проблемам повоєнної доби, сучасником якої є П. Кіньяр.

РОЗДІЛ III. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ В РОМАНІСТИЦІ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА

3.1. Синтез музики і літератури у романі «Всі ранки світу»

Одним із ключових чинників реактуалізації історії у творчості П. Кіньяра є реактуалізація історії мистецтва. Найбільш репрезентативними щодо цих практик є ті романи автора, дія яких зосереджена у XVII ст. Історія музики і живопису, якою вона в них зображена, лише частково узгоджується з усталеним мистецтвознавчим дискурсом. Натомість вона очікувано модифікується авторським суб'єктивним розумінням історії, темпоральності та мистецтва. Характерний кіньярівський інтерес до музичного та образотворчого мистецтв у власній літературній творчості також наснажений контекстом його життя – зокрема, як ми зазначали раніше, музика стала одним його із професійних занять. Роман «Всі ранки світу» найвиразніше актуалізує діалог літератури та музики: цьому сприяє як його жанрова природа, що її ми дослідили у попередньому розділі, так і його тематика, система образів і формальна специфіка.

У монографії «Партитура роману» (2014) українська дослідниця Світлана Маценка теоретизує, серед іншого, зв'язок музики та біографічного контексту у романі, котрий тяжіє до музики. Дослідниця відзначає: «Дивовижно невиразну мову звуків увиразнює розповідь про життя її творців. Біографічний текст виконує роль конкретизації, індивідуалізації, суб'єктивації, а музичний – уможливорює візії іншого» [34, с. 193]. Однак у випадку з Кіньяром біографічний текст поступається біофікційному: авторська фікціоналізована оповідь про життя двох композиторів «конкретизує» не так специфіку музики доби бароко, як Кіньярове «суб'єктивізоване» своєрідне розуміння музики в її надісторичному вимірі. Особливе тлумачення музики персонажами «Всіх ранків світу», своєю чергою, віддзеркалює письменницьку візію музичного мистецтва.

Своєрідним претекстом до роману «Всі ранки світу» став есеї П. Кіньяра «Урок музики» («*La leçon de musique*», 1987). Він не лише випрозорює Кіньярове розуміння музики назагал, а і постає ключем до розуміння роману, виданого чотирма роками потому.

Так, перша глава есею має назву «Один епізод життя Марена Марє». Цей епізод історично підтверджений: йдеться про ранній період життя Марена Марє ще до його композиторської діяльності. Юний М. Марє входить до складу паризького хору Сен-Жермен-л'Окзерау, однак через підліткову мутацію голосу втрачає свій співочий хист і, у зв'язку з цим, змушений полишити хор. Утрата голосу в подальшому стає поштовхом до початку творення музики – для Марє вона залишається єдиною можливістю залишитись причетним до світу музики, без якого він не мислить свого життя. На матеріалі цього історичного епізоду Кіньяр формулює в есеї так звану теорію «трьох втрат», котрі музикант актуалізує: 1) втрата дитячого голосу в період дорослішання; 2) втрата «долінгвістичного» стану в процесі опанування мови дитиною; 3) втрата дитиною цілісної єдності з матір'ю під час народження [131, с. 357].

Згідно з концепцією Кіньяра, на тому етапі дитинства, коли людина ще не володіє мовою, вона є найбільш чутливою до звуків. Натомість із набуттям мови ця здатність слабшає: «Вухом передують голосові впродовж багатьох місяців. Цвірінкання, наспівування, крики, голоси приходять до нас швидше за артикульовану й осмислену мову. Це перша німота. Пубертатна втрата голосу її повторює» [143, с. 27]. Утім, як далі відзначає письменник, першопочаткове сприйняття музики відбувається ще на етапі перебування дитини в материнській утробі – першому і найбільш захищеному життєвому просторі людини, знаходячись в якому вона вже є чутливою до звуків. Ж.-Л. Потро пояснює Кіньярову концепцію таким чином: «Музика передає відлуння минулого – забутого і водночас незабутнього. <...> Отож, вона є пов'язаною з історією голосу й мови, з розвитком тіла та сексуальності – вона матеріалізує відсутнє і пригадує

втрачене» [134, с. 59]. На думку Кіньяра, поштовхом до мистецького пошуку стає «ностальгія людини за втраченим» [134, с. 73].

В «Уроці музики» Кіньяр витворює і презентує важливу для поезики та авторської моделі історії метафору «безсмертної рани» («*la blessure immortelle*»). Так, в одному з фрагментів есею автор описує перебування Марена Маре на березі ріки: «Він бачить острів, місток, воду, яка, не маючи віку, тече за межі часу, як безсмертна рана. <...> Ця рана завдана богом, вона передує часу людини і настане опісля неї» [143, с. 20]. Схожий мотив віднаходимо і в одному з епізодів «Всіх ранків світу», в якому Маре також споглядає воду: «Ця вода, що текла між берегів, була раною, яка кровила. Рана, котра пошкодила йому горло, здавалась йому такою ж фатальною, як і краса цієї ріки. Цей міст, ці вежі, старе місто, його дитинство і Лувр, радості співів у капличці, ігри в маленькому церковному саду <...> віддалялись назавжди, несені червоною водою» [154, с. 42]. Відтак «безсмертна рана» композитора символізує – як в есеї, так і в романі – драматичну втрату голосу, що її зазнає Марен Маре чи, в універсальному сенсі, будь-який митець чоловічої статі. У парадигмі Кіньяра ця втрата неминуха і позачасова, так само як і одвічна природа. Водночас ця втрата стає ресурсом для творчості: в «Уроці музики» Кіньяр також уточнює, що, на його думку, найкрасивішою і найскладнішою п'єсою Маре стала композиція «Людські голоси» [143, с. 73]. Зазначимо, що вказаний твір композитора існує насправді, однак Кіньярова інтерпретація історії його появи є очевидно суб'єктивізованою. Загалом ностальгія персонажа за втраченим голосом надихає його на komponування музики.

Образ Сент-Коломба у романі є ще одним втіленням концепції автора. Відлюдництво та нелюбов композитора до розмов стає результатом, з-поміж іншого, його зосередженості на музиці. Сприйняття музики, згідно з Кіньяром, розпочинається ще на «долінгвістичному» етапі розвитку людини, – тож усамітнення та мовчання митця є однією із головних умов для сконцентрованого аудіального сприйняття й подальшої творчості. У романі

Сент-Коломб навмисне наділений надчутливістю до звуків. Приміром, навіть перебуваючи у майстерні художника, протагоніст сприймає образотворче мистецтво через звуки, прислухаючись до рухів пензля та порівнюючи його зі звуками смичка. Схожим чином композитор дослухається до повівання вітру, помічаючи в ньому звучання верхньої та басової струни віолі да гамби. Саме через гіпертрофовану чутливість до звуків Париж видається йому огидним: «Сент-Коломб із відразою ставився до Парижа, до стукоту сабо і подзвякування шпор по бруківці, до пронизливого скрипу каретних ресор і оббитих залізом коліс» [154, с. 14].

Окрім цього, творчі імпульси Сент-Коломба наснажені тугою за померлою дружиною. З цього приводу зауважуємо присутність у цьому творі фантастичного модусу. У Кіньяровій інтерпретації музична майстерність месьє де Сент-Коломба часом сягає надреального рівня: в певні моменти його дружина повертається зі світу мертвих, щоб послухати його в буквальному сенсі чарівну гру на віолі. Образ музиканта, який своїм мистецтвом здатний повертати душі з потойбіччя, очевидно актуалізує давньогрецький міф про Орфея й Евридіку. Цю аналогію лише підсилює те, що одному з творів, присвячених своїй покійній дружині, головний герой дає назву «Човен Харона». Проте в світоглядній парадигмі Кіньяра цей міфологічний інтертекст набуває особливого значення у світлі його *концепції «давнього часу»*, про яку ми побіжно згадували у попередньому розділі. Пропонуємо детальніше зосередитись на цьому понятті з огляду на його важливість для розуміння Кіньярової інтерпретації мистецтва.

Отже, для уточнення концепції звертаємось до однойменного твору Кіньяра «Про давній час» («*Sur le jadis*»). Слово «*jadis*»⁵ є звичною для французької мови лексемою, однак у творчості Кіньяра воно набуває статусу однієї з головних світоглядних категорій. У письменницькому тлумаченні концепт «давнього часу» має сенс особливого часового проміжку, який

⁵ У тлумачному словнику французької мови подаються два визначення цього слова:

1) «*jadis*» – прислівник зі значенням «у минулому часі, давним-давно»; 2) «*jadis*» – іменник, що має сенс «давньої, дуже віддаленої епохи у міфологічному часі» [Larousse].

передував існуванню людини і є пов'язаним із самими витокami світу. Це такий собі первісний час, який продовжує циклічно повертатись до нас і оприявнюватись у митях теперішнього.

Головною темою Кіньярового твору «Про давній час» є час як такий. Автор розвиває власне бачення темпоральності, в якому усталена концепція історії піддажується – письменник виражає певний скепсис щодо потенційної можливості історіографії як результату раціоцентричних спроб достовірно відобразити минуле та правдиво репрезентувати специфіку минулих епох. На початку твору Кіньяр уточнює різницю між минулим і «давнім часом»: «Із кожним романом, що ми пишемо, ми змінюємо минуле. <...> Ось що відрізняє минуле від давнього часу. Ми змінюємо минуле, в той час як ми не здатні змінити давній час. Те, що криється за століттями, нацією, спільнотою, сім'єю, морфологією, випадком; те, що ставало причиною, безкінечно продовжує бути причиною. Матерія, небо, земля, життя залишаються незрушними константами» [152]. Автор зізнається в тому, що його спроби літературного оперування історією відпочатково імплікують зміну усталеного історичного фактажу. Цей відхід від звичного погляду на минуле, на думку Кіньяра, є неминучим, іманентним самому процесу письма про історію.

Разом із тим, за будь-яким минулим криється фундаментальний і непорушний «давній час» – сказати б, першооснова всього, чия репрезентація, як ми побачимо згодом, у кіньярівській парадигмі є одним із ключових завдань митця.

Письменник зауважує ще одну відмінність між минулим у його звичному сенсі та давнім часом: «З одного боку – незворотне минуле, вісь якого звернена назад, як смертоносна стріла. <...> Минуле, що його слід поховати. <...> З іншого боку – минуле, що циклічно повертається, <...> минуле, яке щороку відновлює порядок тваринного, рослинного та соціального життя. Це повернення керує соціальним часом так, як воно руйнує печери доби палеоліту. <...> Підмінити циклічний час незворотністю

було величезним колективним завданням, «імпульсом» до якого стало християнство» [152]. Для уточнення концепції давнього часу автор також уживає вираз «минуле цього світу, що продовжує невпинно повертатись, як весна».

Схожим чином в есеї концептуалізується зв'язок людини з цим міфічним часом: «Ми жили, перш ніж народитись. Ми бачили сни, перш ніж бути зрячими. Ми чули, перш ніж потрапити в світ. <...> Подібно до цього суспільство, в яке ми проникнемо, мова, якій ми будемо підпорядковуватись, тривання, яке ми будемо відчувати, історія, якою ми будемо поглинуті, передували нашому зачаттю. <...> Ми є паростками того, що невидимо було перед нами» [152]. Відтак в авторському світовідчутті стверджується включеність людини у цю містичну темпоральну тяглість. Саме народження людини тут постає актом виходу із цього часу.

Кіньяр також подає персональне бачення змісту й призначення мистецької роботи, допускаючи, що її мета полягає у «пошуках втраченого абсолютного часу», у віднайденні «іншого світу під звичним світом», у розвідинах «підвалин актуального часу» [152]. Таким чином, автор продовжує і модифікує прустівський проєкт пошуків утраченого часу. Притаманний добі модернізму інтерес до динаміки внутрішнього життя людини сформувався, зокрема, під впливом філософії А. Бергсона – з її увагою до специфіки пам'яті, інтуїції та індивідуального сприйняття часу. Прикметно, що, як зазначалось вище у підрозділі 1.3., філософія Бергсона є давнім академічним інтересом самого Кіньяра. Автор, утім, переосмислює згадану модерністську концепцію: у Кіньяровій оптиці письменник чи будь-який митець назагал покликаний віднаходити в теперішньому вже не суб'єктивну пам'ять про власне минуле, а відлуння циклічного давнього часу.

На підтвердження цієї концепції письменник також зазначає: «Мистецтво можна визначити як творення відлуння того, що вже існувало. <...> Великі метри минулого бояться своїх наступників. <...> Видатні митці

передчувають, що їхні послідовники можуть бути більш наближеними до першооснов, ніж вони самі» [152]. У такий спосіб письменницька рефлексія щодо взаємозв'язку між митцями різних генерацій видається до певної міри парадоксальною, адже тепер не послідовники бояться, що їхні твори видаватимуться вторинними в порівнянні із мистецтвом їхніх попередників, а самі представники попередньої епохи остерігаються, що віднайдення давнього часу краще вдасться прийдешньому поколінню митців.

Повертаючись до аналізу роману «Всі ранки світу», зауважуємо, що головний герой артикулює розуміння справжнього, на його думку, митця: «Тільки меланхолійний художник може побачити чарівне втрачене, знайти залишки руїни, помітити відбиток справжнього <...> Меланхолік бачить без кінця, як виринає загублене минуле. Без кінця він споглядає Час» [154, с. 62-63]. Так і мес'є де Сент-Коломб, занурений у постійну скорботу і відданий найголовнішому в своєму житті заняттю, досягає такої музичної віртуозності, що своїм мистецтвом встановлює зв'язок між дійсним і містичним давнім часом. Зігравши для близьких одну із п'єс, Сент-Коломб пояснює: «Я звертаюсь лишень до тіней, які вже надто постаріли, щоб прийти сюди. <...> Я граю, щоби ті, хто навіки втратив мову, могли повернутись. Для тіні померлої дитини. <...> Для життя, що передувало нашому дитинству» [154, с. 104]. Таким чином, тінь покійної дружини музиканта повертається не просто зі світу мертвих, а з тієї особливої форми небуття, яку автор називає давнім часом.

У творі також зазначається, що Сент-Коломб любив у вільний час сидіти у своєму старому човні, прив'язаному до берега, і мріяти. У романі цей епізод описується так: «<...> тепер човен став схожим на віолу. <...> Одного разу Сент-Коломб задрімав, замилувавшись річковими хвильками, і йому наснилось, що він опустився в темні води річки і залишився там, відкинувши все, що любив на землі – музичні інструменти, квіти, <...>, обличчя близьких» [154, с. 35]. За сюжетом, прокинувшись від цього

сновидіння, Сент-Коломб повернувся додому, де зіграв композицію, написану на смерть своєї дружини – того дня її тінь відвідала його вперше.

Аналізуючи образ музиканта в кіньярівському універсумі, Д. Рабате так коментує природу музичного і художнього твору: «Музика протилежна недосконалості мови, її неповносправності. Вона є окремою мовою, котра потребує найуважливішого вслухання. <...> Письмо є іншим способом творити у тиші. Подібно до читання, воно протікає у тиші» [156, с. 65]. Сформульоване дослідником порівняння, з одного боку, уточнює чільний статус музики в літературному універсумі Кіньяра – у письменницькій перспективі музика є способом вираження невиразного. З іншого боку, через співставлення музики й літератури як занять, котрі потребують усамітненості, Рабате влучно окреслює значення ключової для прози Кіньяра теми анахорезу. Процес творення музики суголосить процесові роботи літератора, оскільки ґрунтується на вимушеному відлюдництві та мовчанні.

З огляду на засадничу для творчості Кіньяра пов'язаність літератури і музики, для дослідження їхніх зв'язків доречним вважаємо залучити інтермедіальну теорію німецького музикознавця Вернера Вольфа. Аналізуючи музикалізацію літературних творів у праці «Музикалізація фікції» (1999), науковець виділяє два її можливих модуси: 1) «telling» у сенсі розповіді про музику (завдяки паратексту, а також описам і коментарям у тексті щодо музичних творів чи вражень від музики); 2) «showing» у значенні передавання в фікційному творі словесної музики чи структурних аналогій музичних форм і технік [179, с. 133]. Маємо підстави віднести кіньярівську концептуалізацію музики, розпочату в есеї та продовжену у «Всіх ранках...», передовсім до модусу «telling»: вказані твори Кіньяра сповнені рефлексії щодо сенсу музики та природи музичної творчості. Разом із тим, окремої уваги заслуговує реалізація автором модусу «showing» у досліджуваному романі – менш виразного, однак присутнього важливого.

Зазначаємо, що у випадку досліджуваного роману не йдеться про інкорпорування музичних структур у тканину тексту. З цього приводу

Д. Віар зазначає, що намагання літературознавців віднайти у романах Кіньяра сліди музичних форм чи технік є хибним: «Музикалізація прози у П. Кіньяра не є свідомою практикою. У його романах ми не знаходимо метричних транскрипцій чи точних музичних правил» [177, с. 170]. У розмові з Ж.-Л. Потро також Кіньяр відзначає відсутність свідомої музикалізації у своїх творах [132, с.5].

На противагу цьому ми можемо прослідкувати сповненість роману «Всі ранки світу» словесною музикою. Так, С. Маценка відзначає, що одним із способів музикалізації роману є його ліризація: «Прирівняна до лірики, музика досягає в романі своєї епічної інтеграції» [33, с. 72]. Дослідниця спирається на мистецтвознавчу теорію М. Кагана, котрий інтерпретує рух від прози до поезії як наближення до музики. Це відбувається завдяки активізації ритму твору, фонетичній суголосності, появі рими, алітерації та іншим засобам [24, с. 289]. З цієї точки зору «Всі ранки світу» постають виразно репрезентативними: у творі ми відслідковуємо розмаїття прийомів ліризації прози.

Зокрема, відзначаємо, що в цьому романі П. Кіньяр активно використовує такі прийоми ліризації, як : 1) *анафора* – помітна кількість фрагментів роману будується за принципом єдинопочатку («**Votre** jeu ne manque pas de sentiment. **Votre** archet est léger et bondit. **Votre** main gauche saute comme un écureuil et se faufile comme une souris sur les cordes» [154, с. 53] ; «**Avez-vous** un cœur pour sentir ? **Avez-vous** un cerveau pour penser ? **Avez-vous** idée de ce à quoi peuvent servir les sons quand il ne s'agit plus de danser ni de réjouir les oreilles du roi ?» [154, с. 54]); 2) *енифора* («– Votre père est un homme méchant et fou, dit Marin Marais. – **Non.** » En silence elle faisait «Non» avec la tête. Elle dit encore une fois: «**Non.**»» [154, с. 70]; «Comme il faisait jadis, il attachait son cheval au lavoir <...>, puis suivait le chemin **humide**, contournait le mur sur la rive, se glissait sous la cabane **humide.**» [154, с. 108]); 3) *рима* («Ils regardèrent le **peintre peindre.**» [154, с. 60] ; «Les **sanglots** faisaient frissonner son **dos**» [154, с. 69];

«Ils se **touchèrent** et ils **sursautèrent**. Puis ils éteignirent leurs mains, **avancèrent** leurs ventres, **avancèrent** leurs lèvres. Ils **s’embrassèrent**» [154, c. 70] ; «Comme j’aimerais encore vous **proposer** des pêches **écrasées** !» [154, c. 78]); 4) *алітерація* («La cage aux serins et leurs piailllements, le tabouret à lanières qui grinçait, les cris de son père – tout lui était insupportable» [154, c. 44]); «Donnez-moi plutôt un **verre** de **votre** vin de couleur **rouge** pour que j’y **trempe** mes lèvres» [154, c. 51] ; «La **nuit** était là **sans** qu’il y eût de **lune** ni d’**étoiles**» [154, c. 63]) . Отже, висновуємо, що музикалізація досліджуваного роману відбувається завдяки авторській ліризації.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що в романі «Всі ранки світу» музика інкорпорується як на рівні його змісту, так і форми. У художньому просторі роману спостерігаємо втілення ідей, представлених в есеї автора «Урок музики» та творі «Про давні часи». У художній парадигмі П. Кіньяра музика здатна наблизити людину як до її власної першооснови, так і до витоків світу. На рівні форми «Всі ранки світу» є наближеними до музики за рахунок ритмічних та звукових прийомів ліризації, котрі перетворюють прозовий текст на словесну музику.

3.2. Роман «Тераса в Римі» як зразок взаємодії піктурального мистецтва і літератури

У романі «Тераса в Римі» П. Кіньяр синтезує літературу та мистецтво, подібно до твору «Всі ранки світу». «Тераса в Римі» є взірцем конвергенції образотворчого мистецтва й художньої словесності. Цьому сприяє як його жанр – біофікція, присвячена постаті вигаданого художника, – так і проблемно-тематична та структурно-композиційна своєрідність. На нашу думку, аналіз інтермедіальної поетики «Тераси в Римі» дозволяє уточнити кіньярівський погляд на зв’язок між твором мистецтва та його автором, так само як і між мистецтвом та історією назагал. Аналізуючи специфіку взаємодії мистецтв у згаданому творі, надалі ми спиратимемось передовсім

на методологію дослідження інтермедіальності, сформульовану В. Фесенко («Література і живопис: інтермедіальний дискурс», 2014), а також на теорію мистецької компаративістики німецького науковця У. Вайсштайна, представлену в його доповіді «Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології» (1979). З огляду на особливості предмету дослідження, ми також звертатимемось до мистецтвознавчих розвідок, присвячених вивченню гравюри та живопису першої половини XVII ст.

На порозі аналізу важливо зазначити, що інтерес П. Кіньяра до образотворчого мистецтва постає важливим елементом його системи художньо-естетичних поглядів. Вагомим для цього аспекту також є біографічний контекст: у розмові із Ш. Лапер-Демезон письменник розповідає, що захоплено займався живописом у період із 1964 до 1968 рр., малюючи «на тканині, по дереву, на картоні, на папері, на склі...», однак згодом зневірився і спалив усі свої твори [116, с. 27]. Із часом Кіньярове захоплення живописом втілювалось в написанні есею «Жорж де Латур» (1991), присвяченому лотаринзькому художнику XVII ст. – відомому в свою добу послідовникові караваджизму, про якого, втім, забули невдовзі після його смерті. В есеї Кіньяр не дає фахову оцінку творчості митця – натомість він коментує її у тій вільній суб'єктивізованій манері, загалом притаманній його есеїстиці. З цього ж приводу слід згадати есеї «Секс і страх», в якому окремий розділ відведено авторській інтерпретації давньоримського живопису. Тож поява роману «Тераса в Римі» стала очікуваним продовженням кіньярівського зацікавлення візуальним мистецтвом – жанр біофікції дозволив автору послідовно представити як свої знання про барокові живопис та графіку, так і втілити власні погляди на природу мистецтва.

Гравер Жоффруа Моум, протагоніст твору, хоч і є вигаданим персонажем, переконливо вписаний у мистецький контекст Європи першої

половини XVII ст. Зауважуємо, що, згідно з фабулою твору, Моум є французом. Крістіан Мішель, французький дослідник гравюри XVII ст., стверджує, що за виготовленням естампів Франція в цей період перевершила всі інші європейські країни. На підтвердження цього науковець звертається до праці Шарля Перро «Знамениті люди, що з'явилися у Франції у XVII ст.» («*Les hommes illustres qui ont paru en France pendant le XVII^e siècle*», 1696-1700) – у ній письменник відводить тодішнім граверам більш важливе місце, аніж художникам, скульпторам та архітекторам цього періоду. На думку Перро, в цю добу саме гравюра стає найбільш досконалим мистецтвом [124]. Те, що Кіньярів персонаж спершу полишає Нідерланди й опісля всіх поневірянь та блукань оселяється саме в Римі, де працює найбільш плідно, також не є випадковою деталлю. Впродовж XVI-XVII ст. Рим – серед європейських центрів виготовлення та продажу естампів. Космополітична атмосфера Рима в той час приваблювала митців звідусіль – зокрема, працювати до Вічного міста прибувало багато граверів із Нідерландів [166].

Моум займається виготовленням естампів. Його улюблена техніка – гравюра чорною манерою. В романі пояснюється, що суть цієї техніки полягає у гравіруванні білим штрихом поверх чорного поля. Її винахідником у 1642 р. став німецький гравер Людвіг фон Зіген, який згодом познайомив із цією технікою Рупрехта Рейнського, німецького художника-аматора, котрий у 1656 р. завіз цей різновид гравірування до Англії. Словник мистецтва доводить, що наведені Кіньяром факти стосовно гравюри темною манерою є достовірними, хоч і уточнює, що ustalена назва цієї техніки – «меццо-тінто» [63, с. 414].

Роман «Тераса в Римі» також реактуалізує розлогий мистецький процес тогочасся: Кіньярів Моум контактує із багатьма знаними художниками й граверами своєї доби. Приміром, Клод Лоррен (1600-1682) – лотаринзький художник, який свого часу став одним із засновників традиції пейзажного живопису, – навчає протагоніста гравіюванню пейзажів. Італійський

художник і гравер Франческо Вілламена (1564-1624), як стверджує Кіньяр, учить головного героя техніці зображення облич на гравюрах. Побіжно зауважимо, що останнє можливе виключно в межах кіньярівського фікційного світу, адже на початку твору зазначається, що Моум народився у 1617 р., тобто всього за сім років до смерті реального Вілламени. Впродовж короткого періоду Моум також подорожує разом із придворним художником Людовіка XIV Шарлем Ерраром (1606-1689). Окрім цього, Моум приятелює із Херардом ван Гонтгорстом (1592-1656) – нідерландським художником, який упродовж свого навчання та роботи в Римі зазнав стильового й тематичного впливу Мікеланджело да Караваджо і, повернувшись на батьківщину в Утрехт, став одним із чільних представників караваджистів утрехтської школи [22, с. 33]. Таким чином, спираючись на класифікацію інтермедіальних зв'язків У. Вайсштайна, констатуємо, що досліджуваний роман належить до «літературних творів, які співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання про них» [12, с. 380].

У першій главі роману гравер Моум резюмує історію власного життя такими словами: «Я народився в 1617 році в Парижі. Я був підмайстром у Фоллена в Парижі. Згодом у Рюї Протестанта в Тулузі. У Хеемкерса в Брюгге. <...> У Брюгге я кохав одну жінку, і моє обличчя було повністю спалене. Впродовж двох років я ховав своє спотворене обличчя посеред скель над Равелло, в Італії. Люди у відчаї завжди ховаються по кутах. Усі закохані ховаються по кутах. <...> Люди у відчаї живуть у просторі, як фігури на фресках, – не дихаючи, не розмовляючи, не слухаючи нікого» [153, с. 9-10]. Настрій першого епізоду роману відпочатково встановлює зв'язок між головним персонажем та тими кіньярівськими персонажами – як-от Апроненія Авіція, Альбуцій чи Сент-Коломб – чиє буття протікає у меланхолії та самотності. Однак наведений фрагмент, окрім того, важливий іншим: у цій перспективі гравер, порівнюючи себе із зображенням на фресці, мислить себе самого як мистецький твір. Таким

чином прослідковується кореляція між літературним героєм та образотворчим мистецтвом у цьому творі.

До того ж, важливим є символічний зв'язок між фізичною травмою Моума та його художнім ремеслом: його обличчя спалене кислотою, яку використовують для виробництва естампів. У романі додатково уточнюється специфіка використання цієї речовини: «Моум має виконувати роботу для Хеємкерса, і найменша неточність може зіпсувати таблички для офортів, занурені в кислоту» [153, с. 19-20]. В такій оптиці спотворене обличчя гравера робить його самого схожим на ушкоджену гравюру. Моумові естампи зображають світ зруйнованим та скорботним – так і сам герой у своїй підкреслено безрадісній іпостасі постає гравюрою, що доповнює меланхолійний кіньярівський універсум.

Твори піктурального мистецтва функціонують у романі, зокрема, як виразники саморепрезентації митця. Ось як виглядає один із Моумових естампів: «На другій гравюрі Моум зобразив себе – його спотворене обличчя сховане за великим солом'яним капелюхом» [153, с. 52]. Принагідно відзначимо, що звичкою постійно носити капелюха він скидається на Альбуція, котрий «завжди ходив у білому фетровому капелюсі на зав'язках – печальний, тривожний декламатор» [139, с. 8]. Після приїзду до Риму протагоніст також починає займатись виготовленням еротичних карт, «які зображають його любовні мрії» [153, с. 35]. Прикметним також є те, що гравер усюди возить за собою гобелен із особливим зображенням: «Це був килим, зітканий фламандськими майстрами <...>. Ліва його частина зображала Улісса, який пливе бурхливим морем; за його спиною тоне корабель. В центрі гобелену – оголений Улісс, з якого стікає вода; він стоїть на Феакському узбережжі, прикриваючи рукою статевий орган від погляду Навсікаї» [153, с. 38-39]. Античний образ, зображений на гобелені, резюмує життя самого Моума як страдницьке блукання світами в намаганнях забути про кохання всього свого життя. Отже, у кіньярівській перспективі мистецтво постає, зокрема, способом промовляння художника про себе.

З огляду на кількісну та якісну значимість описів творів візуального мистецтва у «Терасі в Римі», ми могли би прослідкувати реалізацію такого модусу інтермедіальності, як екфразис, чи, за термінологією В. Фесенко, «транспозицію мистецтва у літературі». Як відзначає українська дослідниця Тетяна Бовсунівська, звичним стало тлумачення екфразиса як форми «взаємного перекодування видів мистецтва – репрезентації одного виду мистецтва в іншому» [9, с. 20]. Лінгвістичне відтворення образотворчого мистецтва дійсно складає вагомий частину досліджуваного роману. Однак обраний автором жанр біофікції ускладнює можливе трактування цього феномена саме як «екфразис», адже останній передбачає літературний опис твору, який насправді існує, тоді як усі твори пластичного мистецтва, описані в досліджуваному романі, є авторською вигадкою. Зважаючи на це, більш доцільним у межах нашого аналізу вважаємо використання терміну «квазіекфразис», запропонованого Лесею Генералюк: науковиця визначає його, як «літературний опис твору, якого ніколи не було» [16, с. 123].

Моумові гравюри також мають наративну функцію: у творі вони стають окремим способом фіксації подій. Найбільш репрезентативною є XI глава роману, присвячена мандрівці протагоніста та його приятеля Абрахама Ван Берхгема. Глава складається із почергових описів шести гравюр у техніці меццо-тінто: перша зображує руїни міста посеред скель; на другій читач бачить самого Моума, що стоїть неподалік від воріт маленької гірської церкви; третя гравюра показує, як митець проходить через цвинтар; на четвертій – протагоніст разом із Абрахамом заходять до закинutoї церкви, зруйнованість котрої описана підкреслено деталізовано; на п'ятій гравюрі герої покидають репрезентовану локацію, тоді як на шостій змальована молода черниця, яку їм трапилось зустріти на зворотному шляху. Квазіекфразис у цьому випадку організує оповідь – показовим тут є те, що подієвість на гравюрах є хронологічно послідовною і резонує з подіями життя персонажів роману. Відтак організація нарації – одна з функцій піктурального мистецтва у цьому романі. Побіжно зауважуємо, що Моумові

гравюри фіксують події його життя подібно до буксових табличок Апроненії Авіції.

Вартим окремої уваги є суголосся між мистецькими поглядами протагоніста й кіньярівською рефлексією про образотворче мистецтво, яка представлена в програмному творі автора «Секс і страх». В есеї відзначаємо таке спостереження: «Платон був проти зображення персонажів. На його думку, природа (*physis*) не може бути зображена, адже вона створена богами. Платон написав, що варто було би називати «профанатором» (*artifex*) і псевдодеміургом того, хто насмілився би змагатись із самим творцем і його творінням, що виривається з глибини природи у вигляді нашого Всесвіту (*cosmos*)» [25, с. 34]. А ось міркування Моума на цю тему: «Насправді, жодне людське творіння недостойне порівняння з природними ландшафтами, створеними Богом в єдиному пориві. Навіть картина, написана в Римі Клодом Лорреном. <...> я віддам перевагу Атлантичному океанові, а не скарбам царя Александра» [153, с. 47]. Платонівська концепція безумовно наснажує мистецькі погляди Моума, однак важливим є їхнє подальше уточнення у творі: «Якби Моум був природою, він створював би тільки блискавки, чи місяць, чи *пінисті хвилі* бурхливого океану. <...> Або *скелет* звіра. Або *уламок* кременю, викопаний із землі» [153, с. 41]. Наведений уривок актуалізує авторську концепцію «давнього часу», згідно з якою художні твори покликані відтворювати відгомін першооснов буття, встановлюючи зв'язок із передісторією.

Кіньярова концепція темпоральності також дозволяє пояснити символічний зміст техніки гравюри в чорній манері. Автор уточнює: «Нанесення пейзажу передує змалюванню людських фігур. <...> На подібній гравюрі зображення здається таким, що виходить із мороку, неначе немовля, що з'являється з материнського лона» [153, с. 93-94]. У такий спосіб встановлюється кореляція між художніми творами Моума й образами першопочаткових витоків світу – зображене на гравюрах постає відлунням часу, що передує нашому народженню.

Дискутуючи із Клодом Желле щодо ролі мистецтва та митця, Моум резюмує свою точку зору так: «Існує певна видимість, притаманна цьому світові. Часто це бувають сни. <...> Інколи достатньо показати туман чи гору. Іноді вистачає деревця, що гнеться під шаленим вітром. А іноді досить просто мороку – замість снів, які повертають душі те, чого вона прагне або чого вона позбулась» [153, с. 50]. Тож у його баченні мистецтво покликане оприявнювати той давній час, котрий людьми відчувається як водночас втрачений і ефемерно присутній у теперішньому. Темне тло Моумової гравюри чорною манерою є містким, візуально переконливим образом, що символізує первісний морок, з якого народжується спершу міфічний «*Jadis*», а за тим і сама людина.

Особливої ваги набуває епізод роману, в якому за достатньо загадкових, непрояснених автором обставин Моум зустрічається з головним героєм «Всіх ранків світу» паном де Сент-Коломбом. Разом із ним та кількома іншими митцями, що фігурують у романі, вони відвідують галерею, в якій розміщено сотню акваріумів із різноманітними ящірками, черепахами та крабами всередині. Ось як Сент-Коломб коментує побачене в галереї: « – Ця анфілада – це галерея предків. <...> І предки все ще тут, вони досі тут. <...> І предки ці – ненаситні» [153, с. 73]. Для інтерпретації цього епізоду звертаємося до ще одного уточнення автора щодо концепції давнього часу: «Що таке природа? <...> Природа живе в минулому. Екстаз, який ми зчитуємо з дикої природи. Раптовий уважний погляд, який спиняється на здобичі» [152]. У цьому контексті замилювання персонажів твору анімалістичними образами можемо пов'язати з напівусвідомлюваним зверненням героїв до міфічного часу народження світу. Слушною видається теза Ж.-Л. Потро щодо того, що кіньярівським персонажам притаманний інтерес як до передісторії й антропологічних витоків, так і до філогенезу й давнього зв'язку тваринного й людського як такого, що від нього походить людина [134, с. 151]. Отож, у творі спостерігається інтерес персонажів як до

витоків світу в цілому, так і до специфічного характеру взаємостосунків живих організмів на умовному передісторичному етапі.

Як зазначає В. Фесенко, живопис може поставати «медіатором метамовлення в літературі» – йдеться про те, що образотворче мистецтво в літературному творі дозволяє авторові викласти власне світобачення, сформулювати свою письменницьку місію [57, с. 204]. З огляду на віддзеркалення у фікційній парадигмі протагоніста-митця однієї із магістральних кіньярівських концепцій – ідеї «давніх часів», – відзначаємо у творі наявність, зокрема, вказаного модусу інтермедіальності.

В есеї «Секс і страх» Кіньяр подає власне бачення так званого «ідеалу давнього живопису»: «Шлях від видимого і невидимого ділиться на три етапи. Спочатку живопис зображує те, що є видимим. Потім живопис зображує красу. І, зрештою, живопис зображує *to tes psyches ethos* (душевний стан людини в якийсь ключовий момент її існування)» [25, с. 26]. Авторське формулювання досконалого живопису може бути спроектоване і на графічне мистецтво, яким воно постає у романі «Тераса в Римі». До прикладу, ось опис однієї із Моумових гравюр сухою голкою (окремою технікою, що відзначається особливо м'якими штрихами): «Дівчина з довгастим обличчям, у брюгзькому чепчику й сукні з білим комірцем сидить на ліжку з зім'ятою постіллю перед відчиненим вікном. За вікном видніються корабельні щогли, а вдалині праворуч – бліде море, вкрите серпанком білого ранкового туману. Погляд дівчини, спрямований на вікно, сповнений страху» [153, с. 39]. Протагоніст жодним чином не коментує цю гравюру – її інтерпретація відведена читачеві. Втім, припускаємо, що на ній зображена кохана гравера Нанні – зважаючи на те, що вона одягнена у типовий для Брюгге, в якому мешкає Нанні, одяг. Алюзії на цей образ виникають також завдяки таким деталям, як зім'яте ліжко, чий образ резонує зі спогадами протагоніста про еротичний вимір їхніх стосунків, чи вираз страху в очах дівчини, котра, можливо, як сама Нанні, боїться, що про ці потаємні стосунки дізнається її наречений. Описаний твір містить усі компоненти виведеного письменником

ідеалу: «видиме» – зображена дівчина у своїй спальні; «красиве» – естетизоване змалювання героїні, її кімнати та морського пейзажу за вікном; і, зрештою, «невидиме» – той переляк, що криється у її погляді.

Також зауважуємо, що образ Риму є одним із лейтмотивів роману. Кіньярівська реактуалізація історії цього міста не вичерпується одним тільки зображенням Риму XVII ст. в його іпостасі одного з ключових мистецьких центрів тодішньої Європи. Натомість письменник продовжує власну традицію реінтерпретації римської античності, започатковану в романах «Записки на табличках Апроненії Авіції» та «Альбуцій». Автор наголошує на зв'язку між Моумовим Римом епохи бароко і давньою історією цього міста. Моум займається виготовленням «античних» колод гральних карт, на яких представлені «біблійські пророки чи прославлені римські полководці». Також він гравіює «еротичні» карти, що «зображають сцени, після яких ми з'являємось на світ» і, відтак, постають однією із маніфестацій незмінного інтересу Кіньяра до дослідження еротичного виміру історії Давнього Риму [153, с. 10].

Протагоніст «Гераси в Римі» описує своє перше враження від Вічного міста так: «Мене охопила дивна радість, коли я побачив давній форум, порослий дикими травами. <...> Я не уявляв собі, що Рим – такий» [153, с. 40]. Він репрезентує це місто на одній зі своїх гравюр чорною манерою: «Вона зображала руїни давнього міста на вершині скелі, куди ведуть круті східці, вибиті в камені» [153, с. 39]. Конструюючи образ Риму у цьому творі, письменник вкотре звертається до образів руйнації, що ними насичені його романи про епоху римської античності. Кіньярів Моум, подібно до самого автора, відчуває трепет перед образом міста, що стало фундаментом європейської цивілізації, одним із її першовитоків. Разом із цим, у перспективі протагоніста Рим також стає саме тим містом, у якому згодом знищують всі його творіння – отже, у романі автор також доповнює семантику Давнього Риму як осередку деструкції і руйнації.

Зрештою, аналізуючи специфіку синтезу мистецтв у «Терасі в Римі», відзначаємо в ньому маніфестацію такого модусу, як живописна манера письма в літературному творі. В. Фесенко коментує цей різновид інтермедіальності так: «Існує письмо, яке своїми стилістичними рисами вказує на референт, що має живописну природу. Імпліцитно опис постає як зображена на уявній картині сцена» [57, с. 219]. Для оприявнення названого модусу звертаємось до одного з епізодів XV глави роману: «Моум подивився на фрукти, які Марі викладала на таріль. <...> Він підніс свічку до тареля і торкався пальцем тугих темно-фіолетових ягід. Торкався кінчиком пальця відблисків світла на їхніх боках» [153, с. 69]. Стилістика цього опису суголосоить живописній техніці, що нею послуговувались караваджисти. Скажімо, внеском у нідерландський живопис реального Херарда Ван Гонтгорста стало зображення штучного освітлення – завдяки цьому композиція на його полотнах конструюється, зокрема, особливими ефектами світла й тіні [22, с. 34]. Схожою вважаємо і техніку Жоржа де Латура, чийм мистецтвом, Кіньяр особливо цікавиться: «На його полотнах променисте світло осяває персонажів. Світло свічки виокремлює риси їхніх замислених облич» [153, с. 85]. Так, зацікавлення автора образотворчим мистецтвом вплинуло і на його техніку письма – форма досліджуваного роману зазнала впливу мови живопису.

Назагал образотворче мистецтво у цьому творі, подібно до музики у «Всіх ранках світу», є інкорпорованим у його як зміст, так і форму. Воно слугує ретрансляції авторського бачення історії та темпоральності, впливаючи при цьому як на специфіку наративної організації твору, так і на його стиль.

Висновки до розділу III

1. Реактуалізація історії у творчості П. Кіньяра відбувається й у площині реактуалізації історії мистецтва. У романах «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі» автор узгоджує історію музики і живопису XVII ст. із персональним розумінням темпоральності та мистецтва.
2. У романі «Всі ранки світу» музика представлена П. Кіньяром, згідно з термінологією В. Вольфа, як на рівні «telling», тобто через авторське осмислення природи музичної творчості, так і в модусі «showing» – через ліризацію літературного твору. Обмаль історичних відомостей про життя Ж. де Сент-Коломба та М. Марє створює можливість для авторського суб'єктивізованого представлення аксіології персонажів. Роман продовжує рефлексію, розпочату автором в есеї «Урок музики»: в інтерпретації автора потреба М. Марє створювати музику постає результатом болісної ностальгії героя за голосом, втраченим у пубертатному періоді. У творі також прослідковуємо реалізацію кіньярівської концепції «давнього часу» – міфологічного часу першовитоків світу, котрий циклічно проявляється у митях теперішнього. Автор репрезентує потребу виразити відлуння давнього часу у музичному творі як засадниче завдання творчості Ж. де Сент-Коломба. В межах дослідження музикалізації форми роману нами були виявлені такі способи ліризації, як ритмізація (анафора, епіфора, рима) та фонетична суголосність (алітерація).
3. У романі «Тераса в Римі» П. Кіньяр розгортає історію життя вигаданого гравера Ж. Моума в межах мистецького контексту XVII ст. Образотворче мистецтво у цьому творі, подібно до музики у романі «Всі ранки світу», представлене на рівнях форми та змісту твору. Опис гравюр протагоніста, наведений у творі, характеризуємо терміном «квазіекфразис», котрий акцентує їхній фікційний характер. Твори піктурального мистецтва у романі здійснюють композиційну, наративну

та символічну функцію: фіксуючи події з життя головного героя, вони також втілюють у собі бачення П. Кіньярм природи мистецтва. Гравюри вигаданого автором митця, як і музичні композиції протагоніста роману «Всі ранки світу», постають спробою персонажа репрезентувати «давній час». У зв'язку з цим висновуємо, що мистецтво у творах П. Кіньяра відіграє функцію «медіатора метамовлення в літературі» (термін В. Фесенко), оскільки передовсім маніфестує специфіку авторського світогляду.

4. Роман «Тераса в Римі» продовжує авторську традицію реактуалізації образів Риму, розпочату в творах, присвячених давньоримській античності. Зображуючи Рим XVII ст., автор наголошує на його статусі фундаменту західної цивілізації. З іншого боку, Рим у творі, подібно до роману «Записки на табличках Апроненії Авіції» постає осередком руйнації.

РОЗДІЛ IV. СПЕКТР ІСТОРІЇ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ПАСКАЛЯ КІНЬЯРА: ВІД ПЕРШОВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

4.1. Повоєнна Франція у романі «Американська окупація»: нова (де)окупація?

Об'єктом дослідження цього розділу став роман Паскаля Кіньяра «Американська окупація», опублікований у 1994 році. На противагу творам «Записки на табличках Апроненії Авіції», «Альбуцій», «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі», в яких автор зосереджував дію у віддалених епохах, у цьому романі часова перспектива куди ближча до сьогодення. П. Кіньяр реактуалізує у ньому історію повоєнної Франції у час активних політичних та соціокультурних зв'язків між Францією та США, зумовлених, зокрібно, присутністю американських військових баз на території французької метрополії у цей період.

Як слушно зазначає французький науковець Брюно Тібо у статті, присвяченій тлумаченню цього роману, «<...> «Американська окупація» є твором, котрий пропонує критичну рефлексію як сучасності, так і темпоральності водночас, постаючи прикладом гри з історичною нарацією [170, с. 115]. Історична епоха в романі «Американська окупація» репрезентована найбільш нюансовано. При цьому історія тут виразно впливає на життя головних героїв, на відміну від романів «Записки на табличках Апроненії Авіції» та «Всі ранки світу», в яких головні герої-анакхорети постають показово ізольованими від тодішнього історичного контексту. З огляду на вагомість місця, яке тема концептуалізації історії та темпоральності займає у кіньярівській поетиці загалом, вважаємо доцільним детальне вивчення твору, в якому згадана тематика оприявлена найбільш виразно.

Дія в «Американській окупації» відбувається впродовж 1958-1959 рр. у французькому провінційному містечку Мен поблизу Орлеана, котре на той момент стає одним із пунктів розташування військових баз НАТО. Протагоністом роману є вісімнадцятирічний Патрік Карріон – учень випускного класу тамтешньої школи, який разом зі своєю подругою дитинства Марі-Жозе Вір відкриває для себе новий вражаючий світ американської масової культури. На початку твору автор окреслює тодішній історичний контекст: «US Air Force створили одинадцять баз у метрополії. <...> Army Communication Zone, центр тилового забезпечення всієї Європи, розташувався в Орлеані. У передмісті проживало десять тисяч американських солдатів. Ближче до ночі за колючий дріт навколо табору в Мені виставляли сміттєві баки. І ось одного вечора Патрік вирішив у них покопирсатися» [141, с. 18]. Слід одразу ж зауважити щодо зв'язку між описаним контекстом і біографією Кіньяра. Як відомо, автор народився у 1948 р. і своє дитинство провів у портовому місті Гавр. Упродовж Другої світової війни місто було суттєво зруйноване внаслідок бомбардувань союзних військ. У повоєнний час у Гаврі, так само як і в Орлеані, розташовувалась американська зона воєнних комунікацій (Army Communication Zone). Отже, переосмислення історії у романі також підпорядковане впливу авторських спогадів та вражень про цей період.

Починаючи з 1944 року, коли війська США висадились в Нормандії з метою визволення Франції від німецької окупації, у французькому суспільстві почала зароджуватись симпатія до американців. У романі Кіньяр зображає зачарованість французів американською масовою культурою. Так, читач дізнається про те, що герой разом зі своєю подругою впадає у невимовне захоплення тими речами американських військових, що їх персонажі віднаходять на смітниках, – журналами, одягом, сигаретами тощо. Їхній захват від заокеанських артефактів стає суттєвим: «Друзі поклонялись американським ідолам із тим же запалом, з яким благочесні чи нещасні душі колись навертались до релігії. <...> Діти захоплювались невідомою

цивілізацією за колючим дротом і сторожовими вежами; цивілізацією, від якої їм залишився один лиш мотлох. <...> Їхні мрії втілювались у назвах інструментів, предметів гардеробу, далеких міст: джаз, тостер, Голівуд, Mercury 1953, холодильник Kelvinator, Нью-Йорк» [141, с. 24]. На думку автора, у повоєнну добу захоплення американським світом для молодшої генерації французів стає схожим на новий тип релігії. Разом із тим, в кіньярівській оптиці згадане зачарування Америкою набуває пейоративного забарвлення, оскільки всі ті об'єкти, котрі є священними в сприйнятті героїв, насправді знаходяться на смітниках і через це, як згадується у творі, є малоприсадними до використання [141, с. 23]. Зауважимо також, що культивування героями різноманітних об'єктів стає передвістям консюмеристського розвою, притаманного Франції 1960-х років і аналізу якого будуть присвячені філософські праці «Суспільство спектаклю» П'єра Бодрієра (1967) та «Суспільство споживання» Жана Бодрієра (1970). Шозистська парадигма, котрій підпорядковуються Кіньярові персонажі, певною мірою відсилає нас до роману Жоржа Перека «Речі» (1965), який критикує споживацьке суспільство.

Модифікація картини світу центральних персонажів відбувається поступово: вони охоче вчать англійську мову, намагаються розмовляти нею з американським акцентом, зачитуються романами Ернеста Гемінґвея, Френсіса Скотта Фіцджеральда і Вільяма Фолкнера та навіть заводять дружбу з місцевими американськими солдатами. Зрештою, однокласники Патріка звать його «Пі-Кей» в американській манері – зміна імені очевидно підкреслює поступове розмиття національної ідентичності протагоніста.

Утім, настрої багатьох місцевих мешканців суттєво контрастують із новою аксіологією головних героїв. «Американізм» Патріка і Марі-Жозе зіштовхується з неприховано антиамериканськими настроями старшого покоління мешканців Мена – генераційний вимір цієї опозиції у романі постає відпочатково прокресленим. Так, батько героїні, власник крамнички, відмовляється продавати кока-колу, вважаючи її «отрутою, що дурманить

людей», а вздовж доріг, що ведуть до баз НАТО, починають з'являтися написи «US GO HOME». У творі викристалізовується виразна бінарна опозиція між французьким традиційним буржуазним устроєм і сучасною культурою, котра походить з-за океану. Протистояння старого і нового укладів розгортається тут, по-перше, на політичному рівні: старше покоління мешканців через свій страх перед американськими силами починає виявляти ворожі настрої. Кіньяр пише: «Найпрогресивніші громадяни Орлеана і Мена, які заздрісно спостерігали за розкішним життям офіцерів на бульварі Шатоден і зневажали їхні звичаї, вже палко мріяли, щоб прийшли росіяни і їх звільнили» [141, с. 29]. На нашу думку, в цьому романі автор також зосереджується на черговому лімінальному моменті історії. Подібно до Апроненії Авіції та Альбуція, котрі були сучасниками найбільш кризових подій історії Давнього Риму, персонажі роману «Американська окупація» стають свідками зламу в новітній історії Франції – початку культурної глобалізації, продиктованої домінантним статусом США у повоєнному світі.

Також зауважуємо, що неприйняття французами американських звичаїв є маніфестацією характерного для Франції повоєнної доби явища «антиамериканізму». Французький соціолог Філіп Роже у дослідженні історії французького антиамериканізму («*L'ennemi américain. Géléologie de l'antiaméricanisme français*», 2002), відзначає, що цей термін виник саме у Франції в 1948 р., а вже з 1950-х років його починають активно вживати у французькому політичному дискурсі. До словника «Petit Robert» слово ввійшло аж у 1968 р., – тут його визначення лаконічне: «Антиамериканізм – це вороже ставлення до США». На думку Ф. Роже, входження терміну до звичного французького лексикону стало прямим наслідком Холодної війни [161, с. 213]. Разом із тим, дослідник формулює гіпотезу, згідно з якою антиамериканізм французів є не чим іншим, як трансформованою англофобією. Потвердження цієї тези віднаходимо і в досліджуваному романі, адже на початку твору Кіньяр підкреслює, що умовній

«американській окупації» передувала «англійська окупація» часів Столітньої війни.

Філософ Жан-Франсуа Ревель пояснює феномен антиамериканізму як картину світу, в межах якої «<...> американці роблять *лише* помилки, чинять *лише* злочини, привносять *лише* дурниці, будучи при цьому винними у *всіх* поразках, у *всіх* несправедливостях і *всіх* стражданнях цілого людства» [157, с. 248]. У романі «Американська окупація» носіями такого світобачення, як зазначалось, стають здебільшого саме представники старшої генерації Мена, тоді як молоді мешканці репрезентують проамериканський світогляд.

Французький дослідник Поль Карміньяні, вивчаючи аспекти сучасного антиамериканізму у Франції, окреслює діахронію цього дискурсу, генерованого інтелектуальним середовищем країни впродовж кількох останніх століть. Науковець прослідковує тяглість цієї риторики так: від критики Шарля Бодлера, для якого Америка – це «варварство, освітлене газом», та Жоржа Клемансо, на думку котрого «США – це єдина країна, що пройшла шлях від доісторичних часів до занепаду, оминувши при цьому стадію цивілізації», – до позицій таких письменників ХХ ст., як Поль Клодель, Жан-Поль Сартр, Жорж Бернанос («Америка – це хвороба цивілізації») [80, с. 2].

У межах осмислення образу Америки у французькому філософському дискурсі важливо згадати відомий есей Ж. Бодріяра «Америка», виданий у 1986 році. У ньому філософ репрезентує США як країну реалізованої утопії: «Америка – це не сновидіння і не реальність, Америка – це гіперреальність. Вона гіперреальна, оскільки є утопією, котра з самого початку переживалась як втілена. Все тут є реальним і прагматичним, і в той же час все занурює вас у мрію. <...> один тільки європеець може знайти тут свій власний симулякр, симулякр іманентності і матеріального втілення всіх цінностей» [10]. Так і «американська мрія» Кіньярових героїв базується, зокрема, на стереотипному

уявленні про Америку як про простір неодмінної реалізації нових можливостей.

В «Американській окупації» тема ворожого ставлення до Америки оприявлена також через острах французів щодо можливої культурної окупації. Важливою вважаємо мистецьку алюзію в творі на репродукцію картини французького художника Андре Фужерона (1913-1998), яку один із персонажів чіпляє на стіну. Йдеться про полотно «Атлантична цивілізація» (1953): на ньому зображений американський солдат із есесівською емблемою на мундирі, який, сидячи за кермом автомобіля, переїздить французьких пішоходів. Американський мистецтвознавець Р. Фогль, досліджуючи специфіку репрезентації Америки у французькому мистецтві середини ХХ ст., тлумачить цей витвір А. Фужерона так: «Розділяючи картину на дві частини, де французьке суспільство розміщене ліворуч, а американське праворуч, автор напевне вказує на політичні нахили кожної країни. <...> Фізична брутальність нового світу також оприявлена в образі електричного стільця, розміщеного на п'єдесталі, який постає сильним символом американської політичної жорстокості» [178, с. 57]. За визначенням дослідника, окремі деталі картини символізують американське економічне і політичне свавілля, що виростають зі згаданої «брутальності». Отож, у межах тематичного аналізу роману «Американська окупація» зауважуємо, що опис цієї картини тут, по-перше, віддзеркалює антиамериканські тенденції, притаманні тодішньому французькому мистецтву, і, по-друге, увиразнює острах окремих героїв твору як перед економічною і політичною експансією США, так і перед умовною культурною окупацією, що загрожує Франції в нову епоху панування масової американської культури. З цього ж приводу Р. Фогль зазначає, що у 1950-х роках для французьких інтелектуалів звичним стало протиставлення французької цивілізованості й американських анти-інтелектуалізму, конформізму та брутальності – звідси виникла стереотипна опозиція «цивілізованості» одних та «комерціалізованості» інших [178, с. 55].

Антипатію до нової культури також транслює батько головного героя, виражаючи неприховане несхвалення його нового захоплення творами американських джазменів. Між батьком і сином відбувається такий діалог:

«– На землі існує безліч іншої музики. Є Бах, є «Месія» Генделя. Є Каміль Сен-Санс. Урешті-решт, є спів пташок.

Патрік зауважив, що він не Каміль і не пташка. І додав:

– Тату, я – не ти» [141, с. 83].

Конфлікт героїв не лише репрезентує непорозуміння представників двох різних генерацій, а й ілюструє зіткнення двох культур – старого укладу, вкоріненого в тяглу європейську традицію, і модерного мистецтва, витвореного новим світом.

Окрім цього, позицію батька Патріка можемо охарактеризувати як «ностальгійний антиамериканізм», покликаючись на класифікацію американської дослідниці Софі Меньє. У статті «Антиамериканізм у Франції» вона виділяє такі типи антиамериканізму: 1) елітистський (критика США французькими інтелектуалами); 2) ностальгійний (ідея того, що Франція була куди кращим місцем до засилля американської культури); 3) соціальний (критика американського суспільства через його нерівність, жорстокість, лицемірність); 4) спадковий (спричинений тяглими напруженими стосунками між США та Францією на рівні геополітики); 5) суверенний (похідний від остраху французів через загрозу їхньому суверенітету); 6) ліберальний (критика розбіжності між постульованими США ліберальними цінностями та дійсним станом речей) [121, с. 2-3]. Зрештою, в межах досліджуваного нами романного світу точка зору батька головного героя стає вираженням занепокоєння щодо того, що під впливом американської експансії старий світ безповоротно зміниться, розгубивши свої найкращі цивілізаційні надбання.

У романі, зокрема, простежуються прояви і соціального антиамериканізму. Зображуючи американських військових, з якими приятелюють головні герої, автор критично репрезентує, зокрема, їхні

расистські настрої. Кіньяр описує поведінку одного з офіцерів так: «Heu, you! Monkey! Shut up, you are ahead! («Що ти тут забув, мавпо?») – сказав чорношкірому солдатові сержант Уілбер Хемфрі Каберра. Припіднявши його з підлоги, він штовхнув двері і викинув свою жертву надвір» [141, с. 76]. Менш експліцитною, але все ж помітною постає у романі расова «сегрегація», оприявлена через різницю музичних уподобань персонажів. Головний герой та його французькі друзі залюблені в джазову музику – творчість Телоніуса Монка, Чарлі Паркера, Майлза Дейвіса. Тоді як Труді – дочка американського офіцера – пояснює Патрікові, що не слухає «музику чорношкірих», а, натомість, захоплюється піснями Бадді Холлі, Чака Беррі, Джина Вінсента та Біла Хейлі [141, с. 56]. Прикметно, що згадані артисти виконують музику в стилі рокабіллі, котрий в Америці 1950-х років традиційно вважався «музикою для білих», на противагу джазу [171, с. 55].

Важливо, що світогляд головного героя впродовж роману модифікується – зокрема, під впливом його товариша Франсуа-Марі. Той піддає американський капіталістичний уклад нищівній критиці, називаючи американців «плутократами з Волл-стріт», котрі тепер висадились у Європі: «світ схопила за горло жаклива всесильна рука. Вона може задушити землю. <...> Ця рука нав'язала людям свій закон. Його суть – деспотичне потурання, його голос – хрускіт доларових папірців. Торговці вирядились воєнними і вперше в історії заповнили всю планету» [141, с. 120]. Герой також зневажає принесену американцями масову культуру, вважаючи, що в сучасну епоху людські душі стали «жалюгідною мішанкою яскравих обгорток, конвертів із платівками, коміксів, кінокадрів і рекламних проспектів» [141, с. 120].

Фінал «Американської окупації» розгортається на двох рівнях – у межах великої історії Франції та малої історії життя персонажів. На рівні макроісторії твір завершується евакуацією баз НАТО, ініційованою генералом де Голлем у 1959 р., – що стало виявом тодішнього офіційного політичного антиамериканізму з боку Франції [80, с. 15]. Кіньяр підсумовує:

«Так *US* повертались до себе – *go home*. Але, по правді кажучи, вони перетворили на *home* увесь світ» [141, с. 209]. Це фінальне зауваження автора, гадаємо, полишене есенціалістської однозначності – письменник радше об'єктивно констатує цивілізаційні зміни, що вже відбулись. Схожим чином Бодріяр в «Америці» зазначає: «У цьому суспільстві, повністю зануреному в багатство, могутність, <...>, технологічну марноту і даремну силу, я не можу не побачити ранкове повітря світу. І, можливо, весь світ продовжує марити ним навіть тоді, коли його експлуатує» [10].

Мікроісторія Патріка розвивається драматично: його подруга Марі-Жозе – через неспроможність примиритись із завершенням «американської окупації» та відповідною руйнацією своєї американської мрії – вирішує вкоротити собі віку, перерізавши вени шматком дроту, котрий раніше огортав військову базу. Своєю чергою Патрік назавжди покидає заняття джазовою музикою, які раніше становили весь сенс його життя, і з часом переїздить до Індії. Припускаємо, що у такий спосіб він також оприявнює власні аксіологічні пріоритети – на зміну втраченому захопленню найсучаснішим новим світом приходиться інтерес до старосвітської і, сказати би, позачасової індійської культури.

Насамкінець Кіньяр зауважує: «В 1982 році він очолив велику фрахтову компанію в індійському штаті Біхар. Там я його і зустрів. Так він розповів мені свою історію» [141, с. 209]. Таким чином, Кіньярів метод репрезентації історії відображає концепцію П. Рікера, ключову для праці «Пам'ять, історія, забуття» – історія залежна від пам'яті і не може бути позбавленою суб'єктивності людських спогадів і свідчень. Прикметним є те, що в «Американській окупації» письменник також зазначає: «Коли люди пригадують минуле, вони можуть скільки завгодно говорити правду – вона завжди звучатиме як брехня» [141, с. 210]. Автор постулює ідею ненадійності спогадів, і в цій перспективі головний герой роману й сам виявляється ненадійним оповідачем. Розказана в творі історія, згідно з самим Кіньяром, трансформована спершу пригадуванням протагоніста, а за тим і

письменницьким домислом. Так автор вкотре виражає скепсис щодо можливості історичної оповіді достовірно відобразити специфіку репрезентованого історичного періоду.

Вважаємо справедливим твердження Ж.-Л. Потро стосовно проблематики цього роману: «Через персонажів, які існують в розриві з домінантним для свого часу дискурсом, Паскаль Кіньяр підважує заспокійливі стереотипні уявлення щодо, зокрема, гармонії споживацького ладу, встановленої американцями у час після війни» [134, с. 151]. У художній ретроспективі Кіньяра повоєнна доба постає у всій строкатості тодішніх соціополітичних настроїв та переконань французького суспільства. Деталізована реалістична оповідь докладно репрезентує цей історичний період, при цьому один із найважливіших акцентів автором робиться на відтворенні культурної атмосфери того часу, побудованої на постійних зіткненнях про- і антиамериканських точок зору. Письменник виявляє інтерес не тільки до вибраного епізоду з історії Франції, а й переймається питаннями французької культурної та національної ідентичності, критикуючи тодішній соціум. Автор постає представником «елітистського антиамериканізму», котрий з позицій сучасного інтелектуала послідовно критикує вплив трансатлантичної цивілізації. З іншого боку, розуміння Кіньярового бачення історії повоєнної Франції неможливе без аналізу авторського сприйняття історії у цілому, котре також прослідковується в «Американській окупації» пунктирно. Вивченню цієї теми присвячений наступний підрозділ.

4.2. Своєрідність реактуалізації історії у романі «Американська окупація»

Репрезентації історії в «Американській окупації» базується не лише на зображенні окремої історичної епохи. Так, Ж.-Л. Потро справедливо визначає цей роман як такий, в якому письменник подає власну візію історії найекспліцитніше [134, с. 150]. Дослідник вважає, що ключовою ідеєю цього твору стала думка, яку Кіньяр виразив у своєму «*Traité sur Esprit*» (1996) – есеї про абата Еспрі, французького мораліста XVII ст. Ж.-Л. Потро цитує згаданий твір: «Соціальний секрет полягає у смертельній війні. Будь-яка добропорядність є прикриттям, будь-яка віра – казкою, будь-яка влада – тиранією» [134, с. 14]. Вважаємо, що його вивчення дозволяє оприявнити кіньярівську специфічний підхід до реактуалізації історії, ґрунтований на своєрідній ідеї темпоральності та на повторюваному залученні окремих тем і мотивів.

Деталізоване зображення соціокультурного та політичного ландшафту повоєнної Франції у творі є переконливим – письменник відтворює цей контекст, звертаючись до дійсної історичної хроніки тогочасся та детально репрезентуючи у романі дух того часу.

Разом із тим історія назагал, зображена надепохально, в дієгезисі «Американської окупації» також всюдипроникна. Приміром, один із персонажів роману у такий спосіб критикує нове світове захоплення телебаченням: «<...> видовисько завоювало обидва табори, і капіталістичний, і соціалістичний, схоже до воїнів Аттіли, які колись захопили землі Ода й Орлеана» [141, с. 66]. Тож епізод з історії V ст. використаний автором для тлумачення історії новітньої; разом спостерігаємо рекурентність подій, акцентовану у творі в такий спосіб.

Власне, ідею неминучості повторення історії у цьому романі Кіньяр маніфестує одразу. Твір розпочинається такими словами: «Коли тільки закінчатся ці війни! Орлеанську землю захоплювали кельти, германці, затим

на цілісіньких п'ять століть римляни зі своїми дванадцятьма богами, потім алани, франки, нормани, англійці, німці і, зрештою, американці. <...> Ми витрачаємо сили не на те, щоб прожити щасливе життя, мирно постаріти і померти. Ми витрачаємо сили, щоб дожити до вечора» [141, с. 9]. Стає зрозумілим, що обрана автором історична перспектива – час після Другої світової війни – є умовною, адже письменник переймається радше сенсом історії у цілому, зосереджуючись на універсальних закономірностях її перебігу.

Потвердження цієї гіпотези віднаходимо, зокрема, в інтерв'ю Паскаля Кіньяра 2014 року. Так, у відповідь на питання про можливість літератури репрезентувати суспільні зміни письменник розмірковує: «Ймовірно, існує три типи літератури. Японці мають три види коміксів манга: манга про війну, манга про руїни, манга про реконструкцію. <...> Таким є велике політичне повторення: війни, руїни, реконструкції. Це те, що ми зовемо Історією» [77, с. 328]. У Кіньяровому баченні історія постає процесом, ґрунтованим на постійному поверненні. Разом із тим, прикметним є зв'язок історії і політики, на якому наголошує автор. В «Американській окупації» письменник транслює своє ставлення до історії у цілому через один конкретний історико-політичний епізод. Тематика роману при цьому не вичерпується тільки зображенням франко-американських стосунків у французькій провінції 1950-х років, а, натомість, сходиться до рівня концептуалізації історії як філософського феномена.

Тема постійного повернення умовної «окупації» Франції висвітлена ще в одному епізоді роману. У ньому письменник оповідає, що Патрік разом із Марі-Жозе любили проводити час біля місцевого мисливського будиночку на березі Луари. Зазначається, що регулярні паводки розмивали фундамент хатини. Споглядаючи цю руйнацію, герой відчуває наступне: «Кожен паводок наганяв на нього жах, змішаний із захватом. Це скидалось на самогубство землі. Господь явився перед Ноем і сказав: «<...> Я наведу на землю потоп; все, що є на землі живого, зникне». Поглинання всіх форм,

усього простору, всіх звичних речей повторювалось із року в рік. Розмах біди лякав. Краса вражала» [141, с. 15]. Отож, біблійна алюзія, з одного боку, апелює до теми настання нової культурно-історичної епохи – «американської окупації», – котру автор порівнює з масштабним лихом. Разом із тим, у кіньярівській перспективі цей процес ґрунтується на рекурсії.

Тлумачення рекурентної природи історії у межах Кіньярової поетики неможливе без розуміння його концепції темпоральності. Реалізацію авторської ідеї «давнього часу» – міфічного часу першовитоків всього живого, який продовжує циклічно повертатись у теперішньому – відстежуємо і в «Американській окупації» також. Одним із місць, в якому Патрік разом зі своєю подругою найбільше полюбляють проводити час, стає маленький острів посеред Луари. Перебування героїв у цій локації автор описує підкреслено ідилічним: «На південь від Мена на ріці розташовувались три острівці. Той, що на південному сході, діти прозвали островом Плакучих верб. Із весни до осені їхнє справжнє життя протікало там: греблі на іншому березі, риболовля, біганина поверх пласких камінців броду, аромат розчавленої під ногами м'яти, достигла ожина <...>» [141, с. 16]. Автор зображує його як райську місцину, що в ній найвиразнішим є відгомін давнього часу. – тут немає нічого, окрім першопочаткової природи, яка споконвіків циклічно сама себе відтворює.

У цьому часопросторі юні герої почуваються найщасливішими – спокійне перебування на острові також символізує безтурботність їхнього дитинства. Разом із тим, позачасовість цієї локації виразно контрастує із тими місцями, в яких герої стикаються із сучасною американською дійсністю – військовою базою, огорнутою колочим дротом, крамницями з товарами для солдатів, барами, де американці слухають свою музику та ін. При цьому герої захоплюються водночас як непорушним спокоєм острівця, так і тими динамічними змінами в житті Франції, спричиненими США, що розгортаються тут і тепер. Першооснови буття і сучасність в їхній картині

світу не антитетичні – так, згідно з Кіньяром, атемпоральний «*jadis*» постає основою для історичного часу.

До того ж, образ ріки Луари у цьому романі відсилає нас до схожого мотиву у «Всіх ранках світу». Для пана де Сент-Коломба ріка стає тим чудесним ідилічним простором, перебування в якому живить його творчі сили і в подальшому забезпечує народження виняткового мистецтва, здатного повертати душі з потойбіччя. Тема спроможності істинного мистецтва встановлювати зв'язок із давнім часом, магістральна для «Всіх ранків світу», також є актуалізованою в «Американській окупації». Композитор Сент-Коломб творив барокову музику для віоли да гамби, тоді як Патрік разом із кількома приятелями захоплюються джазом. Друзі створюють свій гурт. Ось як автор описує атмосферу, що панує на їхніх концертах: «Один джазовий акорд моментально підпорядковував людей цьому ритму. Вони зливались воедино, і це миттєве злиття буквально перевертало душу. Саме тут відчувалась істинна соціальна рівність – без зайвих слів, без низинної корисливості – *наче в доісторичному племені*. Кожному здавалось, що саме для нього лунає пісня, яка сходить до початку людського роду» [141, с. 52]. Автор укотре підкреслює зв'язок між творчістю і давнім часом, що його може фундувати мистецтво незалежно від епохи, в якій воно було створено.

Основним ретранслятором авторської концепції часу у творі стає новий приятель Патріка – Франсуа-Марі Рідельскі, син місцевого механіка. Спершу активно критикуючи як американський консюмеризм, так і комуністичну ідеологію, з часом він захоплюється індійською культурою і буддійськими практиками, починаючи проповідувати приятелям ідеї цілковитої атараксії й байдужості до всіх світських умовностей. Франсуа-Марі пояснює свій світогляд так: «Реальність – це вічне теперішнє, наділене чудесною надприродною силою. <...> Реальність непізнавана та ілюзорна. <...> Ми нібито граємось в політику, сім'ю, соціальну сферу й особисте життя, а насправді крутимось уві сні. <...> Ланцюг поколінь і ланцюг метаморфоз

підвладні одному і тому ж задумові. <...> Нас спопеляє рух, нас спопеляє статєва приналежність. <...> Ми жадібно вимагаємо смерті» [141, с. 119]. Схожим чином Кіньяр подає своє бачення буддизму в творі «Мандрівні тїні» (2002): «Слово *будда* є загальним поняттям, що ним просто позначають того, хто пробудився. <...> Дух того, хто спав, у момент пробудження бачить перед собою порожнє дзеркало. Немає богів. <...> Полїтика, сім'я, соціальне життя, метафізичні думки є всього лиш репрезентацією театру, в якому душі сниться, що вона грає роль» [147]. У цїй же главї автор відзначає: «Реальне ніколи не є образом реальності. Реальне є загадкою. Слово *брахман* на санскритї позначає загадку. Це – вічне теперїшне» [147]. Таким чином, поперше, зацікавлення індїйською культурою постає одним із виразних авторських інтересів, і цїєю характеристикою письменник надїляє одного з героїв свого роману. Згаданий аспект є однією з атрибутивних рис творчого методу Кіньяра: його персонажі постають ретрансляторами його персонального світогляду. Приміром, як нами вже було простежено, Альбуцій та месє де Сент-Коломб артикулюють Кіньярову ідею «давнього часу».

По-друге, задум чудесного «вічного теперїшнього», власне, резонує із образом «*jadis*», котрий характеризується вічною присутністю у сьогочасї. Кіньяр узгоджує власну рефлексію буддизму із особистим розумінням часу. Тож і в парадигмі Франсуа-Марї актуалїзується згадана кіньярівська концепція універсальності й позачасовості певних характеристик людської природи, що вони реалїзуються повторювано. Зазначимо також, що світорозуміння Патріка трансформується під впливом критичного сприйняття Рїделлом американської культури, яка постає не яскравим небаченим досї явищем, а, навпаки, феноменом, що в історїї людства вже існував і надалї також повторюватиметься.

Щодо питання про специфіку історичної епохи, реконструйованої Кіньяром в «Американській окупації», Б. Тїбо характеризує її як час, коли через встановлення нового світового порядку історїя прискорилась: «<...>

йдеться не лише про зникнення інституцій, які раніше забезпечували регулярний перехід від минулого до майбутнього, але й також про остаточне вмирання минулого, спричинене швидким розвитком наук і технологій» [170, с. 115]. Знаходимо слушною тезу про «прискорення історії», з яким у творі вимушено зіштовхуються жителі провінційного містечка внаслідок нових неминучих контактів із американським всесвітом. Однак, на нашу думку, про остаточне вмирання минулого історичного ладу в романі не йдеться. У кіньярівській перспективі важливою характеристикою міста Мен є не лише близьке розміщення військових баз НАТО, а і його історичне минуле. Автор згадує: «Містечко Мен-сюр-Луар неодмінно вказувалось у туристичних путівниках завдяки трьом історичним пам'яткам: дому, в якому поет написав «Роман про Троянду», мосту, відбитому Жанною д'Арк у англійців, і тюрмі, в якій замкнули Франсуа Війона» [141, с. 59-60]. Покликання на історію цього міста у творі є численними – вони репрезентують постійну присутність минулого в сучасності.

Зосібна, особливої ваги у творі набувають згадки про перебування Франсуа Війона у місцевій в'язниці. Головні герої неодноразово цитують тексти ренесансних балад автора – для молодих персонажів він стає символом бунту проти усталеного ладу, наснажуючи тим самим їхній власний спротив тодішньому оточенню. У романі пояснюється: «<...> Війон став символом бунту, неприйняття сучасного суспільства; своїм прагненням вирушити вдалечінь він вселяв їм надію коли-небудь дістатись до берегів Міссісіпі» [141, с. 97]. В іншій главі Кіньяр також уточнює, як саме Марі-Жозе сприймає Мен: «Це містечко колись прийняло Франсуа Війона лишень задля того, щоб закинути його до в'язниці. У ньому було багато зла та ненависті, і це заважало їй жити» [141, с. 131]. Патрік зауважує, що вони у 1959 р. розмірковують так само, як і Війон у 1461 р. Відтак проамериканська світоглядна парадигма головних героїв не заперечує ту французьку історію, що її вони вивчали у школі, а навпаки – до певної міри живиться нею, інтерпретуючи її на сучасний лад.

У контексті реактуалізації постаті Франсуа Війона в творі також зазначається: «Тією зимою Війону вдалося вибратись із в'язниці замка Мен лише завдяки тому, що король Людовік Святий проїздив тут дорогою до Туреню. Інакше цей замок разом із його підземними темницями став би холодною могилою поета» [141, с. 60]. Таким чином, важлива історична подія в авторській інтерпретації постає чистою випадковістю, а не наслідком каузального розвитку історії. Висновуємо, що, назагал, цей епізод увиразнює Кіньяровій скепсис щодо тлумачення історії як причинно-наслідкового процесу.

Специфічною рисою нарації Кіньяра є вільна зміна часової дистанції. Описуючи обраний історичний проміжок, письменник подекуди реактуалізує інші періоди історії заразом. Окрім алюзій на біографію та творчість Війона у романі Кіньяр також побіжно згадує про давню історію Франції. Наприкінці твору головний герой, засмучений загибеллю свого американського приятеля, приходять поспілкуватись із місцевим абатом Монтре – «дрібним миршавим чоловічком, схожим на монаха часів Меровінгів» [141, с. 25]. Абат промовляє до нього: «Єпископ Ремі сказав королю Хлодвігу, що Господь наказує спалювати найдорожче» [141, с. 193]. Відповідно, спектр історії у творі постає широким: репрезентація новітньої історії Франції – як на рівні великої історії, так і в межах персональної історії одного героя – тут відбувається із залученням попередніх історичних контекстів.

Автор також певною мірою підважує ідею неодмінності впливу великої історії на малу. З цього приводу прикметним вважаємо спосіб, в який він конструює біографію окремих персонажів роману. Наприклад, оповідаючи про дитинство Патріка, письменник згадує про те, як абат Монтре призначає його кадильником у менській церкві. Ось як Кіньяр описує цю подію: «В 1953 році, коли хлопчику виповнилось дванадцять років, американські війська стали покидати Корею, а радянські війська почали розстрілювати німців у Берліні, він призначив його кадильником» [141, с. 26]. Паралелізм епізодів із тодішньої великої історії і життя протагоніста видається тут

полишеним логічного обґрунтування – очевидною є відсутність впливу тогочасних подій у Кореї та Берліні на те, що юний герой почав служити у церкві. Схожим чином Кіньяр оповідає й історію матері Патріка: він уточнює, що в 1943 р., коли російські війська відвоювали у німців Курськ, мадам Карріон втратила одне око, підкидаючи вугілля до пічки. Відсутність очевидної інтеракції між макро- та мікроісторією у цьому романі резонує з історією життя іншої Кіньярової героїні – патриціанки Апроненії Авіції, – котра, як пам'ятаємо, у записках на буксових табличках зображала події свого життя ізольовано від тодішньої римської історії. Так само і деякі епізоди з життя героїв «Американської окупації» письменник подає підкреслено виокремлено із контексту історії повоєнної Франції.

Стосовно питання про зв'язок «Американської окупації» із «Записками на табличках Апроненії Авіції» зауважуємо також специфічний спосіб, в який Кіньяр змальовує характер своїх героїв. До прикладу, батька Патріка він описує так: «Він любив (у порядку спадання): свою дружину, свою роботу, свого сина, ліс, тварин, спогади про війну, чорний тютюн, холод, запах мокрої осінньої землі, хрускіт сухого підмерзлого листа під ногами та радіопередачі» [141, с. 10]. Тоді як матір протагоніста любить: «<...> (у порядку спадання): самотність, тканини і сукні, книги, квіти, аромат квітів, доторки квіткових пелюсток, тишу» [141, с. 11]. Ці переліки вподобань персонажів очевидно схожі на списки, ведені Апроненією Авіцією. У них, як ми пам'ятаємо, вона так само перелічувала речі, які її тішать і надихають: «Речі, які дарують відчуття спокою: Я люблю скрип візків на вулицях Рима. Теплі ванни, коли їх приймаєш на терасі в м'яких променях заходу сонця. <...> Зірки – в той час, коли їх поступово стирає світанок» [141, с. 51].

У романі «Американська окупація» ми також віднаходимо тематичну та стилістичну схожість із Кіньяровим «Альбуцієм». В одному з епізодів твору Ріделл – друг головного героя, скептично налаштований щодо тодішнього панування американської культури, – розмірковує: «Історія є

короткою інтригою – іноді батьковбивчою, але частіш за все братовбивчою, – яка безкінечно повторюється і приводить до кровопролиття» [141, с. 118]. Ця ідея певною мірою підсумовує тематику романів давньоримського ритора Альбуція, що їх Кіньяр переповідає в однойменному творі. Альбуцієві романи-декламації оповідали про жорстокість громадянських війн епохи пізньої Римської республіки. З цього приводу у згаданому романі автор розміркував так: «Навіть історія піддається закону інтриги принаймні тому, що політика сама по собі є інтригою, якщо вона втілює існування цілого народу в історії окремої сім'ї, де все обертається навколо злочинно вбитого батька, чи в безкінечному серіалі, в якому між собою ворогують численні родичі» [139, с. 86]. Таким чином, рефлексія з приводу давньоримської історії повторно актуалізується автором у подальшому творі, котрий оповідає уже про події 1950-х років. Це вкотре потверджує нашу тезу про те, що в романі «Американська окупація» репрезентація історії повоєнної епохи насправді слугує оприявненню авторської рефлексії загальних історичних закономірностей, які реалізуються повторно в будь-яку добу.

Для тлумачення специфіки розуміння часу в його стосунку до історії у творах Кіньяра, звертаємося до концепції вічного повернення, сформульованої Ж. Дельозом. Філософ переосмислює ідею Фрідріха Ніцше щодо неодмінного повторення одних і тих же подій у кожен епоху. Суть концепції Ніцше полягає у циклічному повторенні одного і того ж, тоді як Дельоз, натомість, пропонує ідею повернення, яке привносить різницю («*différence*»): «... йдеться про певну глибину, черво природи, місце, де розробляється живе і смертне повторення. І це повторення стає імперативним через завжди присутню в ньому різницю» [4, с. 142]. На позначення цієї думки філософ пропонує метафору «рефрену», чи – в іншому варіанті – «ритурнелі», тобто повторюваної приспівки: «Диференціальні серії організовуються в куплети. Останні обертаються навколо рефрену, себто приспіву. Рефрен завжди оточений диференціальними серіями, які узгоджуються з ним через ритм, міру, віршовий розмір тощо» [4, с. 142]. У

Дельозовій оптиці вічне повторення, кероване «силами хаосу», «силами землі» і «космічними силами», є креативним процесом, що витворює відмінне – рефреном, який фундує безперервне становлення нового [4, с. 143].

Теорія Дельоза видається нам продуктивною для пояснення того, яким чином Кіньярів «давній час» впливає на історію. Циклічно повторюваний і присутній у кожній миті сьогочасся «jadis» – це стрижень будь-якої епохи, вічний рефрен. Тоді як кожна окрема історична доба – це, сказати б, «диференціальна серія», яка оточує незмінну основу. У романі «Американська окупація» такою диференціальною серією постає, власне, засилля американської культури та світогляду, досі не бачені у Франції.

Дельоз також робить уточнення: «Рефрен – це вічне повернення як цикл чи циркуляція... як тваринна природна певність, як чуттєвий закон самої природи» [4, с. 143]. Філософ, отже, наголошує на нерозривній єдності вічного повторення з тваринним світом. Відштовхуючись від цієї концепції, вважаємо за необхідне доповнити розуміння Кіньярової ідеї часу. Так, у творі «Мовчазний човен» («*La barque silencieuse*, 2009») – шостому томі циклу «Останнє царство» – письменник зазначає: «Давній час – поза межами пам'яті, «минуле перед минулим», <...> *тваринне в ньому* – стоїть вище, ніж течія історії» [142, с. 59]. Схожим чином, в есеї «Спекулятивна риторика» він наголошує: «Ми так і не від'єдналися від тваринного царства та світу природи» [144, с. 37]. Як бачимо, ідея автора полягає у тому, що люди будь-якої епохи зберігають зв'язок зі своїм первісним тваринним началом. У Кіньяровій оптиці «тваринність» («*animalité*») постає окремою компонентою «давнього часу», співвідносячись із передісторією людства. Разом із тим вона виконує функцію медіатора між «jadis» і людиною – неусвідомлене відчуття людиною власної «тваринності» єднає її із давнім часом: «... завдяки ній ми можемо повернутися до хліву, або до джунглів, або до переднародження, або до смерті» [144, с. 58].

Як пояснює сам автор, на формування його концепції вплинули ідеї французького соціального психолога Сержа Московічі, зокрема його праця «Суспільство проти природи» («*La société contre nature*», 1994). У ній С. Московічі обґрунтовує ідею становлення людини як результату її еволюційного переходу від тваринного стану до полювання. Він пояснює: «Людський мозок – це передовсім нащадок полювання. <...> Люди, що тисячоліттями прагнули бути хижаками, вищими за види, з якими вони себе порівнювали, стають хижаками, відмінними від цих видів: вони перетворюються і виявляють себе мисливцями» [109, с. 131]. Слідом за науковцем, Кіньяр продовжує цю думку в «Спекулятивній риторичі»: «Ось те, що стало фундаментом людської цивілізації – чи варварства. <...> Винахід людини відбувся через перехід від хижацтва до полювання» [144, с. 63]. Виходячи з цього положення, Кіньяр інтерпретує природу людини як відпочатково хижацьку, а відтак жорстоку.

Ця концепція дозволяє додатково висвітлити авторське розуміння історичних процесів. Чи не найекспліцитнішим із цієї точки зору вважаємо наступний уривок із роману «Альбуцій»: «Першопочатки Риму – це солом'яна хатинка, соски вовчиці і двійко дітей, які ледве белькочуть, які вмирають. Згадайте *про імперських легатів, про едилів, про полководців*, коли вони встають на зорі. <...> Або *коли вони шкребуть собі обличчя пемзою, щоб зняти з нього щетину, що уподібнює людину дикому звірові*, хоча цієї напасти не позбутися повік, хоч би як ти був могутній. Дикий звір, лютий і непереможний, чії ознаки вони намагаються стерти зі своїх щік і з-під носа, все одно *переслідує їх від зорі до зорі, щойно вони переступлять поріг бронзових дверей, поспішаючи до міста, Імперії, слави, золота*» [139, с. 17]. Отже, саме тваринним началом у людині Кіньяр пояснює війни, завоювання, грабунки, які супроводжують людство впродовж усієї історії. Ця концепція виявляє себе релевантною як у стосунку до історії античності, так і в контексті пояснення причин Другої світової війни, яка передувала «американській окупації» Франції.

У цій перспективі доречно також згадати початок роману «Американської окупації». Перелічуючи всіх численних «окупантів» Орлеана впродовж усієї історії цієї місцевості – римлян, аланів, франків... – письменник додає: «В очах дружин, у стиснутих кулаках братів, у сварливих голосах батьків, у всіх громадських зв'язках споконвіку прозирає щось вороже. Воно прагне відібрати. Воно прагне вбити» [141, с. 9]. Знаходимо слушним зауваження Б. Бланкмана стосовно Кіньярової концепції «тваринності»: «... у витоках первісної діяльності людини, полювання, війни, історії існує мімікрія хижацтва. <...> усе стає для письменника інтуїцією катастрофи» [73]. Подібно до вічної присутності «давнього часу» в осерді кожної епохи, тваринність та пов'язана з нею жорстокість постають такими ж неодмінними «ритурнелями» – людськими характеристиками, що фундують цивілізацію.

Насамкінець звертаємось до цитати із інтерв'ю П. Кіньяра. На запитання Ш. Лапер-Демезон про те, чи вважає він сам себе постмодерністом, Кіньяр відповідає: «Ми не постмодерні. Ми *доісторичні*. Думаю навіть, що ми *доархаїчні*» [116, с. 93]. Ця відповідь виразно резюмує авторське розуміння історії та людини в ній: людина будь-якої епохи зберігає зв'язок із міфічним передчассям, чи, іншими словами, витокami світу. Саме ця характеристика, на думку Кіньяра, становить непорушну основу нашої природи у будь-яку історичну добу.

Назагал реактуалізація історії в «Американській окупації» базується на характерних для кіньярівської парадигми скепсисі щодо каузальності історичного процесу та недовірі до статусу історії як метанаративу. Попри те, що з-посеред усього доробку автора саме в цьому творі історія відтворена найбільш деталізовано та лінійно, репрезентація обраного історичного відтинку відбувається також із залученням Кіньярової концепції давнього часу. Таким чином, за оповіддю про життя повоєнної Франції насправді криється глибинна авторська рефлексія історії, що її письменник мислить як циклічний процес, керований міфологічним часом. У романі представлено

широкий спектр історії: як актуальний контекст тогочасся (присутність американських баз НАТО на території Франції, Холодна війна), так і більш віддалені епохи (Франція доби Середньовіччя)⁶.

Висновки до розділу IV

1. Із-поміж усіх романів, що стали об'єктом дослідження в межах цієї роботи, твір «Американська окупація» – найбільш експліцитний із точки зору реактуалізації історії. На противагу романам «Записки на табличках Апроненії Авіції», «Альбуцій», «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі», історія в «Американській окупації» представлена найретельніше. У творі детально репрезентовано Францію повоєнної доби у всьому комплексі соціополітичних та культурно-історичних особливостей епохи.
2. У романі простежуються антиамериканські настрої у Франції повоєнної доби. Зокрема, найвиразніше у ньому оприявлені такі різновиди антиамериканізму, як спадковий, ностальгійний та соціальний (за термінологією С. Меньє). П. Кіньяр інтерпретує антиамериканізм старшої генерації жителів як трансформовану англофобію. При цьому засилля американських баз НАТО в їхній оптиці постає чинником негативного впливу на французьку культуру та ідентичність. У творі також критикується сегрегаційна політика США.
3. У романі виразно прокреслений генераційний вимір центрального конфлікту: на противагу антиамериканізму старшого покоління французів, молодша генерація виявляє проамериканські симпатії. Зокрема, у творі представлено дифузю національної та культурної ідентичності протагоніста, зумовлену наслідуванням американської культури.
4. В «Американській окупації» П. Кіньяр постулює недовіру до можливості пам'яті поставати надійним ресурсом для репрезентації історії.

⁶ Частина цього розділу написана на основі опублікованої статті: «Інтерпретація історії Франції повоєнної доби у романі Паскаля Кіньяра «Американська окупація» [51]. Матеріал розширено та уточнено.

Суб'єктивність та ненадійність людських спогадів, на думку автора, унеможливають достовірне відтворення історії.

5. У творі підважується ідея неодмінної інтеракції між макро- та мікроісторією. В окремих епізодах події життя персонажів постають підкреслено ізольованими від великої історії, що їх щільно оточує. Разом із цим, автор не нівелює повністю ідею впливу макроісторії, адже захоплення молодшої генерації місцевих мешканців новочасною культурою визначає вектор розвитку їхньої персональної історії.
6. Часова перспектива у романі є широкою, оскільки реактуалізація повоєнної доби тут відбувається у нерозривному зв'язку із кіньярівською концепцією темпоральності. Через один конкретний історико-політичний епізод автор транслює власне розуміння сенсу історії. Атемпоральний «давній час», особливості якого ми сформулювали у попередньому розділі, є константою для історичного часу, що під його впливом набуває статусу вічного повернення. Своєрідність циклічності часу у випадку з Кіньяром ми тлумачимо, звертаючись до концептуалізації феномена вічного повернення, здійсненої Ж. Дельозом. У цій оптиці рекурентність часу – це чинник оновлення, фактор, що привносить новизну. У площині роману «Американська окупація» кіньярівській непорушній міфічний час передвитоків усього суцього є стрижнем історичного часу, тоді як повоєнна епоха тут набуває характеристик «диференціальної серії», тобто відмінності, привнесеної природним плином часу.
7. У межах концептуалізації часу П. Кіньяр також розробляє ідею «тваринності» як незмінної константи людської природи. Згідно з автором, «тваринність» водночас постає медіатором між людиною та першовитоками і визначає людську поведінку. Саме архаїчними імпульсами тваринності, котрі оприявнюються через жорстокість, автор пояснює такі неодмінні складники історії, як військові завоювання – вони, зосібна, рухають історію вперед, фундууючи процес зміни епох.

ВИСНОВКИ

Реактуалізація історії постає однією з магістральних тенденцій новітнього французького роману, починаючи з 1980-х років і до сьогодні. Під впливом філософської думки доби постмодерну репрезентація та тлумачення історії у творах зазнають суттєвих модифікацій. Так, праці М. Фуко, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі підважують традиційний погляд на історію як лінійно-стадіальний процес, позначений каузальністю і телеологічною векторизацією. Ж.-Ф. Ліотар формулює стрижневу особливість постмодерністської епохи – ідею недовіри до потенційної здатності історії функціонувати в статусі метанаративу, спроможного вичерпно витлумачити своєрідність історичного періоду. У зв'язку з цим репрезентація історії у новітній романістиці відрізняється від традиційної моделі історичного роману, викристалізованої у добу романтизму. Внаслідок епістемологічного та поетикального розриву із традицією історичної романістики, – оприявленого через авторську суб'єктивність потрактування історії, гри з традиційними дискурсами, децентроване та ризоматичне зображення історії, – доречною дефініцією сучасних історичних творів є термін «романи, що мають справу з історією», запропонований італійським літературознавцем Дж. Рубіно. Досліджені нами романи Паскаля Кіньяра, які реактуалізують історію, є втіленням означеної тенденції. Водночас вони характеризуються самотутністю на рівні осмислення історії і темпоральності.

Здійснений аналіз доводить, що жанр біофікційного роману став для П. Кіньяра ключовою формою ревізії історії. Романи «Записки на табличках Апроненії Авіції» (1984) та «Альбуцій» (1990), в яких автор звертається до історії Давнього Риму, назагал характеризуються метатекстуальністю, фрагментарністю, жанровим еkleктизмом, ненадійністю та нелінійністю оповіді. Твір «Записки на табличках Апроненії Авіції» вважаємо зразком біографізації вигаданого персонажа, тоді як у романі «Альбуцій» автор здійснює фікціоналізацію реального персонажа. Історія в обох творах

виявляється передовсім фікціоналізованою та містифікованою: у них П. Кіньяр веде гру з читачем, переконуючи його в реальності існування заможної патриціанки Апроненії Авіції та в достовірності сюжетів декламацій античного ритора. В обох випадках біофікція сповнена авторських зізнань щодо персональних спроб заповнити лакуни в цих історіях, що зазнали ерозії внаслідок плину часу. Містифікований та симулякризований характер авторської біофікції тут постає імпліцитною маніфестацією недовіри до метанаративу. Так, метатекстуальні коментарі автора щодо місця і ролі персонажів у тодішній історії насправді не відтворюють історію, а промовисто її фальсифікують. Фрагментарна структура цих творів унеможлиблює репрезентацію історії за традиційним каузальним принципом.

У романах «Записки на табличках Апроненії Авіції» та «Альбуція» спостерігається тема кризового світовідчуття героя в момент зламу епох. Апроненія Авіція стає свідком занепаду Давньоримської імперії унаслідок варварських навал та укріплення позицій християнства, тоді як на тлі життя Альбуція відбувається становлення імперії, позначене утвердженням авторитаризму та небувалим масштабом кровопролитних війн. Персонажі постають на позір дистанційованими від трагізму макроісторії. Записки Апроненії Авіції, на перший погляд, маніфестують передовсім аксіологію давньоримського повсякдення, а «романи» Альбуція – полишені згадок про конкретні історичні події. Проте аналіз, здійснений нами із залученням техніки «close reading» та студій тілесності в літературі, дозволив засвідчити трагізм світовідчуття героїв, зумовлений, згідно з термінологією М. Фуко, епістемологічним зламом – тим розривом в історичному часі, що позначає перехід від однієї доби до наступної.

Було засвідчено, що в романах, присвячених античності, П. Кіньяр також маніфестує гру з літературознавчим дискурсом. Автор вписує фікційні нотатки Апроненії Авіції до традиції мемуаристики. Він також обстоює видатну роль декламацій Альбуція в історії літератури, кваліфікуючи їх як

претекст появи романного жанру, а самого ритора – як літератора, що суттєво вплинув на наступні покоління письменників. Інтертекстуалізація назагал є одним із ключових авторських інструментів реактуалізації історії: П. Кіньяр вносить численні інтерполяції до історичних джерел, котрими послуговується при конструюванні біофікції. Так, беручи за основу спогади про Альбуція Сенеки Старшого, автор суттєво модифікує задокументовані свідчення про життя ритора та узгоджує їх із власною світоглядною та мистецькою концепцією.

Для реалізації цієї мети, зосібна, П. Кіньяр синтезує жанр біофікції і автофікції. Здійснена аналітика роману «Альбуцій» дає підстави стверджувати, що оберненість в минулі епохи у романістиці Кіньяра нерозривно пов'язана із процесом авторської проєкції себе на образи протагоністів. На прекофігуративній стадії формування наративу, згідно з теорією П. Рікера, письменник добирає біографію з історичних відомостей про життя Альбуція, суголосні з його власною біографією – до прикладу, нюанси характеру і темпераменту персонажа. На наступній кофігуративній стадії Кіньяр синтезує ці деталі із специфічними рисами власного світогляду та розуміння онтології і темпоральності, так само як і з персональними поглядами на природу літературної творчості. У межах транспозиції оповіді в минуле протагоністи Кіньярових романів – до прикладу, давньоримський ритор Альбуцій, – функціонують як авторські маски. Використання прийому автофікційності дозволяє йому єднати історичні події із сучасністю: оповідь про історію постає вираженням авторського суб'єктивного відчуття історичних подій у їхньому зв'язку із сьогоденням.

Романи «Всі ранки світу» (1991) та «Тераса в Римі» (2000), також написані у жанрі біофікції, реактуалізують історію XVII ст. Спільною рисою обох творів є зосередженість автора на історії життя митців тієї доби. Репрезентуючи життя історичних персонажів у романі «Всі ранки світу», він суттєво їх фікціоналізує. П. Кіньяр узгоджує аксіологію Ж. де Сент-Коломба з власною світоглядною парадигмою – герой артикулює авторське розуміння

природи та функцій мистецтва. При цьому велика історія в романі практично відсутня: згадки про тодішніх історичних діячів поодинокі виринають у творі виключно у стосунку до музики – ключового інтересу протагоніста. Натомість П. Кіньяр зосереджується на ретельному нюансуванні внутрішнього світу персонажів. У такий спосіб автор здійснює «дискваліфікацію історії» (вираз, яким Ж.-Л. Потро характеризує специфіку Кіньярового оперування історією): у романі про життя митця XVII ст. тогочасна історія не цікавить Ж. де Сент-Коломба та практично ніяк не впливає на його життя.

У романі «Тераса в Римі», присвяченому біографізації вигаданого персонажа, автор переконливо оточує Ж. Моума мистецьким контекстом тогочасся, пов'язуючи історію його життя з художниками і граверами доби бароко – як реальними, так і фікційними. Синтезуючи фактуальні і фікційні відомості про тогочасних митців, П. Кіньяр створює ілюзію історичної достовірності. На рівні композиції роман постає колажем, складеним із гетерогенних елементів: глави, присвячені історії життя персонажа, тут чергуються із лаконічними дескрипціями його гравюр, текстами листів, описами снів. До того ж фікційна біографія героя оповідається в нехронологічному порядку. Така структура, подібно до формальної специфіки буксових табличок Апроненії Авіції, потенційно наділяє читача функцією співтворця роману, дозволяючи йому самостійно обирати порядок прочитання глав та вільно їх інтерпретувати.

Здійснений аналіз доводить, що атрибутивною характеристикою всіх біофікційних романів П. Кіньяра є авторський інтерес до персонажів, забутих великою історією (Альбуцій, Ж. де Сент-Коломб, Ж. Моум) або назагал малозначущих в її контексті – як патриціанка Апроненія Авіція. Письменник фокусується на героях, витіснених на периферію історії: у такий спосіб автор артикулює недовіру до традиційної моделі історіографії, центрованої навколо визначних історичних діячів. При цьому, слідом за В. Фесенко, вважаємо, що

автор виявляє себе «археологом», котрий дошукується доказів існування забутих персонажів, похованих під товщею великої історії.

Було засвідчено, що для дослідження стратегій оперування історією важливе значення має концепція темпоральності П. Кіньяра, висвітлена автором у його есеїстиці – головно у творі «Про давній час». Письменник виражає недовіру до потенційної можливості історіографії як результату раціоцентричних зусиль достовірно відобразити минуле та історично правдиво репрезентувати специфіку колишніх епох. Натомість він розвиває власну концепцію, якій дає назву «давній час» (фр. – *«jadis»*): вона ґрунтується на ідеї існування містичного часового проміжку, який пов'язаний із витоками світу і, відтак, передує з'яві людини. На думку автора, відчуття цього часу для митця постає ресурсом для «істинної» творчості. Своєю чергою, справжнє мистецтво здатне встановлювати зв'язок із міфічним часом – отож, тема мистецтва (музики і живопису зосібна) як відлуння архаїчного минулого набуває одного із ключових значень у творчості Кіньяра.

Аналіз інтермедіального модусу романістики П. Кіньяра доводить, що як музика, так і піктуральне мистецтво, представлені, відповідно, у романах «Всі ранки світу» та «Тераса в Римі», відіграють функцію медіатора авторської метамови в літературі. Так, через музичні і графічні образи в цих творах П. Кіньяр ретранслює згадану концепцію «давнього часу», представляючи персональну візію темпоральності ключовою темою мистецьких творів Ж. де Сент-Коломба та Ж. Моума. Прикметно, що в романах, присвячених життю митців XVII ст., автор не надає читачеві очікуваної дескрипції музичних чи піктуральних творів цієї доби. Натомість усі твори, що їх описує автор у згаданих романах, є фікційними та узгодженими з письменницькою концепцією мистецтва у його стосунку до міфічного передчасся. Отже, у романах, присвячених XVII ст., автор також реактуалізує історію мистецтва, наділяючи її персональним сенсом.

Природа музикалізації роману «Всі ранки світу» є комплексною: вона реалізована автором як у згаданому модусі осмислення теми творчості, так і на формальному рівні. Музикалізація форми цього твору відбувається через такі прийоми ліризації, як ритмізація (анафора, епіфора, рима) та фонетична суголосоність (алітерація). У романі «Тераса в Римі» опис гравюр фікційного персонажа ми кваліфікуємо, як квазіекфразис – літературну дескрипцію витвору мистецтва, який ніколи не існував. Ми дійшли висновку, що графічні твори у цьому романі виконують функції: 1) наративної організації (фіксації окремих подій життя протагоніста); 2) автореференції (можливості для митця репрезентувати себе у власному творі); 3) символу (втілення міфічних витоків світу у художньому творі).

Дослідження роману «Американська окупація» (1994) засвідчило широту спектру історії, до якого звертається П. Кіньяр. У романі представлено як відносно близьку часову перспективу, так і передісторію. Автор зображує період присутності американських баз НАТО на території повоєнної Франції, послідовно критикуючи культуру та світогляд представників «нового світу» з позицій елітистського антиамериканізму, притаманного інтелектуальному дискурсу Франції. У творі прослідковуємо процес модифікації національної і культурної ідентичності головного персонажа, зумовлений впливом американської культури.

Історія повоєнної Франції у романі виявляє себе пронизаною передісторією, яка в авторській оптиці конституює фундаментальний пласт кожної епохи. Рекурсія міфологічного давнього часу в Кіньяровій художній парадигмі є – суголосоно з теорією вічного повернення, запропонованою Ж. Дельозом – трансісторичним процесом, рефреном вічності у сьогочассі. Щодо цього феномена П. Кіньяр також розвиває концепцію архаїчних тваринних інстинктів, що пульсують у кожній людині впродовж усієї історії. Саме з цих позицій автор тлумачить закономірності ходу історії: первісна жорстокість у людині породжує потребу завойовувати, яка і рухає історію вперед.

Назагал ми дійшли висновку, що реактуалізація історії у романістиці П. Кіньяра відбувається, головно, через авторське наділення історії власним смислом. Кіньярова візія кожної окремої епохи постає суб'єктивізованою та інтимізованою. При цьому автор виявляє себе сучасним та «антисучасним» водночас. Постмодерністська поетика його творчості – насправді лише формальна маніфестація потреби автора розповісти про позачасове чи, сказати б, «передчасове». При цьому авторська візія темпоральності виразно превалює над можливою інтенцією достовірно зобразити історію конкретної епохи, що і доводить здійснена аналітика романів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алхімія слова живого. Фр. роман 1945-2000 рр.: навч. посіб. для вищ. навч. закл. / М. Мільнер, Ж. Бєсьєр, Б. Бланкман та ін. – К: Промінь, 2005. – 383 с.
2. Бандровська О. Ідея перевідкриття часу в контексті діалогу природничого і гуманітарного знання / Ольга Бандровська // Сучасні літературознавчі студії: Зб. наук. праць. – Вип. 4. – К.: КНЛУ, 2007. – С. 6-13.
3. Барт Р. Сад, Фурье, Лойола / Пер. с франц. Б. Скуратова. – М.: Праксис, 2007. – 256 с.
4. Бартусяк П. Дельоз і Гватарі: рефрени свободи / Павло Бартусяк. // *Sententiae*. – 2000. – №39. – С. 140–149.
5. Бартусяк П. Турбулентна рекурсія, або Професор Челенджер читає біля ріки / Павло Бартусяк. // *Філософська думка*. – 2017. – №4. – С. 114–125.
6. Бартусяк П. І життя і дельоз і література. Коментар до українського перекладу есе Жюльє Дельоза «Література і життя» [Електронний ресурс] / Павло Бартусяк – Режим доступу до ресурсу: https://kontur.media/pavlo_bartusiak_comment_deleuze.
7. Біла О. Генеалогія історії від Ф. Ніцше до М. Фуко / Оріся Біла. // *Вісник Дніпропетровського університету*. – 2013. – №21. – С. 134–139.
8. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів / Тетяна Бовсунівська. – Київ, 2008. – 511 с.
9. Бовсунівська Т., Бобрик Р., Виноградов О. [та ін.]. Екфразис. Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. проф. Т. Бовсунівської – Київ: Київський університет, 2013. – 237 с.
10. Бодрийяр Ж. Америка / Пер. с франц. Д. Калугин – Санкт Петербург: Владимир Даль, 2000. – 204 с.

11. Бойніцька О. Англійський історіографічний роман помежів'я ХХ-ХХІ століття: генеза та жанрові модифікації : дис. докт. філ. наук : 10.01.04 / Ольга Бойніцька – Київ, 2016. – 417 с.
12. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології // Сучасна літературна компаративістика: стратегії та методи. – К., 2009. – С. 372–393.
13. Ващенко Ю. Жанрова специфика романа П. Киньяра «Записки на табличках Апроненни Авиции» // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна : збірник наукових праць / Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна. – Харків, 2014. – № 11. – С. 119-124.
14. Гатальська С. Філософія культури: підручник для вищ. навч. закл. / Стелла Гатальська. – Київ: Либідь, 2005. – 325 с.
15. Гачко О. «Археологія знання»: до проблеми становлення філософсько-історичних поглядів М. Фуко / Оріся Гачко. // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. – 2012. – №4. – С. 200–207.
16. Генералюк Л. Виклики екфразису / Леся Генералюк // Література на полі медій: Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України / за ред. Т. Гундорової і Г. Сиваченко – Київ, 2019. – С. 114–127.
17. Даниленко О. Концепт «розриву» як конститутив історичного апріорі та екзегеза ідентичності М.Фуко // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. пр. — К., 2008. — Вип. 68. — С. 15-25.
18. Делез Ж. Анти-Едип. Капіталізм и шизофренія / Ж. Делез, Ф. Гваттари; Пер. с фр. Д. Кралечкин. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.
19. Делез Ж. Тысяча плато. Капіталізм и шизофренія / Ж. Делез, Ф. Гваттари; Пер. с фр. Я. Свирский. – Екатеринбург: У-Фактория, 2010. – 896 с.

20. Драненко Г. Путівник із новітньої французької літератури / Г. Драненко. – Чернівці: Рута, 2007. – Ч. II. – 94 с.
21. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: [В 2 т.] / Пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Галыдовой, Е. Гречаной и др. ; под ред. С. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
22. Ицзя В. Традиция итальянской школы живописи в искусстве утрехтских караваджистов [Электронный ресурс] / Ван Ицзя // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – 2017. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.gramota.net/materials/3/2017/7/7.html>.
23. Історія політичної думки: підручник: у 2-х т. / за заг. ред. Н. Хоми; [Т. Андрущенко, О. Бабкіна, І. Вільчинська та ін.]; 2-е вид., перероб. і доп. – Львів: Новий Світ–2000, 2017. – 598 с.
24. Каган М. Морфология искусства / Моисей Каган. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
25. Киньяр П. Секс и страх / Паскаль Киньяр. – М.: Текст, 2000. – 189 с.
26. Кифер О. Сексуальная жизнь в Древнем Риме / Пер. с нем. Л. Игоревский. – М.: Центрполиграф, 2003. – 431 с.
27. Криворучко С. Естетична парадигма літератури межі ХХ–ХХІ ст. / Світлана Криворучко. // Іноземна філологія. – 2014. – №126. – С. 206–217.
28. Куцепал С. Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом «пост-» / Світлана Куцепал. – Київ: Парапан, 2004. – 324 с.
29. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков; Буковинський центр гуманітарних досліджень. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 634 с.
30. Лиотар Ж. Состояние постмодерна / Пер. с франц. Н. Шматко. – Алетейя: Санкт-Петербург, 1998. – 160 с.
31. Ліщук-Торчинська Т. Герменевтичне розуміння наративу як темпорального дискурсу особливого роду в філософії Поля Рікера [Електронний ресурс] / Тетяна Ліщук-Торчинська. – 2011. – Режим

- доступу до ресурсу:
https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/1254/1/Pol_Riker.pdf.
32. Матвійчук У. Перспективи інтерпретації літературних творів крізь призму музики / Уляна Матвійчук. // Слово і час. – 2016. – №1. – С. 80–86.
33. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики / Світлана Маценка. – Львів: Апріорі, 2017. – 118 с.
34. Маценка С. Партитура роману: монографія / Світлана Маценка. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. – 526 с.
35. Павленко Ю. Французька література другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: Навчально-методичний посібник / Юлія Павленко. – Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2013. – 142 с.
36. Павленко Ю. Чорнильна історія. Письмо про Себе фікційного суб'єкта (на матеріалі французького роману ХVІІІ — початку ХХІ століть): монографія / Юлія Павленко. — Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2018. — 416 с.
37. Пащенко О. Історіософські концепції ars poetica О. Ольжича в контексті «Празької школи» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 / Оксана Пащенко – Київ, 2014. – 20 с.
38. Петренко Д. Онтологія Жюльє Дельоза: вічне повернення й випадок / Дмитрій Петренко. // Актуальні проблеми філософії і соціології. Серія «Філософія». – 2016. – №11. – С. 87–89.
39. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.06 / Пешорда Дамір – Львів, 2001. – 26 с.
40. Платон. Теэтет [Електронний ресурс] // Платон. Собр. соч. в 4-х томах. Том 2. – 1993. – Режим доступу до ресурсу: <https://psylib.org.ua/books/plato01/22teate.htm>.
41. Плахонін А. Анналів школа [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій та ін. НАН України. Інститут

- історії України. - К.: В-во «Наукова думка», 2003. – 688 с. – Режим доступу до ресурсу: http://www.history.org.ua/?termin=Annaliv_shkola
- 42.Реизов Б. Французский исторический роман в эпоху романтизма / Борис Реизов. – Ленинград: Гослитиздат, 1958. – 565 с.
- 43.Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / Пер. с франц. В. Славко. – М.: Университетская книга, 1998. – 313 с.
- 44.Рикер П. Время и рассказ. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / Пер. с франц. В. Славко. – М.: Университетская книга, 2000. – 224 с.
- 45.Рикер П. Память, история, забвение / Пер. с франц. И. Блауберг. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
- 46.Романова О. Образ середньовіччя. Нариси про французький історичний роман / Ольга Романова. – Черкаси, 2014. – 120 с.
- 47.Савич О. Античність у сучасному французькому романі: теоретичний аспект / Оксана Савич. // Літературознавчі студії, №4. – Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка, 2018. – С. 141-147.
- 48.Савич О. До питання про історію у постмодерністському романі: український літературознавчий дискурс / Оксана Савич. // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика, №1. – Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка, 2018. – С. 37–39.
- 49.Савич О. Антична тілесність у романі Паскаля Кіньяра «Записки на табличках Апроненії Авіції» / Оксана Василівна Савич. // Сучасні літературознавчі студії, №16. – К.: Вид. центр. КНЛУ, 2019. – С. 158-164.
- 50.Савич О. Роман Паскаля Кіньяра «Альбуцій» як спроба рефлексії історії на зламі епох / Оксана Василівна Савич. // Літературознавчі студії, №4. – Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка, 2019. – С. 106–111.
- 51.Савич О. Інтерпретація історії Франції повоєнної доби в романі П. Кіньяра «Американська окупація» / Оксана Савич. // Science and Education. A New Dimension. – 2021. – №253. – С. 55–59.

52. Самчук О. Становлення феномену наративної ідентичності особистоті в історико-філософських парадигмах / Олена Самчук. – Практична філософія. К.: ПАРАПАН, 2014. - № 54 – С. 114-146.
53. Сизоненко Н. Рівні актуалізації минулого в постмодерному історичному романі / Наталія Сизоненко. // Сучасні літературознавчі студії. – 2007. – №4. – С. 157–163.
54. Сігов К. Поль Рікер: пам'ять, історія, вдячність / Костянтин Сігов. // Дух і літера. – 2006. – №15. – С. 6–16.
55. Стеценко А. Сповідальна модальність французького роману доби модернізму: діалог літератури та музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.04 «література зарубіжних країн» / Стеценко Анастасія. – Київ, 2019. – 19 с.
56. Фесенко В. Автобіографія: до проблеми жанрової ідентичності / Валентина Фесенко // Сучасні літературознавчі студії: Зб. наук. праць. – Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2010. – Вип. 7. Модуси автобіографічного письма. — С. 8-18.
57. Фесенко В. Література і живопис: інтермедіальний дискурс. Навч. посібник / Валентина Фесенко. – Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2014. – 398 с.
58. Фесенко В. Новітня французька література: Навч. посібник / Валентина Фесенко. – Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2015. – 273 с.
59. Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди; голов. ред. В. І. Шинкарук. – Київ: Абрис, 2002. – 742 с.
60. Фуко М. Слова и вещи / Пер. с франц. Н. Автономова. – Санкт-Петербург: А-сэд, 1994. – 405 с.
61. Фуко М. Археологія знання / Пер. із франц. В. Шовкун. – Київ: Основи, 2003. – 326 с.

- 62.Шевчук З. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : 10.01.06 / Зоя Шевчук – Київ, 2006. – 28 с.
- 63.Alexander D. Mezzotint // The Dictionary of Art. Vol. 21 / ed. Jane Turner – New York: Grove's Dictionaries, 1996. – P. 414–418.
- 64.Arfaoui S. Le monde latin dans l'oeuvre de Pascal Quignard / Saida Arfaoui. – Bordeaux, 2012. – 457 p.
- 65.Aziza C. Roman historique et antiquité / Claude Aziza. // Revue des études anciennes. – 2019. – №121. – P. 119–142.
- 66.Baroin C. Corps et mémoire à Rome / Catherine Baroin. // Le statut et l'image du corps dans la mythologie et la littérature grecques. – 2003. – №19. – P. 159–178.
- 67.Bédarida F. Une invitation à penser l'histoire : Paul Ricœur / François Bédarida. // Revue Historique. – 2001. – №303. – P. 731–739.
- 68.Bekhedidja N. L'écriture fragmentaire : une destruction d'une perspective unitaire du récit dans Terrasse à Rome de Pascal Quignard [Електронний ресурс] / Nabila Bekhedidja. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://journals.openedition.org/multilinguales/1063>.
- 69.Benoit E. Élan vital (Ostwald, Bergson, Péguy, Teilhard) / Eric Benoit. // Écritures de l'énergie. – 2017. – P. 163–182.
- 70.Bessières V. Antiquité et postmodernité : les intertextes gréco-latins dans les arts à récit depuis les années soixante (fiction, théâtre, cinéma, série télévisée, bande dessinée) / Vivien Bessières., 2011. – 711 p.
- 71.Bertho S. Temps, récit et postmodernité / Sophie Bertho. // Littérature. – 1993. – №92. – P. 90–97.
- 72.Blanckeman B. La transposition dans la transposition: les Petits Traités de Pascal Quignard / Bruno Blanckeman. // La transposition générique. – 2003. – №31. – P. 101–115.

73. Blanckeman B. Les récits indécidables [Электронный ресурс] / Bruno Blanckeman. – 2008. – Режим доступа до ресурсу: <https://books.openedition.org/septentrion/16853>.
74. Bogoya González C. Pascal Quignard : musique et poétique de la défaillance / Camilo Bogoya González., 2011. – 513 p.
75. Boucheron P. Dissiper l'aura du nom propre / Patrick Boucheron // Le roman français contemporain face à l'Histoire / Gianfranco Rubino, Dominique Viart. – Macerata: Quodlibet, 2014. – P. 43–61.
76. Bouju E. La conscription fictionnelle des témoins, ou l'istoricisation du roman contemporain / Emmanuel Bouju // Le roman français contemporain face à l'Histoire / Gianfranco Rubino, Dominique Viart. – Macerata: Quodlibet, 2014. – P. 77–87.
77. Boulard S., Santi S. Pascal Quignard, un écrivain politique // Contemporary French and Francophone Studies., 2014., No. 3, Vol. 18. P. 323-335.
78. Buisine A. Biofictions / Alain Buisine. // Revue des sciences humaines. – 1991. – №224. – P. 7–13.
79. Camarero J. Littérature et réflexivité / Jésus Camarero. // Çédille. – 2018. – №14. – P. 83–112.
80. Carmignani P. Aspects de l'antiaméricanisme contemporain [Электронный ресурс] / Paul Carmignani. – 2003. – Режим доступа до ресурсу: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01756426/document>.
81. Chartier R. Histoire et discours chez Michel Foucault / Roger Chartier. // Diálogos. – 2012. – №16. – P. 791–811.
82. Chrystelle C. Les Stèles du recueillement : un dialogue avec Pascal Quignard / Claude Chrystelle. // L'Esprit Créateur. – 2012. – №52. – P. 3–11.
83. Colonna V. L'Autofiction & autres mythomanies littéraires / Vincent Colonna. – Auch: Tristram, 2007. – 256 p.
84. Corradi F. Tromper la mélancolie par des assauts de passé : les fictions biographiques et le XVIIe siècle / Federico Corradi // Le roman français

- contemporain face à l'Histoire / Gianfranco Rubino, Dominique Viart. – Macerata: Quodlibet, 2014. – P. 151–164.
85. Cousin de Ravel A. La Peinture, pré-texte à l'écriture chez Pascal Quignard / Agnes Cousin de Ravel. // L'Esprit Créateur. – 2012. – №52. – P. 48–58.
86. Craciunescu M. Fictionnalité et référentialité. Interrogations génériques : de l'autobiographie à la biofiction [Электронный ресурс] / Miruna Craciunescu // Itinéraires. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: <https://journals.openedition.org/itineraires/3693>
87. Darrieussecq M. Je est un autre. Conférence prononcée à Rome en janvier 2007 // Ecrire l'histoire d'une vie / Annie Oliver. – Rome, 2007, p. 18-31.
88. Dauvin P. Marin Marais : musicien du roy, compositeur / Patrick Dauvin. – Les Amis de Verneuil, 2017. – 36 p.
89. Declercq G. « Tous les matins du monde sont sans retour ». L'image du Grand Siècle dans l'œuvre de Pascal Quignard / Gilles Declercq. // Littératures classiques. – 2011. – №76. – P. 197–212.
90. Declercq G. Roman, fable, déclamation. L'Invention dans l'œuvre de Pascal Quignard / Gilles Declercq // Le Romanesque / Gilles Declercq. – Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. – P. 182–203.
91. Degott B. Écriture de soi : secrets et réticences / B. Degott, M. Miguet-Ollagnier. – Paris: L'Harmattan, 2002. – 376 p.
92. Dosse F. Paul Ricoeur et l'écriture de l'histoire ou comment Paul Ricoeur révolutionne l'histoire / François Dosse. // La sociologie saisie par la littérature. – 1996. – №26. – P. 138–169.
93. Doubrovsky S. Fils / Serge Doubrovsky. – Paris: Galilée, 1977. – 537 p.
94. Dranenko G. Le rêve et l'errance : un dialogue imaginaire entre Aharon Appelfeld et Pascal Quignard // Errance et sens de l'être et de la lettre dans la littérature / Galyna Dranenko, Françoise Hanus et Nina Nazarova. – Paris: L'Harmattan, 2021.

95. Dunford J. Le Mystère Sainte Colombe [Электронный ресурс] / Jonathan Dunford – Режим доступа до ресурсу: http://www.classicalacarte.net/Textes/Divers/dunford_sainte_colombe_fr.htm.
96. Durand-Le Guern I. Le roman historique / Isabelle Durand-Le Guern. – Paris: Armand Colin, 2008. – 127 p.
97. Edwards C. Réalité ou fiction? L'histoire à l'épreuve du postmodernisme / Carole Edwards. // European Review of History. – 2011. – №18. – P. 487–498.
98. Edwards C. Writing Rome: Textual Approaches to the City / Catharine Edwards – Cambridge University Press, 1996. – 164 p.
99. Ferrier M. La part du chien : des esprits animaux dans l'œuvre de Pascal Quignard / Michaël Ferrier // Pascal Quignard. La littérature à son Orient / Christian Doumet, Midori Ogawa. – Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2015. – P. 118–130.
100. Foucault M. History, discourse and discontinuity. // Salmagundi. – N. Y., 1972. – №20. – P. 223-229.
101. Gasparini P. De quoi l'autofiction est-elle le nom ? Conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009 [Электронный ресурс] / Philippe Gasparini. – 2009. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.
102. Gefen A. Le genre des noms. La biofiction dans la littérature française contemporaine / Alexandre Gefen // Le Roman français au tournant du XXIe siècle / Alexandre Gefen. – Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. – P. 305–319.
103. Gioli G. Towards a Theory of History in Gilles Deleuze / Giovanna Gioli. // The international journal of humanities. – 2006. – №3. – P. 163–168.
104. Gontard M. Le Postmodernisme en France: définition, critères, périodisation [Электронный ресурс] / Marc Gontard. – 2001. – Режим доступа до ресурсу: <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.lim>

ag.refer.org%2FCours%2FDocuments%2FGontardPostmod.htm#federation=archive.wikiwix.com&tab=url.

105. Gorillot B. Albucius : un roman latin? / Bénédicte Gorillot. // L'Esprit Créateur. – 2012. – №52. – P. 22–34.
106. Gorrillot B. L'auteur Pascal Quignard / Bénédicte Gorrillot. // « Littérature ». – 2009. – №155. – P. 68–81.
107. Gorrillot B. L'héritage gréco-latin dans la littérature contemporaine française : Michel Deguy, Jude Stefan et Christian Prigent écrivains traducteurs / Bénédicte Gorrillot. // Poésie. – 2021. – №177. – P. 79–95.
108. Grell I. L'autofiction / Isabelle Grell. – Paris: Armand Colin, 2014. – 128 p.
109. Gresle F. La société contre nature / François Gresle. // Revue française de sociologie. – 1974. – №15. – P. 127–133.
110. Hamilton J. Philology and Music in the Work of Pascal Quignard / John Hamilton. // Studies in 20th & 21st Century Literature. – 2009. – №33. – P. 2–25.
111. Hamilton J. Unlimited, Unseen and Unveiled: The Force of the Aorist in Pascal Quignard's *Sur Le Jadis* / John Hamilton. // L'Esprit Créateur. – 2012. – №52. – P. 96–106.
112. Juignet P. Michel Foucault et le concept d'épistémè [Электронный ресурс] / Patrick Juignet // Philosophie, science et société. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <https://philosciences.com/philosophie-generale/la-philosophie-et-sa-critique/10-michel-foucault-episteme>
113. Kempf R. Sur le corps romanesque / Roger Kempf. – Paris: Seuil, 1968. – 191 p.
114. L'Huillier M. Le monumentum de Sénèque l'Ancien / Marie-Claude L'Huillier // Hommes, cultures et paysages de l'Antiquité à la période moderne – Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. – P. 279–295.
115. Lapeyre-Desmaison C. Mémoires de l'origine : un essai sur Pascal Quignard / Chantal Lapeyre-Desmaison. – Paris: Galilée, 2001. – 318 p.

116. Lapeyre-Desmaison C. Pascal Quignard le solitaire / Chantal Lapeyre-Desmaison. – Paris: Galilée, 2006. – 247 p.
117. Lawlor L. Speaking Out For Others: Philosophy's Activity in Deleuze and Foucault (and Heidegger) / L. Lawlor, J. Sholtz // *Between Foucault and Deleuze* / N. Morar, T. Naile, D.W. Smith. – Edinburgh: Edinburgh UP, 2016. – P. 139–160.
118. Lemaire G. Le spectre du post-modernisme / Gérard-Georges Lemaire. // *Le Monde*. – 1981. – P. 2–5.
119. Lyamlahy Kh. Esthétique de la biographie (dé)mystificatrice. Lecture d'Évocation de Matthias Stimmberg d'Alain-Paul Mallard [Электронный ресурс] / Khalid Lyamlahy. // *Itinéraires*. – 2018. – Режим доступа до ресурсу: <https://journals.openedition.org/itineraires/3770>
120. Mertz-Baumgartner B. Le roman métahistorique en France / Birgit Mertz-Baumgartner // *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine* / Wolfgang Asholt, Marc Dambre. – Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. – P. 123–132.
121. Meunier S. Anti-Americanisme in France / Sophie Meunier. // *European Studies Newsletter*. – 2005. – №34. – P. 1–4.
122. Mével Y. Énergie versus mélancolie ? Sur l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint / Yann Mével. // *Écritures de l'énergie*. – 2017. – P. 329–348.
123. Mevel Y. L'homme et l'animal dans l'imaginaire de Pascal Quignard / Yann Mevel // *Pascal Quignard. La littérature à son Orient* / Christian Doumet, Midori Ogawa. – Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2015. – P. 131–146.
124. Michel Ch. Charles de Mallery. Quelques réflexions sur l'estampe au XVIIe siècle [Электронный ресурс] / Christian Michel // *Nouvelles de l'estampe*. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <https://journals.openedition.org/estampe/588?lang=en>
125. Molino J. Qu'est-ce que le roman historique? / Jean Molino. // *Revue d'Histoire littéraire de la France*. – 1975. – №2. – P. 195–234.

126. Molkou E. L'identité en question : autofiction et judéité / Elizabeth Molkou. // *Dalhousie French Studies*. – 2005. – №70. – P. 83–97.
127. Mongelli M. *Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine* / Mongelli Marco – Paris, 2019. – 450 p.
128. Nadaud A. *Malaise dans la littérature* / Alain Nadaud. – Paris, 1993. – 106 p.
129. O'Connor B. *The anti-American Tradition: A history in four phases* // *The Rise of anti-Americanism*. Routledge, 2006. P. 11-24.
130. Oberhuber A. *Dans le corps du texte* / Andrea Oberhuber. // *Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain*. – 2013. – №103. – P. 5–19.
131. Pautrot J.-L. *De La Leçon de musique à La Haine de la musique: Pascal Quignard, le structuralisme et le postmoderne* / Jean-Louis Pautrot. // *French Forum*. – 1997. – №3. – P. 343–358.
132. Pautrot J.-L. *Dix questions à Pascal Quignard* / Jean-Louis Pautrot. // *Études françaises*. – 2004. – №40. – P. 87–92.
133. Pautrot J.-L. *La musique de Pascal Quignard* / Jean-Louis Pautrot. // *Études françaises*. – 2004. – №40. – P. 55–76.
134. Pautrot J.-L. *Pascal Quignard ou le fonds du monde* / Jean-Louis Pautrot. – Rodopi, 2007. – 197 p.
135. Poignault R. *Albucius aux origines du roman chez Pascal Quignard* / Rémy Poignault. // *Présence du roman grec et latin, colloque international du Clermont-Ferrand, 23-25 novembre 2006*. – 2011. – P. 745–768.
136. Poignault R. *Marcus Porcius Latro revisité par Pascal Quignard* / Rémy Poignault // *Présence de la déclamation antique (suasoirs et controverses grecques et latines)* / Rémy Poignault, Catherine Scheinder., 2015. – P. 451–472.
137. Poirier J. *Le minimalisme des ruines: Sur Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia, de Pascal Quignard* / Jacques Poirier // *Le récit minimal* / Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz, Michel Viegnes. – Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2012. – P. 147–155.

138. Prost F. Introduction / Francis Prost. // Penser et représenter le corps dans l'Antiquité. – 2006. – P. 7–11.
139. Quignard P. Albucius / Pascal Quignard. – Paris: P.O.L, 1990. – 184 p.
140. Quignard P. Carus / Pascal Quignard. – Paris: Gallimard, 1979. – 378 p.
141. Quignard P. L'Occupation américaine. Paris : Éditions du Seuil, 1994. 210 p.
142. Quignard P. La barque silencieuse / Pascal Quignard. – Paris: Seuil, 2009. – 252 p.
143. Quignard P. La leçon de musique / Pascal Quignard. – Paris: Hachette, 1987. – 135 p.
144. Quignard P. La Rhétorique spéculative / Pascal Quignard. – Paris: Calmann-Lévy, 1995. – 217 p.
145. Quignard P. Le nom sur le bout de la langue / Pascal Quignard. – Paris: P.O.L, 1993. – 128 p.
146. Quignard P. Le salon du Wurtemberg / Pascal Quignard. – Paris: Gallimard, 1986. – 365 p.
147. Quignard P. Les ombres errantes / Pascal Quignard. – Paris: Grasset, 2002. – 192 p.
148. Quignard P. Les Paradisiaques / Pascal Quignard. – Paris: Gallimard, 2005. – 308 p.
149. Quignard P. Les tablettes de buis d'Apronemia Avitia / Pascal Quignard. – Paris: Gallimard, 1984. – 146 p.
150. Quignard P. Lettre à Dominique Rabaté / Pascal Quignard. // Europe. – 2010. – №977. – P. 8–21.
151. Quignard P. Petits traités / Pascal Quignard. – Paris: Gallimard, 1990. – 618 p.
152. Quignard P. Sur le jadis / Pascal Quignard. – Paris : Grasset, 2002. – 310 p.
153. Quignard P. Terrasse à Rome / Pascal Quignard. – Paris : Grasset, 2000. – 167 p.
154. Quignard P. Tous les matins du monde / Pascal Quignard. – Paris: Gallimard, 1991. – 117 p.

155. Quignard P. Vie secrète / Pascal Quignard. – Paris: Gallimard, 1998. – 472 p.
156. Rabaté D. Pascal Quignard : étude de l'œuvre / Dominique Rabaté. – Paris: Bordas, 2008. – 157 p.
157. Revel J. L'Obsession anti-américaine ; Son fonctionnement, ses causes, ses conséquences. Paris : Plon, 2002. 330 p.
158. Richard J. L'état des choses : études sur huit écrivains d'aujourd'hui / Jean-Pierre Richard. – Paris: Gallimard, 1990. – 198 p.
159. Ricoeur P. Du texte à l'action. – P. : Seuil, 1986. – 222 p.
160. Riou N. Pub fiction : société postmoderne et nouvelles tendances publicitaires / Nicolas Riou. – Paris: Éd. d'Organisation, 1999. – 183 p.
161. Roger P. L'Ennemi américain : Généalogie de l'antiaméricanisme français / Philippe Roger. – Paris: Seuil, 202. – 601 p.
162. Rosse D. Autofiction et autopoïétique. La fictionnalisation de soi / Dominique Rosse. // L'Esprit Créateur. – 2002. – №42. – P. 8–16.
163. Rubino G. L'Histoire interrogée / Gianfranco Rubino // Le roman français contemporain face à l'Histoire / Gianfranco Rubino, Dominique Viart. – Macerata: Quodlibet, 2014. – P. 11–27.
164. Samoyault T. Il faut se souvenir que les dinosaures n'apparurent qu'en 1841. Pascal Quignard et l'histoire [Электронный ресурс] / Tiphaine Samoyault. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.fabula.org/colloques/document2117.php>
165. Savych O. L'autofiction comme instrument de construction de soi : le cas de Pascal Quignard / Oksana Savych. // Savoirs en prisme, №13 : Autopoiesis. Fictions du moi ou l'art de se créer soi-même. – Reims : Université de Reims-Champagne-Ardenne, 2021. – P. 79–90.
166. Selbach V. Charles de Mallery. A Flemish engraver between Antwerp, Rome and Paris at the turn of the 16th and 17th centuries [Электронный ресурс] / Vanessa Selbach // Nouvelles de l'estampe. – 2020. – Режим доступа до ресурсу: <https://journals.openedition.org/estampe/1508?lang=fr>.

167. Senecae Maioris. Controversiae [Электронный ресурс] / Senecae Maioris – Режим доступа до ресурсу: <https://www.thelatinlibrary.com/seneca.contr7.html>.
168. Sheringham M. Quignard et l'archive: «une beauté de découpe» / Michael Sheringham. // Narrations d'un nouveau siècle: Romans et récits français (2001-2010). – 2013. – P. 57–68.
169. Sourisse A. Diffractions du soleil romain : le spectre de la latinité / Sourisse Amandine – Nantes, 2015. – 431 p.
170. Thibault B. L'Autrefois et le Jadis dans L'Occupation américaine de Pascal Quignard // French Forum. 2016., No. 1, Vol. 41. P. 115-126.
171. Thompson A. Rockabilly / Art Thompson. // Guitar player. – 2004. – №38. – P. 54–57.
172. Tlemsani-Cantin J. La vie imaginaire d'Albucius selon Pascal Quignard, ou le destin rêvé de l'éloquence [Электронный ресурс] / Jawad Tlemsani-Cantin. – 2021. – Режим доступа до ресурсу: <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/4199>.
173. Turin G. « Entre centre et absence » : fragmentation et style chez Pascal Quignard / Gaspard Turin. // Littérature. – 2009. – №153. – P. 86–101.
174. Van de Wiele J. L'histoire chez Michel Foucault. Le sens de l'archéologie / Jozef Van de Wiele. // Revue Philosophique de Louvain. – 1983. – №52. – P. 601–633.
175. Vaugeois D. « L'encre retourne à l'encrier. » Le « préhistorique » et l'écriture de la fiction contemporaine / Dominique Vaugeois // Le roman français au tournant du XXIe siècle / Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, Bruno Blanckeman. – Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. – P. 173–183.
176. Viart D. La littérature, l'histoire, de texte à texte / Dominique Viart // Le roman français contemporain face à l'Histoire / Gianfranco Rubino, Dominique Viart. – Macerata: Quodlibet, 2014. – P. 29–40.

177. Viart D. Une récapitulation de l'histoire humaine? Le traitement de l'Histoire dans le Dernier royaume / Dominique Viart. // Europe. – 2010. – №977. – P. 162–171.
178. Vogl R. In Defense of Civilisation: Modernism, Anti-Americanism and the Struggle for Cultural Identity in French Art (1953- 1968) // Paroles gelées. 2007., No. 1 Vol. 23. P. 51-71.
179. Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / Werner Wolf – Rodopi, 1999. – 272 p.
180. Wrangel-Lanfranchi C. Écriture et Histoire dans le roman historique postmoderne en France et en Italie / Catherine De Wrangel-Lanfranchi // La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité / Stefano Magni. – Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015. – P. 55–65.
181. Zonza C. Le roman historique : un « art de l'éloignement » ? [Електронний ресурс] / Christian Zonza // Narratologie. – 2008. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.fabula.org/acta/document6407.php>.

Документ підписано у сервісі Вчасно (продовження)
Дисертація_Савич О.В.pdf

Документ відправлено: 12:58 11.01.2023

Власник документу

Електронний підпис

12:58 11.01.2023

Ідентифікаційний код: 3476911007

САВИЧ ОКСАНА ВАСИЛІВНА

Власник ключа: САВИЧ ОКСАНА ВАСИЛІВНА

Час перевірки КЕП/ЕЦП: 12:58 11.01.2023

Статус перевірки сертифікату: Сертифікат діє

Серійний номер: 248197DDFAB977E5040000003E1CE700B964D203

Тип підпису: удосконалений