

context of discontinuities and disruptions. In Egan's interpretation, life consists of fragments, thus she leaves it up to the reader to weave the final stories. Having long passed his career triumph, Bennie, in spite of the fact that he has to "feed the people shit," stays in the music industry, still trying to find ways to make *his* music. There is little information about Sasha's life after she left Bennie's office. It is rather peculiar, however, that Egan represents some glimpses of Sasha's story in PowerPoint presentation created by a twelve-year old Alison, Sasha's daughter. According to the PowerPoint, Sasha is happily married and has two children. Sasha's journey through spiritual indeterminacy takes her to some relative stability anchored in her family. Far from being a panacea, the family, however, generates a context for hope and vital connections with the self and the world. Although it is up to the reader to fill up narrative gaps, the PowerPoint presentation contains creative energy that combines fragmentation and linearity, thus reflecting the novel's overall strategy, structural and thematic, where disruptions and fragments are combined with continuity and cohesiveness. In the PowerPoint section, Egan reveals Sasha's muffled desire for harmony and connection. While describing the family life in a rather subversive teenage manner, Alison mentions her brother's obsession with analyzing the pause of every song he likes. Apparently, his father is somewhat concerned about his son's hobby: "Should we encourage this?" he asks, "How is this helping him connect to other kids?" [5, p. 277]. Sasha, however, genuinely believes that they should encourage their son because music "connects him to the world" [5, p. 277]. Music, even rock music, which sometimes aestheticizes noise, brings quietness and silence to the self and to the soul, which are striving for harmony.

Multiple narrative lines of Egan's novel open the narrative space to diverse thematic messages, which are centered, however, on an individual searching for characters' essential harmony. Egan turns the narrative territory, which is primarily organized according to the postmodern templates, into the space where she reincarnates "old themes" – love, compassion, happiness, dreams, loneliness, innocence, self – and makes an attempt to "weave a new unbroken story." Thus, the novel that structurally gears toward postmodern schema, acquires attributes that signal the emergence of the message which differs from postmodern sensibility and which turns toward Hassan's "literature of trust," that implies the post-postmodern stage. Egan, while pursuing faith and trust, further develops the tradition of "apostles of hope" [3, p. 539] – Emerson, Thoreau, and Whitman. Arranging her artistic universe and defining the contours of contemporary world, Egan continues this trend deeply rooted in American literature when she makes an attempt to find ways to get "tuned into" the disrupted world and to sustain productive and harmonious energy.

LITERATURE

1. Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination* / Ed. by Michael Holquist, transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
2. Bennett, David. "Checking the Post: Music, Postmodernism or Post-post-modernism." *New Formations*, vol. 66, no.1 (March 2009): 7–27.
3. Boyton, P.H. "Signs of the Times," *The English Journal*, vol. 24, no. 7 (September 1935): 531–540.
4. Cloud, Dana L. and Joshua Gunn. "Introduction: W(h)ither Ideology?" *Western Journal of Communication*, vol. 75, no. 4 (July–September 2011): 407–420.
5. Egan, Jennifer. *A Visit from the Goon Squad*. New York: Anchor Books, 2010.
6. Egan J., Heidi J. "Jennifer Egan." *Bomb*, no. 112 (Summer 2010): 82–87.
7. Epstein, Mikhail. *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York: Berghahn Books, 1999.
8. Hassan, Ihab. "From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Gobal Context" (accessed April 17, 2014).
9. Heller N. "Big Novelist: Jennifer Egan." *Rolling Stone* 1158 (May 2012): 66–67.
10. Jencks Ch. *Critical Modernism: Where is Post-Modernism going? – 2007*.
11. Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Theory and History of Literature 10. Manchester: The University Press, 1984.
12. Reilly, Charlie. "An Interview with Jennifer Egan." *Contemporary Literature*, vol. 50, no. 3 (Fall 2009): 439–460.
13. Smith, Carton and Deborah Paes de Barros. "Singing in the (Post-Apocalyptic) Rain: Some High/Low Notes on Post/postmodernism and Contemporary American Fiction." *American Studies International*, vol. 33, no. 1 (April 1995): 1–18.

ІЗОМОРФІЗМ РОМАННИХ ПОЕТИК ЛАНДШАФТУ (на матеріалі романів Ж. Грака "Узбережжя Сірту" та Н. Був'є "Інструкція з використання світу")

Михайло БАБАРИКА

Київський національний лінгвістичний університет

Мега статті полягає в окресленні деяких методологічних підступів до вивчення визначальних художніх (наратологічних і стильових) параметрів розбудови ландшафту у перспективі порівняльної поетики романного письма двох франкомовних прозаїків, що з них кожен украї потужно заявив про себе у межах питомої національної літератури жругої половини ХХ-го ст. Особливу цікавість становить спроба розробки нетрадиційного (пре-)текстоцентричного підходу до аналізу специфіки ландшафтної складової авторських романних диспозитивів Ж. Грака та Н. Був'є.

Ключові слова: поетика, ландшафт, претекст, ізоморфність.

Цель данной статьи заключается в определении некоторых методологических подходов к изучению определяющих художественных (нарративных и стилистических) параметров построения ландшафта в перспективе сопоставительной поэтики романного письма двух франкоязычных прозаиков, одинаково громко заявивших о себе в соответствующих национальных литературах II-й половины XX-го ст. Особый интерес представляет попытка разработки нестандартного (пре-)текстоцентрического подхода к анализу специфики ландшафтной составляющей авторских романских дискурсов Ж. Грака и Н. Бувье.

Ключевые слова: поэтика, ландшафт, претекст, изоморфность.

The article is aimed at presenting an outline of some methodological approaches to predominant poetical (narrative and stylistic) landscape parameters study in the novels by two francophone writers who left an equally powerful impact on their respective national literary contexts in the second half of the 20th century. Thus their fiction is given comparative treatment in the paper. The attempt to develop a nonconventional (pre-)textocentric approach to the landscape component-specific analysis of J. Gracq's and N. Bouvier's authorial novelistic discourses undertaken in this paper is also of certain interest.

Key words: poetics, landscape, pretext, isomorphism

Ця розвідка має на меті продемонструвати, як накопичений досвід роботи з вивчення поезики ландшафту у романістиці Ж. Грака може стати у пригоді й у ході відстеження мотивів і кодів поетикальної партитури, які відіграють вирішальну роль у процесі побудови художнього ландшафту у розповідній прозі іншого, цілковито відмінного за стилем письма франкомовного романіста II-ї пол. XX ст.

На даному етапі напрацьовано вже достатній базовий словник, який дозволяє говорити про ландшафтну складову романного письма Ж. Грака. Ми виокремлюємо такі провідні розпізнавальні властивості та засадничі принципи, на яких ґрунтується поезика граківського художнього ландшафту: по-перше, ризоморфізм і поліморфність: мінливість, рухливість і плинність ландшафту у граківському романному універсумі; по-друге, його лімітрофність (ландшафт найчастіше себе виявляє в авторському художньому світі в якості прибережного, прифронтового та так чи інакше – у найширшому смислі прикордонного). До елементів дефініції ландшафту у його літературному оприявленні ми додаємо ще й принципову вимогу термінологічного не плутати ландшафт з літературним же топосом або локусом у їх окремішності та, сказати б, олюдненості: і те, й інше завжди відсилає до сенсу певного простору або місця в їхньому досяжному людському розумінні (наочним свідченням чого може бути якщо

не безпосередня обжитість цього місця, то щонайменше наявність чітких уявлень про його людське призначення чи можливість його застосування), тоді як ландшафт завжди категорично перевершує індивідуально чи осібно людське, не зводиться до нього цілковито. Така або "надлюдськість", або й навпаки "недолюдькуватість" ландшафту у романістиці Ж. Грака нерідко виражається, приміром, у зооморфності ландшафту, його анімалістичності (досить знаменній присутності тваринного начала).

На переконливі підтвердження вищезазначеного у граківській романній прозі натрапляємо часто та послідовно. Достатньо лише розпочати свій шлях крізь хитросплетіння надускладненого синтаксису письменника, і текст активно постачатиме слушні приклади за умови наявності суголосної понятійної сітки для "вловлювання" необхідного художнього матеріалу. Візьмемо хоча б момент уведення досить осяжного довкілля в оповідний (і подекуди – описовий) плин роману Ж. Грака "Узбережжя Сірту". А у вигляді цільної цитати буде подано перший у самому достеменному розумінні (ще з 2-ї сторінки роману) відправний і відтак установчий описовий сегмент як додаткове свідчення тієї невибірковості, якої ми зумисно притримуємось у даній зіставній розвідці з огляду на її поки лише досить вузький за охопленням матеріалу характер. "Мій вільний час щодня розподілявся між читанням поетів і самотніми прогулянками за містом; грозовими літніми вечорами, що вкривали Орсена немовби свинцевим пальто, я полюбляв занурюватись у ліси, які обступали (cernaient) місто; насолода від вільного проїзду верхи наростала з плином часу точно так, як і збільшувалась швидкість благородної тварини; часто я натягував повід і завертав коня лише з настанням сутінок" [5, с. 556]. Варто надати декілька роз'яснень лінгвістичного характеру (наприклад, незайвим було б уточнити, що виділене нами дієсл. "cerner" вживається й у значенні *оточувати*, беручи приступом, та *обводити* по колу, креслячи контур чи силует, таким чином уже мало не самотужки в зародку містить свого роду геометричний (і, графічний) прообраз ландшафту як панорами), щоб почав активно складатися візерунок уже т.з. спекулятивного трактування даної конкретної констеляції вищеперерахованих маркерів поезики ландшафту. Так, відмічаємо, як ефектно Грак комбінує дві типові складові ландшафтного рівняння: рухливість і зооморфізм, з огляду на те, що замиський периметр (а лімітрофність даного ландшафту передмістя закодовано, як зазначалось, у лексичній канві наведеного опису) узагалі спізнається, по суті, на ходу, чи то пак на повному скаку коня.

Показово, що попередньо розроблена схема прочитання романного тексту крізь низку конститутивних для граківського літературного ландшафту поетикальних маркерів украй переконливо спрацьовує при її докладанні до чужорідного художнього матеріалу, на якому даний підхід до того не апробовувався. Для більшої різючості та проступання невідворотних контрастів так само без жодної сюжетної контекстуалізації (до неї вдамося постфактум) наведемо зразковий ландшафтний опис із глави *“Пахоці дині”*, однієї зі ввідних у романі *“Інструкція...”* Н. Був’є:

“Західніше, дорогою від Земуну, Новий-Белград здіймав над морем будяків підвалини міста-супутника, яке уряд, попри застереження геологів, усе силкувався збудувати на ґрунті з кепським дренажем. Однак влада – хай і верховна – не бере гору над драглистими ґрунтами, і Новий Белград, замість поставати з-під землі, продовжував туди занурюватись. Покинутий ще два роки тому, він бовванів поміж нами і замиськими луками своїми порожніми вікнами і покрученими брусами, на яких розсідалися сови. То був такий кордон” [4, с. 15]. За наявності всіх вищезгаданих маркерів-відмічок від поетики ландшафту жодної складності не становить віднаходження в одному даному описі цілком увиразнено і недвозначно висловленими практично всі змінні зі запропонованої нами формули.

Саме такі втішні перегуки між ландшафтним кроєм двох порівнюваних взірців франкофонної романної прози ми і розглядаємо як свідчення щонайменше місцевого ізоморфізму поетик Ж. Грака та Н. Був’є. Можна було б продовжити співставлення манер ландшафтного письма даних авторів, провадячи його хіба що у подрібненіший спосіб, що і дозволило б у результаті вийти на цілком програмовані висновки про їхній ізоморфізм. Однак для більшої переконливості даного порівняльного етюдю ми запропонуємо додаткові ускладнення, що простягатимуться від строго поетикального зрізу зачепленого питання до його відлуння і в аспекті літературної типології та генеалогії.

Якщо романтизм (а ще до того – сентименталізм) цілком усталено задіював багатющі ресурси поетики ландшафту для компоновки тонкої літературної партитури несповідимої та жодним іншим чином невимовної ідіосинкратичної чутливості, що роз’ятрює самісінькі нетрі буремної душі героя-романтика, то реалістична художня практика досить послідовно розпочинає відмивати присутній у розповідній літературі ландшафт від надлишку суб’єктивізму, проявів психологізму, залишкових вкраплень натурфілософії (того ж романтичного ґатунку), та й узагалі всілякого *“глибинного”* символізму. А якщо спертися на авторитетну статтю Р. Барта

“Ефект реальності”, то письменник-реаліст не лише позбувається надміру роздмуханого, мало не до гігантизму, індивідуально-людського, персонологічного начала в ландшафті. Він понад те ускладнює шлях читача іще й зумисно уводить в художній текст беззмістовні *“зайві”* подробиці – поодинокі дріб’язкові деталі, що не наділяються функціональним, прикметним змістом, як це, зокрема, на думку дослідника, відбувається у Г. Флобера, який описує руанський міський ландшафт [1, с. 392–400]. Зауважмо, як у структуралістській парадигмі, яку, як вважається, дослідник згодом перевершить вже у поструктуралізмі, до певної вигадливої крайності Бартом доводиться керівний принцип означальності, значущості кожної будівельної композиційної складової твору за критерієм функціональності/нефункціональності. Адже принципово функціональними мають виявитись по суті навіть і строго нефункціональні деталі (саме вони постають своєрідним гарантом неупередженості розповідача реалістичного зразка та дозволяють нав’ясти читачеві той-таки ефемерний *“ефект реальності”*). Разом із тим, не можна не відмітити, як Р. Барт, хай у полоні допоки ще непохитно структуралістської семіотичної думки, демонструє готовність разом із водою з купелі вихлюпнути й ідіоматичне немовля. Цілісінський монументальний сторінковий ландшафтний опис мало не віддається на поталу демонам тогочасної семіотичної теорії, відкинутий теоретиком через проголошену непотрібність.

Відхід і заповзятє відмежування авторів-реалістів від панівного культурно-історичного типу та притаманних йому ознак естетичного світовідчуття відбувались подекуди не без відвертих перегинів із тональністю (пригадаймо вже цілком хрестоматійне *“сипло та ніжно каркали круки”* зі супровідного щодо сцени побачення протагоністки роману *“Мадам Боварі”* Г. Флобера з її черговим коханцем, Рудольфом, довкільного, пейзажного опису [3, с. 122–132]).

У термінах такої вузько зредукованої стилістичної та світоглядної дихотомії невеликий переріз ландшафту, запропонований Ніколя Був’є в *“Інструкції...”*, безумовно, тяжіє до *“реалістичної”* поетикальної парадигми. І річ не лише у тім, що розповідач-документаліст або й мало не стенографіст, практично нерозлучний із агрегатом свого романного, автофікційного текстопородження – друкарською машинкою, що він її, як равлик мушлю, повсюдно тягне за собою по світу. Нас цікавлять не так позалітературні обставини та фактуальні чинники карбування стильової манери розповідного викладу Був’є, як – інтралітературні, питомо поетикальні причини зумовленості виразних рис авторського стилю.

У ході визначення критеріїв здійснення діахронічних і синхронічних порівнянь та типології авторських поетик ландшафту вельми продуктивним постає питання претексту. А саме того, що служить формальним приводом, під яким оповідач у творі надає собі змогу зазирати до ландшафтної сфери, а також для чого, своєю чергою, слугує претекстом описовість із ландшафтного реєстру – до чого вона апелює в синтаксисі наративу, до чого призводить і кому надалі в оповіді надає слово.

Як до відправного прикладу ще раз звернімось до розтлумачення руанського міського тексту у романістиці Флобера провідними світилами французької літературознавчої думки, зокрема і Ж. Женеттом. Ще у I-х *“Фігурах”* у нарисі *“Безмовність у Флобера”* [2, с. 129–138] дослідник ескізно звертається до імпліцитно соромітного (з позицій тогочасних норів, однак принципово – не за своїм експліцитним оповідним складом) епізоду міської прогулянки Леона й Емми у фіакрі зі щільно заштореними віконцями. По суті ж поїздка звелася радше до кружляння фіакру вулицями й околицями міста, звичайно, не за планомірним маршрутом, а довільною й у термінах самого Женетта *“ітеративною”* траєкторією. За дошкульним викладом літературознавця, коли коханці на самій видноті і на очах у всього міста (а їх карета того дня яким тільки переходим і в яких тільки закутках не кинулась у вічі) зачинаються у тьмяному затишку салону і таким чином парадоксально ховаються від усіх, у цей самий момент усевидящий насправді оповідач Флобера знічено і собі відводить погляд назовні й убік від осоружного для нього дійства там усередині. З цієї миті погляд оповідача починає ковзати всіма можливими контурами й обрисами міського та приміського ландшафту, а до персонажів повертається лише у момент, коли пані з укритим вуаллю обличчям нарешті, крадькома виходить з карети та чимчикує геть, не озираючись. Натомість розповідачеві Був'є, чий менш веломовний і в усіх сенсах просторий пейзажний опис ми розглядаємо, йтиметься про зовсім іншу (та нібито не менш неприпадну та непоказну по своїй суті), лише позірно ситуативну, чи випадкову підставу, яка його примушує відвести очі від самого приземленого, навіть *“стіднього”* та піднести свій вивчаючий погляд догори. Підведення очей оповідачем являє собою слушну нагоду для того, щоб пороздивлялись довкільний надрічковий ландшафт та принагідно пометикувати і, як це й притаманно літературній іпостасі Н. Був'є, не без гіркоти та саркастичної трутизни у висловах, покепкувати з першого-ліпшого приводу. До контурно змальовуваного ним прибережжя та власне самої річки невтомного волоцюгу та покотиполе-письменника приводять не незвідані душевні

порівняння чи по-особливому мрійливі, споглядальницькі настрої, а значно тривіальніші міркування особистої гігієни і ранкового туалету. В умовах цілковитої мандрівної невлаштованості підчас подорожі сербським краєм митець слова змушений прати у проточній річковій воді свою білизну й шкарпетки, а, зрештою, й гарненько милити та мити усе своє письменницьке єство.

Відмітимо, з яким заповзяттям інтуїтивно напрошується елементарна протиставна логіка. Романтичне чи сентименталістське літературне начало (а відтак, і весь стилістичний інструментарій такого способу художнього осмислення дійсності) переслідують у пейзажі та ландшафтній сфері людське, особистісне, інтимне й сокровенне (з ціллю віднайдення у світобудові якомога виразнішого відбиття свого власного мікрокосму романтик до ландшафту саме і звертається). Натомість начало реалістичне у ландшафті лише *“відвертається”* від людського (занадто людського) з тих надуманих підстав, які Женетт, укотре побіжно коментуючи вищезгадану сцену з фіакром уже у II-х *“Фігурах”*, називає *“міркуваннями благопристойності (чи крутіїською грою з непристойністю)”* [2, с. 392]. З огляду на що він же пропонує всю подібну розповідну стратегію пов'язувати з такою фігурою класичної риторики, як параліпсис (той чи інший спосіб *“обійти стороною”* деякі подробиці висвітлюваних у тексті реалій) [2, с. 395]. Характерно, що навіть уживані дослідником категорії (як сам принцип *“благопристойності”*, так і риторика замовчування з усіма її літотами й еліптичними фігурами) ріднять дану манеру, чи то пак *“модальність”* (коли слідувати питомому порядку рубрикації за Ж. Женеттом) викладу з упровадженою ще Аристотелем і надалі закладеною в підмурівки всієї класицистичної моделі мистецтва доктриною мімесису. Остання, попри в усьому оманливе найменування, передбачає, звісно ж, не беззастережне та розперезане калькування дійсності мистецтвом, а розрізнення суто фактуальної, *“дурної”* ймовірності (яка не затребує наслідування в строгому розумінні, бо за умови привнесення фактології в мистецьку площину світ художнього твору грубо співпадатиме з дійсністю) та *“правдоподібності”* в чинному естетичному смислі (яка постає, відповідно, лише у докорінно наслідувальний спосіб).

Нас однак більше цікавить те, як набагато пластичніше виглядатиме евристика наведених ландшафтних пасм історії французького (чи щонайменше франкомовного) роману століть XIX-го та XX-го, коли уявити собі можливість подолати дану обмежувальну методологічну перепону. Йдеться про стримувальний чинник тієї дещо завузької, а, по суті, всього лише дуалістичної парадигми, в якій традиційно розглядалось

літературною критикою місце ландшафту в поезиці романного письма. Ці дві екстремумні позиції літературної думки нами і співвідносяться, відповідно, в самій діахронії літературного процесу зі романтичною і реалістичною мистецькими системами. Тобто за дихотомічною логікою в одному випадку ландшафт розцінюється як дещо неповнозначне та практично беззмістовне, неістотне (як надлишковий “ліричний” відступ, нефункціональний придаток чи щось на зразок орнаментального елементу, декору, лаштунків, тла), в іншому ж – як щось абсолютно значне, аж надзмістовне та переважане відголосками доданих значень. Ландшафт тоді наділяється т.з. глибинним символізмом (образні смисли якого відсилають якомога далі від первинного, цілком предметного значення), постає своєрідною формою інакомовлення, перетворюється на суцільну метафору, а радше на метонімію, тобто продовження у просторі тих чи інших форм присутності в тексті людини як останньої інстанції та людського смислу як останнього вердикту. Так, ландшафт розглядається, приміром, як відбиття свідомості романтичного героя, зрештою композиційно переважаючи героя, посідаючи його місце і відіграючи (не свою відтак) роль персонажа в тексті твору. Маємо тоді справу зі свого роду літературною конверсією у такому собі розповідному “синтаксисі” романного викладу. Очевидний недолік подібного вільного маніпулювання літературним матеріалом, якими б вигадливими тлумаченнями воно не увінчалось: об’єкт інтерпретації втрачає свою первинну сутність, зокрема, ландшафт перестає бути ландшафтом.

У підсумку, як переконуємось, у ландшафті простіше вбачати або надмір смислу, або, навпаки, його зіяючий брак, як про це свідчать дивним чином синхронізовані саме у цій спільній точці дотику літературознавчі нариси Женетта і Барта. Наполягаючи (кожен по-своєму) чи то на нефункціональності ландшафтної компоненти, чи то на її “недоречності” (знаний своїм по-формалістськи сухим і “табличним” підходом до репарування тексту Ж. Женетт відверто не стримується у висловах: “Подібний крупний план посеред ошалілого пострибу – це просто втілена неоковирність”, і на додачу “безкінечно затагнута” ландшафтний опис “абсолютно не виправданий ні з драматичної, ні з психологічної точок зору” [2, с. 136]), і при цьому присвячуючи ті ж свої нариси передовсім еліптичним фігурам і риториці замовчування у літературі, згадані теоретики незчуваються, як у своєму власному способі викладу повторюють ту саму стратегію, яку і мали взяти на вістря свого критичного олівця. А саме, місце та роль ландшафту у романному тексті піддається наполегливому витісненню та замовчуванню.

Спробуємо розвинути вже намічену, хай поки й у редуktivній діаді романтичного/реалістичного двоїстого спектру, систему співставлення. З тих віх, якими себе позначив літературний процес у ході становлення поезики ландшафтописання чи літературної пейзажистики, ще романтики відкривають для себе такий принцип пейзажного опису, який передбачає, що все побачене знадвору розглядається немовби з якогось приміщення, з інтер’єру, мов крізь вікно. Тому все довкілля і зовнішнє в літературі, та загалом у мистецтві романтизму вже загодя позначене і програмно тавроване відправною інтер’єрністю, внутрішністю, що нами зрештою традиційно й іменуватиметься принципом “романтичного вікна”.

Для П’єра Уелле, канадського літературознавця (вихованця Юлії Крістєвої та професора відділення літературних студій у Монреалі), мотив споглядання деякого об’єкту у літературі крізь рамку вікна вже через саме невідворотне за таких обставин дистанціювання позиціонує той-таки естетичний об’єкт як бажаний, однак неприступний, а відтак такий, що змушує собою оволодівати лише силоміць (більш дослівно мова йде про своєрідний “форсаж” [6, с. 258]). Судячи з авторської манери викладу, що простежується в праці “Поетика погляду”, літерою вжитих дослідником формулювань не можна нехтувати, адже цілковито буквальну вагомість своїх положень П. Уелле підкріплює витонченою філологічною роботою з відстеження первинних значень давньогрецьких категорій, за допомогою яких іще Аристотель у своїй “Поетиці” говорить про певне силування, або “енергію” того поруху, який у собі криє потужне естетичне враження (з наголосом отже на всій докорінній разючості) від споглядання мистецького витвору. Так, “нотойбічний” щодо шибки вікна предмет самим своїм положенням наражає себе на взяття приступом: П. Уелле пише, що акт естетичного впливу у даному висвітленні не зводиться до помірковано відстороненої рецепції, він однак подібний до “крадіжки зі зломом”. Зір споглядаючого, що за таких обставин невільно підглядає, прозираючи крізь площину вікна, тоді за визначенням полишає поле первинно відведеного йому простору по цей бік, виходить за рамці дозволеного та оволодіває об’єктом сприйняття, бере його силою. Щоб сприйняти об’єкт поза, поціновувачеві належить навіть мимоволі “виходити з себе”, скасовуючи своїм пориванням і проривом у сферу естетичного від початку насажені обмеження, як то вузькі рамки відведеного вікна, практично висаджуючи його, від чого коли не самі віконниці мають злітати геть з завіс, то самому реципієнтові доводиться у певному розумінні кидатись крізь вікно шкереберть: П’єр Уелле вживає

сильно конотоване французькою *“défenestration”* (викидання з вікна) [6, с. 259]. Цьому несамовитому порухові самого суб'єкта сприйняття у дошкульному словнику літературознавця протистоїть відповідно *“fenestration”* (дослівно: прорубка отвору під вікно) або ж узяття естетичного предмету у відповідну рамочну, *“віконну”* конфігурацію, що можна спробувати перекласти зімпровізованим неологізмом *“увікнення”*.

Попри те, що романне письмо, зокрема Ж. Грака, цілком небезпідставно за світоглядними параметрами та тематичними домінантами може прирівнюватись до певного новочасного (вже у літературі середини ХХ-го ст.) різновиду неоромантизму, здійснюване нами дослідження видається прийнятною нагодою, щоб у власній розвідці не обмежуватись неодноразово торованими шляхами літературної типології, а увести власні розмежування на підставах обстоюваних спостережень щодо поетики ландшафту в авторській її реалізації як французьким, так і швейцарським письменниками.

Прикметно, що з двох згаданих нами описів, які претендують на долученість до реалістичної стильової парадигми (або за визначенням, як у випадку Г. Флобера, або генеалогічно, опосередковано через сполучну ланку документалістики та фактографії, як у випадку дорожніх щоденників й автофікційного письма Н. Був'є), обидва містили навіть у самому елементарному дослівному розумінні цілком експліцитні згадки вікон. Хоча той-таки Женетт у своєму нарисі й енергійно наполягає на неістотності даного нюансу (наводячи далеко не в усьому строго вивірені літерою тексту доводи: *“Емма і Леон так швидко їхали і були такі зайняті <...> та й фіранки в екіпажі були опущені”* [2, с. 136]). А проза неоромантика Ж. Грака не зраджує нагальної необхідності грубо *“висаджувати”* будь-які віконниці (звісно, за висловом П. Уелле), щоб досягнути бажаного естетичного ефекту ландшафтного видива на сприймаючу читацьку свідомість.

Однак у цілях експерименту припустімо все ж, що ми й надалі пристававатимемо на ті ж окреслені вище позиції вузько дуалістичної класифікації найбільш етапних та епохальних способів опису довкільного ландшафту в романному викладі. Відповідно ту ж таки ознаку спостереженості довкільного ландшафту саме як пейзажу, зримого немов крізь певне (хоч уявне, а хоч би й фактичне) вікно, ми розглядатимемо як один із критеріїв віднесення даного зразка літературної ландшафтистики до романтичного типу світогляду (у найповнішому значенні цього слова). Навіть більше, ніж не безпомилковість такого способу розпізнавання

й іменування основних романістських підходів до ландшафтописання, нас тоді бентежитиме помітна асиметричність чи незбалансованість останнього визначення та суголосоного з ним формально-композиційного принципу (*“романтичного вікна”*). Послугування наведеним вище означенням якщо не суто фізичного розташування у просторі, то метафізичної диспозиції погляду в універсумі твору, в якому невитравно відчуваються впливи німецької ідеалістичної філософії, залишає по собі відчуття якоїсь недомовленості. Сама натхненність даної мистецької моделі філософським способом системного осмислення феноменів як світу дійсного, так і царини естетичної, вимагає від нас у відповідь на постулат інтра(внутрішнього) погляду (все зображуване подається як іще до часу побачене з інтер'єру, апіорі звідкись зсередини) припустити можливість існування й погляду діаметрально та, сказати б, цілком діалектично протилежного. А відтак ми пропонуємо розглянути таку мистецьку та зокрема літературну ймовірність, як відбиття у художній площині погляду екстра(зовнішнього): погляду отже не просто відсторонено зовнішнього, а такого погляду, який акцентовано (зі втішним і по-особливому знаменним у даному випадку подвоєнням приголосної в українській морфології) саме *“ззовні”*.

Спробуємо для більшої ясності погодити ще й наступний схематичний вододіл: тяжіння романтиків до послідовного кадрування довкілля деякою достеменною чи хоча б умоглядною рамкою (та рамою) вікна, з точки зору поетики ландшафту, можна розглядати як намагання образно прив'язати феномен ландшафту в усьому багатоманітті його сторін і граней переважно до горизонтальної вісі, щодо якої він виявлятиметься практично синонімічним. Чи не поставатиме тоді слухним естетичним контраргументом (чи врівноважувальною противагою) на засилля в мистецтві одного культурно-історичного типу горизонту і горизонталі співвідносна в усіх сенсах вертикальна вісь у репрезентаціях ландшафту засобами якогось відмінного, антитетичного типу мистецтва?

Ми припускаємо, що в історичній і культурологічній порівняльній перспективі збагненням прецедентом погляду, ще більш зовнішнього за назовній, міг би бути погляд на світ усезнаючого божества, передовсім християнського Всевишнього, піктуральне відображення якого прийнято вбачати у датованих Середньовіччям іконах, картинах і гобеленах, ніби сплосчених за рахунок того, що їх творцями принципово не було застережено принципу оптичної перспективи, а відтак зображуване на них можна, у перспективі радше концептуальній, тлумачній видавати за побачене всевидячим оком зі світу горішнього, згори.

Безумовно, приймаючи більш олюднену, а тим паче світську подобу, такий зверхній за самим своїм розташуванням та скеруванням погляд немов уже в мініатюрі найбільш за все нагадуватиме погляд на атлас світу чи карту, особливо коли приписується цей погляд і цілком достеменно захопленому спостерігачеві, який схилився над мапою, що її розкладено перед ним просто долі. Серж Патріс Тібодо, і собі автор мандрівних оповідань і есеїст, звертає пильну увагу на своєрідну преамбулу до “Інструкції...”, яку Н. Був’є наводить іще в передмові: “*Ніщо інше, як мовчазне споглядання атласів, коли тобі від десяти до тринадцяти роки і ти розлігся собі на килимі долілиць, так не спонукає, – грубо кажучи (а у Був’є дослівно: “*donne l’envie de tout planter*”), – усе послати*”. Для С.П. Тібодо подібна невелика прозаїчна діатриба, по-перше, є свідченням того, як рішучо та безапеляційно Був’є “*повертається спиною до комфортабельної рутини повсякденного життя*”. Та понад те зі властивою конгеніальною поетичною чутливістю Тібодо відмічає практично інтуїтивно збагненню для філолога річ: розглядання атласу – це щонайменше уже читання, до того ж читання – вивчаюче: “*атлас вимагає пильного читання місцевості у ході встановлення першого контакту зі змістом місця*”. А де пильне і по-азартному в’їдливе читання, де долання опору й перешкод перевантаженого спеціалізованою топографічною символікою “тексту” мапи, де просування навмання, навпомацки незвіданою “*територією*” тієї чи іншої частини світу, відображеної на атласі, там одразу ж і пригоди, і подорож, і власне література подорожі, хай у самому зародковому її стані. Адже як іще по-іншому спраглою відкриттів підлітковою свідомістю прочитується “*атлас, з усіма його кольорами, особливими позначками, великими планами та контурним трасуванням океанських глибин, з його дрібненькими цифрами, якими позначається вражаюча височина гір, а тим більше з його розшифровками у вигляді тексту*” [7, с. 8–9]? Ці нехитрі міркування, можливо, і не вирізняються особливою точністю строго наукових спостережень, проте принаймні ескізно намічують проект можливої альтернативної онтології літературного ландшафту, в термінах якої він уже не розглядатиметься як надокучливе відволікання від основної “*драматургії*” чи “*психології*” в тексті, а поставатиме першоосновою навіть прототипом принаймні декотрих із жанрів та форм літературного висловлювання.

Даною ж розвідкою ми мали на меті екземпліфікувати не самий тривіальний чи самоочевидний методологічний принцип *претексту*, що його слід послідовно враховувати при відстеженні авторської

специфіки ландшафтописання та при здійсненні більш системних й широких узагальнень у процесі впорядкування чогось на зразок типології ландшафтних поетик, як у ході зіставлення творчих методів різних письменників, так і в рамках творчого спадку окремого романіста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994 – С. 392–400.
2. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х т. Т. 1-2. – М.: Изд.-во им. Шабашниковых, 1998.– 944 с.
3. Тараканова Т.В. Сентиментальный пейзаж как имплицитное средство репрезентации персонажа / Т.В. Тараканова, О.М. Редкозубова // Труды Современ. гуманитар. акад. – 2008. – № 8 (12). – С. 122-132.
4. Bouvier, N. Œuvres, – Éditions Gallimard, 2004. – 520 p.
5. Gracq, J. Le Rivage de Syrtes //Gracq J. Œuvres complètes I. – Paris: Gallimard, 1989. – p. 553-840.
6. Ouellet, P. Poétique du regard. Littérature, perception, identité. – Limoges: PULIM, 2000. – p. 245-265.
7. Thibodeau, S.P. L’ici e[s]t l’ailleurs et réciproquement // Liaison. La revue des arts. Acadie. Ontario. Ouest. – №141, – Les Éditions l’Interligne, 2008, – p. 3-63.

ШКІЛЬНИЙ ПІДРУЧНИК З ЛІТЕРАТУРИ (з теорії і практики підручникотворення проф. Фесенко В.І.)

ТАМАРА БАКІНА

Київський національний лінгвістичний університет

Стаття присвячена аналізу концепції, реалізованої проф. Фесенко В.І. у створеній нею лінійці підручників із зарубіжної літератури для загальноосвітніх навчальних закладів України.

Ключові слова: шкільний підручник, підручникотворення, література, функціональний підхід.

В статті изложены размышления по поводу концепции и способов ее реализации в линейке учебников по зарубежной литературе для общеобразовательных по учебным заведениям Украины, созданных профессором Фесенко В.И.

Ключевые слова: школьный учебник, создание учебников, литература, функциональный подход.