

ГЕОГРАФІЯ ТА ГЕОМЕТРІЯ ПРОСТОРУ ЕШНОЗІВСЬКОГО РОМАНУ

Статтю присвячено самотності форм зображення простору в романах сучасного французького письменника Жана Ешноза. Висвітлено способи введення в оповідь кругових форм простору, художнього втілення його закритості й лабіринтичності. Окреслено художні засоби, які виступають чинниками фрагментації простору роману: розриви всеседині наративу, детальні описи предметів, переміщення у просторі та переміщення простору. Наголошено на темі урбаністичного простору в романах Ж. Ешноза та проілюстровано думку, що урбаністичний простір в Ешноза є завжди соціальним. Відтак увагу приділено звуковим та ольфактивним описам, які передають соціальний аспект простору. Досліджено використання еліпсу як домінуючого стильового прийому при зображенні урбаністичного простору в романах письменника.

Ключові слова: сучасна французька література, Ж. Ешноз, простір ешнозівського роману, геокритика.

За висловом Мішеля Фуко, „сучасна епоха – це, напевно, радше доба простору” [9: 1571]. І справді, із появою всезагального вжитку транспорту зникла недосяжність простору, припинили своє існування незмірність географії та недоступність території. А літературний постмодернізм проявляє себе як естетика, в якій домінує детериторіалізація людини й дисторсія простору, хронологія, яка є часто фрагментованою, нерідкі ситуації, коли реальні місця межують з уявними. Тому в літературознавстві з’являється новий підхід до дослідження способів уведення простору в художній твір – геокритика, яка зовсім недавно отримала широке наукове застосування, накопичила досить потужну теоретичну та практичну бази. Теоретичну основу геокритики складає французька філософія другої половини ХХ століття (праці Мішеля Фуко, Мішеля де Серто, Жіля Дельоза, Фелікса Гватарі), культурна географія (праці Едварда Соджа) та міські дослідження (насамперед, праця Анрі Лефевра „Продуктування простору” (1974)). Об’єктом геокритики виступає аналіз літературної репрезентації урбаністичного простору зокрема тоді, коли автор надає читачеві можливість уявити його крізь візуальні, аудіосенсорні, ольфактивні та смакові відчуття. Мета нашого дослідження — з позицій геокритики окреслити самотність форм зображення простору в романах сучасного французького письменника Жана Ешноза й відтак висвітлити її роль у творенні інтермедіальності жанрових форм, які є властивими творчості письменника.

Простір та його організація (або *територія*) паратекстуально відстежуються в назовах „географічних романів” Ж. Ешноза – „Меридіан Грінвіч” (1979), „Черокі” (1983), „Малайзійська пригода” (1987), „Окупація земель” (1988), „Озеро” (1989). При цьому його творам притаманні багаточисельні переміщення персонажів – від подорожі по орбіті навколо землі (наприклад, у романі „Нас троє”, 1992) до перетинання Тихого океану на шхуні до „Меридіану Грінвіч”. Ці переміщення досить часто відбуваються автомобілем

або літаком (приміром, у романі „Високі блондинки”, 1995). Кожна з двадцяти чотирьох глав „Меридіану Гринвіч” відбувається не просто в різних місцях, а в різних куточках світу – в Європі, Північній та Південній Америці, Австралії та Океанії. В романі „Малайзійська пригода” протиставляються простір Парижу та Малайзії. В романах „Озеро”, „Черокі” та „Один рік” (1997) дія відбувається у Франції, але тут важливі внутрішні зміни простору. Недарма, сам письменник стверджує, що його романи „досить подорожуючі й географічні” [17: 231]

Письменник найчастіше описує урбаністичний простір міста та його околиць – від цілих кварталів до малесеньких вуличок і провулків. Наприклад, у романі „Високі блондинки” нав’язливо присутній простір міста, зокрема Парижу. Так, у ньому автор змушує читача рухатися від вулиці, близької до станції Бозарі, до провулку, який знаходиться за площею Республіки, або за Ботанічним садом, до Кінопанорами біля Бір-Акем та поліцейського відділку біля станції Бозарі, перетнути міст Легенда, який зіймається над залізною дорогою перед вокзалом Сен-Лазар, далі слідує кабінет адвоката, що по вулиці Тілсеті, багатоповерхівка по вулиці Мартір та будинки на бульварі Мортьє. Так само і четверту главу роману „Меридіан Гринвіч” можна розглядати як квінтесенцію зигзагоподібного руху. Якщо простежити за шляхом Тео Сельмера від площі Патріархів, яка знаходиться у 13^{тій} окрузі Парижу до музею Г. Моро (18^й округ), то очевидно, що читач опинився в діаметрально протилежній частині міста, а топографічні вказівки твору дають можливість відтворити або навіть прослідкувати по карті реальний шлях персонажа. Зауважимо, що персонаж не рухається безперервно від одного пункту до іншого, він повсякчас зупиняється, то біля букіністів, то звертає увагу на статую Жанни Д’Арк („зазвичай блискачка та золотава на сонці, була сірою та тьмяною того похмурого дня, коли він оминав її” [6: 26]). Стрибокподібний ритм переміщення персонажів наявний в епізоді, коли „каскад монет”, які герой отримав як здачу в булочній, б’ються „при кожному кроці об його стегно” [6: 26]). В цілому, сукупність описів переміщення героя справляє враження фрагментації, стрибків або непорядкованості. Таким чином, шлях, який проходить Сельмер, це не просто дорога від одного пункту парижської топографії до іншого, це розрізнені фрагменти з життя Парижу.

У своїх творах письменник часто протиставляє простір міста й передмістя, зокрема околиць Парижу. Це, наприклад, описи старовинного передмістя Іврі, зруйнованих і занедбаних Баньоле та Фонтенбло в романі „Черокі”, які контрастують з модернізмом сучасних метрополій, змальованих у романі „Озеро” (сучасний комплекс Марн-Лявале, де знаходиться всім відомий парижський Діснейленд). Також згадуються безлюдні вулички Левалуа та дільниця для багатих Шантії в „Малайзійській пригоді”. Занедбаною та знищеною ми бачимо вуличку Мадам де Санзіон, біля Левалуа: „конструкції зменшувалися, темніли, псувалися, іноді аж до руйнації, оточені земляними насипами, на яких буйно розросталися височезні бур’яни [...] Зовсім понівечені, забиті гнилими дошками, двері були відсутні та виходили вглиб сірого будівельного сміття та попелу” [4: 55], а далі крізь опис письменник уводить у твір думку про світле минуле героїв з темним кінцем – „на поштової скринці з білого металу містилися два прізвища (Відаль, Понтіак) вписані темною фарбою” [4: 55]. З власною назвою Понтіак у нас виникають конотації з відомим та дорогим автомобілем 80–х років, а прізвище Відаль носять деякі французькі художники та актори, що вказує на особливий соціальний прошарок суспільства та його міграційний характер.

Отже, передмістя завжди орієнтоване на місто та постійно фігурує на першому плані географії роману, де письменник лаконічно описує архітектуру, урбанізм та відстань: „цегла й бетон, каміння вапняку та цинку” вибудовують „похмурі майстерні, порожні булочні, безнадійні приватні будиночки” та „центри міста, де зникаються супермаркети та сервісні заклади, де не завжди видно сполучуваність агломерацій” [5: 129-130]. А комерційний центр Кретей-Солей – це „еспланада, оточена затуманеними хмарочосами, обрамленими масивними житловими комплексами, які поступово винищують все на своєму шляху [...]” „та замурована в коло розбитих багатоповерхівок, які нагадують лоскутну ковдру, що складається із заглибин з різнобарвних шматків паперу й матерії” [5: 158-161]. Місто та передмістя створюють оповідь з кругових форм простору, що втілює його закритість та лабіринтичність. Вони вписуються в романний простір як очевидна річ, оскільки половина французького суспільства там проживає. Міські комерційні центри, пейзажі села, моря та гір, далекі закордонні простори, космос, все це письменник об’єднує у вдало підібраних пропорціях.

Ешнозівські описи міських та приміських територій не тільки передають соціальну проблематику, а й відбивають переривчастий ритм фікціонального твору, зокрема, завдяки численним нагромадженням. Так, передмістя Марселя, яке являє собою індустріальну зону, це „схили, на яких вишикувалися ряди вицвілих будинків спальних районів, величезна біла лікарня, яка визирає над розкиданими дахами поштукатурених приватних будинків, мерії штучних округів, чимало городів та ділянок, призначених для будівництва. Кілька котеджів кінця минулого сторіччя з терасами та дзвіничками, які були перебудовані на соціальні інституції, якщо не на медико-психо-педагогічні центри. Там було також кілька пустирів, а ще два чи три супермаркети з ділянками для паркування візків для продуктів” [7: 32]. Докладно змальовані й менші за об’ємом простори: такі, як квартира та її урбаністичне вміщення. Ці описи знаходимо у другій главі „Малайзійської пригоди”. Наприклад: „На п’ятому поверсі багатоповерхівки з білого каменю Жюстін ділила з Лорою сімдесят квадратних метрів. Спочатку це повинно було бути їх тимчасовим житлом, а в результаті домовленостей стало тимчасовим табором для султанш на канікулах, які непогано розмістилися посередині пустелі, недалеко від джерела, оточені виключно необхідними легкими предметами, до яких можна дістатися рукою з килима” й т. ін. [4: 17-18].

Опис у творах Ж. Ешноза ретельно вибудований, а його техніка нагадує світло проєктора, який виводить з тіні місця та предмети, дозволяючи увити зовсім інший *світ*. Як домінуючий стильовий прийом при зображенні урбаністичного простору письменник використовує еліпс. Його текст почасти набирає форми прогулянки містом, протягом якої схоплюється накопичення назв магазинів, закладів, слоганів реклам тощо. Окрім того, інколи аудіосенсорні ефекти в ешнозівському тексті можуть замінювати цілий абзац класичного опису. Наприклад, опис звучання мелодії “Вересневої пісні” (*September Song*) передає атмосферу класичного дорогого бару, позбавленого самотності: „немолода піаністка проводила там своє звичне священнодіяння, незмінне до однієї тисячної: коли він зайшов, максимально нафарбована та налакована, з розкішними покладами штучних перлів і зубів, вона вибивала на клавішах приспів *Вересневої пісні*” [5: 100]. Діалоги багаточисельних персонажів зводяться до кількох мінімальних фраз, тобто це репліки в телеграфному стилі, притаманні пригодницьким романам. Справжній зміст часто густо

присутній поза словами, у відступах та розмірковуваннях, переміщуючись від слів персонажу до оточуючого світу, що є свідченням сучасного способу висловлювання.

Мовні еліпси надають читачеві нагоду їх розкодовувати. Наприклад, перша глава „Меридіану Гринвіч” є яскравим свідченням цього. Деталізований світ, запахи, смаки тощо, себто все те, що оточує людину насправді викликає сумнів стосовно реальності зображуваного. Це може бути лише метафора або ж певна історія, центр, причина твору. Таким чином, Ж. Ешноз ставить під питання основну фундаментальну різницю між словом, яке називає, та письмом, яке спонукає. Його персонажі зрідка промовляють більше, ніж п’ять рядків поспіль, частіше – два або три. Навіть, коли вживається непряма мова, вона зводиться до мінімуму, супроводжена уривками описів звуків та шумів, фонового мовлення радіо або телебачення, розмов у метро й на вулиці. Отже, така текстова „стриманість” перетворює читача на туриста, котрий споглядає запропоноване й коротко прокоментоване екскурсоводом визначне місце.

Як бачимо, важливу роль в Ешноз відіграють дескриптивні прийоми, які провадяться автором не лише крізь зорове відчуття – часто натрапляємо в його творах на ольфактивне й звукове відтворення реальності. Звук і музика у творах письменника не є марною описовою прикрасою нарративу, вони займають головний простір твору, взаємодоповнюють один одного. Відтак ешнозівський світ не мовчить, він звучить, навіть якщо починається з *глави-тишиї*, на кшталт давнього німого кіно або сучасної кінострічки, в якій вимкнули звук, як, наприклад, у романі „Меридіан Гринвіч”. Автор описує чоловіка та жінку, які безмовно кохаються під гуркіт хвиль на пляжі Океанії: „Вони залишили свій одяг на скелі та пірнули між піском та водою, ніби ковзнувши тілами у чисті та прохолодні простирадла, які підтягнули до плечей [6: 9]. Лише через кілька сторінок, ми чуємо „звук фотоаплівки, яка шалено крутиться навколо осі бобіни, та клацання засуви апарату, яке сколихує повітря. [...] Отже, це був кінець фільму” [6: 13]. А ми були присутні на беззвучному приватному кінопоказі. Роман „Черокі”, навпаки, починається повільним підняттям звуку, що нагадує початок опери Вагнера „Золото Рейну”. Так, сцена починається обміном кількома буденними фразами між офіціантом і клієнтом, потім звук наростає: ми чуємо як на підлогу кинули годинник та розчавили його, шум кількох машин, муркотіння kota, а потім жакливу музику, яка стає все голоснішою та досягає вуха чоловіка. При цьому опис супроводжується накопиченням градаційних елементів, що стилістично передає підвищення звуку. Роман „Озеро” починається подвійним телефонним дзвінком. Лише „Окупація земель”, дія якої відбувається на будівництві, починається *pianissimo*, тобто зі звичних звуків домашніх буднів, наприклад, зітхання, скрипу розкладного дивану. Разом із тим, архітектора багатопверхівки, яку будують за кілька метрів від протагоністів, звати Вагнер, що ніби-то компенсує брак звукових ефектів і конотативно насичує текст звуком.

Якщо класичні романісти використовують коментар оповідача або внутрішній монолог, то Ж. Ешноз застосовує лише звуки: щоб передати думки і психологічно-емоційні стани, його персонажам інколи достатньо лише увімкнути програвач, з якого лунає музика (від класики до джазу). Простір музики ніколи ані описується, ані коментується, він лише наявний. Невипадково головний персонаж „Черокі” Жорж Шав пам’ятає назви 478 дисків, записаних з 1940 по 1970 рік. Фінальна сцена „Черокі” *звучить* у прямому сенсі слова: „Оскільки машина пригальмувала на червоне світло, водій нахилився, витягнув з

плаского футляру магнітофонну касету, яку він запихнув у програвач; з чотирьох колонок, вставлених у дверцята автомобіля, витікали перші ритми *Черокі*. Молода жінка зрештою, дозволила собі схилитися на плече Жоржа” [3: 247]. Окрім цього, представляючи свій роман „Озеро”, письменник наголосив, що „творити зміст”, означає „творити звук”.

Ешнозівська техніка опису справляє таке враження, що ми або стоїмо на місці, або стрімко рухаємося по швидкісній трасі. Описові елементи нагромаджуються в ритмі кроків пішохода або руху автомобілю. Постійна присутність машин, літаків, кораблів, ракет, зміна декору та простору виходить за межі звичайного реалізму. Образи рухаються зі швидкістю кінострічки у фазі прискорення, але здається, що ми їх бачимо у фіксованому плані, завдяки вдало підібраній системі, яку можна розглядати у двох планах: з одного боку, це послідовність образів-орієнтирів, які надають творові свого особливого ритму, як певна структура, яка створює ефект тривалості; з іншого боку, за умови наявності великого простору, між образами розміщуються більш постійні плани, які формують сутність твору. Наприклад, у 22-ій главі роману „Озеро” спочатку на чотирьох лінійках з’являється образ Сюзі Клер, яка повинна купити в аптеці снодійне, решта двадцять три лінійки присвячені комерційному центру, в якому була розташована аптека, в якій можна знайти заспокійливе. Після цього опису розповідь продовжується, письменник знову повертається до Сюзі Клер. Проте, раптово твір знову зупиняється на описі багатоповітрянок і вуличних буденних речей (тринадцять лінійок тексту). Потім протягом трьох лінійок письменник повертається до образу Сюзі, після якого слідує довгий епізод про урбанізацію та архітектуру передмістя, аж до моменту, коли знову з’являється Сюзі, цього разу за кермом автомобіля, який рухається в напрямку аеропорту. Закінчується глава тим, що в ресторані аеропорту Сюзі спостерігає за тим, як злітають літаки. Отже, вкотре простежується ідея образу, з одного боку, застиглого на місці, та величезного швидкісного руху, з іншого. Новизна письма Ж. Ешноза полягає у його наративній *техніці*: насправді його твори відбивають ритм життя з раповими пришвидшеннями та довгими зупинками, котрі втілюють чекання у заторах на міських шляхах.

Характеризуючи простір ешнозівського роману, Ж. Лебрен зазначив: „Якби простір можливо було б стиснути до розмірів гігантського калейдоскопу, то кожне його зображення виблискувало б особливим сяйвом” [13: 31] та звучанням. Рухаючись повільно чи швидко просторами автомагістралей, шосе, залізними коліями, оминаючи занедбані або ж розкішні передмістя, бачимо простір міста та передмістя, через який Ж. Ешноз намагається передати читачеві соціальний статус персонажа та ритм життя сучасного суспільства, його чітко виражену урбаністичну тенденцію. Простір міста закінчується там, де починається простір передмістя і навпаки, разом вони утворюють гармонійну структуру, себто серед занепаду й пустелі виростають величезні комерційні центри, які в свою чергу ховаються за хмарочосами, в яких розчиняються менші за об’єм простори квартир та інших житлових і не житлових конструкцій. Весь цей світ письменник дає змогу не лише побачити, а й почути, достатньо кількох еліптичних рядків з відомої мелодії, щоб відчутти психо-емоційний настрій персонажів. Оригінальна дескриптивна манера відтворення простору через ольфактивні й аудіосенсорні відчуття спричиняє жанрову інтермедійність творів письменника, зокрема тоді, коли його твори містять елементи кінематографу та мистецтва фотозйомки. Разом із тим, поєднуючи урбаністичні описи з традиційними жанровими формами, письменник трансформує їх.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bouchy F. Démystification et invention du quotidien : les objets des romans de Jean Echenoz / Bouchy Florence // Recherches & Travaux. — Grenoble, 2010. — № 77. — P. 77—89.
2. Dion R. Nuit blanche / Robert Dion // Magazine littéraire, mars-avril-mai, 1992. — № 47. — P. 60—62.
3. Echenoz J. Cherokee / Jean Echenoz. — Paris : Minuit, 1976. — 248 p.
4. Echenoz J. L'Équipée malaise / Jean Echenoz. — Paris : Minuit, 1987. — 256 p.
5. Echenoz J. Lac / Jean Echenoz. — Paris : Minuit, 1989. — 192 p.
6. Echenoz J. Le Méridien de Greenwich / Jean Echenoz. — Paris : Minuit, 1976. — 264 p.
7. Echenoz J. Nous trois / Jean Echenoz. — Paris : Minuit, 1992. — 224 p.
8. Echenoz J. L'Occupation des sols / Jean Echenoz. — Paris : Minuit, 1988. — 24 p.
9. Foucault M. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace / Michel Foucault // Dits et écrits. — Paris : Gallimard, 2001. — Т. II. — p. 1571. — (Quarto).
10. Jérusalem C. Jean Echenoz : géographies du vide / Christine Jérusalem. — Saint-Etienne : Université de Saint-Etienne, 2005. — 231 p. („Lire au présent”)
11. Harang J-B. Jean Echenoz. Arctique de Paris / Jean-Baptiste Harang // Libération, du 16 septembre 1999. Режим доступа: http://www.liberation.fr/livres/1999/09/16/jean-echenoz-arctique-de-paris_283386 (дата звернення 18 червня 2015)
12. Houppermans S. Jean Echenoz : Etude de l'œuvre / Sjef Houppermans. — Paris : Bordas, 2008. — 191 p.
13. Lebrun J.-C. Jean Echenoz / Jean-Claude Lebrun. — Monaco : Edition du Rocher, 1992. — 138 p.
14. Lévy C. La Crise du territoire. La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr : Thèse présentée par candidat au grade de Docteur de l'université de Limoges en Littérature comparée / Clément Lévy ; l'université de Limoges ; dirigée par Bertrand Westphal. — Limoges, 2008. — 403 p.
15. Théron A. Jean Echenoz, le piéton de Paris / Anne Théron // Libération, du 13 octobre 1983. — P. 28.
16. Westphal B. La Géocritique, Réel, fiction, espace / Bertrand Westphal. — Paris : Minuit, 2007. — 278 p. („Paradoxe”)
17. Winter G., Griton P. et Barthélemy E. Je m'en vais / Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélemy. — Paris: Minuit, 2001. — p. 231. („Double”)

Громик А., асист.

Чернов. нац. ун-т имени Юрия Федьковича, Черновцы

ГЕОГРАФИЯ И ГЕОМЕТРИЯ ПРОСТРАНСТВА ЭШНОЗОВСКОГО РОМАНА

Доклад посвящается самобытности форм изображения пространства в романах современного французского писателя Жана Эшноза. Изучены способы введения в повествование круговых форм пространства, его воплощение в закрытости и лабиринтности. Определены способы, которые выступают факторами фрагментации пространства романа: это разрывы в середине нарратива, детальное описание предметов,

перемещение в пространстве и перемещение пространства. Внимание акцентируется на теме урбанистического пространства в романах Ж. Эшноза, и доказывается мысль, что урбанистическое пространство у Эшноза всегда социальное. Также внимание уделяется звуковым и ольфактивным описаниям, которые передают социальный аспект пространства. Исследуется также использование эллипса как доминирующего стилистического приёма при изображении урбанистического пространства в романах писателя.

Ключевые слова: современная французская литература, Ж. Эшноз, пространство эшнозовского романа, геокритика.

Hromyk A., postgraduate (student)
Yuriy Fedkovych Chernivtsi national university

GEOGRAPHY AND GEOMETRY OF THE SPACE IN THE ECHNOZIEN'S NOVEL

The article deals with the originality of the forms of the space representation in the novels by the modern French writer Jean Echenoz. We studied the methods of introducing of circular space forms, their realization in the closed and the labyrinthine forms. We outlined the methods, which realize the space fragmentation of the novel: this is the fraction in the narrative, the detailed object, the movement in space and the movement of space. We put emphasis on the urbanistic space in the J. Echenoz' novels. It is shown that urbanistic space is always social.

Key words: modern French literature, Jean Echenoz, the space of the echnozien's novel, geocriticism.

УДК 821.581/ – 21

Акімова А.О., аспірантка
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ШЛЯХИ ТЕОРЕТИЧНОГО ТА ПРАКТИЧНОГО ОНОВЛЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ ДРАМИ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ЗМІН ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті досліджується становлення китайської драматургії, її взаємозв'язок із усною народною творчістю. Визначається залежність сучасної китайської драматургії від соціально-політичної ситуації в країні. Аналізується динаміка змісту та форм творів китайських драматургів.

Ключові слова: китайська драма, культурна революція, політична ситуація, експериментаторство, авангардність змісту та форми.

Історичне становлення культури Китаю зумовлене невинними соціально-політичними та економічними процесами, що відбувалися від часів правління династії Шан (Інь)