ПОЕТИКИ ЛАНДШАФТУ Ж. ГРАКА (“УЗБЕРЕЖЖЯ СІРТУ”) ТА Н. БУВ’Є (“ІНСТРУКЦІЯ З ВИКОРИСТАННЯ СВІТУ”) НА ПЕРЕХРЕСТІ ГЕОКРИТИКИ

Михайло БАБАРИКА
Київський національний лінгвістичний університет

Романний ландшафт як об’єкт дослідження є, вочевидь, одним із каменів спотикання у кросдисциплінарному полі перетину сфер повноважень літературної критики та географії, а понад те – геофілософії. Саме в цій перехресній перспективі поглянемо на деякі загальні місця поетики романного ландшафтописання у творах класиків французької та швейцарської літератур ХХ-го ст. Ж. Грака та Н. Був’є. Піддаючи відтак геокритиці тексти романів *“Узбережжя Сірту”* та “*Інструкція з використання світу”*, декодуємо низку тих імпліцитних ідеологічних і філософських засад, на які непоказним чином спираються поетики ландшафту кожного з авторів.

Ключові слова: поетика, ландшафт, геокритика, пейзаж.

Романный ландшафт как объєкт исследования представляется одним из камней преткновения в кроссдисциплинарном поле, где пересекаются сферы полномочий литературной критики, географии и, конечно, геофилософии. В такой перекрестной перспективе нам и надлежит подвергнуть пересмотру некоторые общие места поэтики ландшафтного письма в творчестве классиков французской и швейцарской литератур ХХ-го ст. Ж. Грака и Н. Бувье. Предавая таким образом геокритике тексты романов “*Побережье Сирта”* и *“Употребление мира”*, мы проявим ряд имплицитных идеологических и философских предпосылок, на которых незримо зиждятся поэтики ландшафта каждого автора.

Ключевые слова: поэтика, ландшафт, геокритика, пейзаж.

Landscape in the novel as an object of study presents a stumbling block in the cross-cultural field where the competences of literary criticism and geography, to say nothing of geophilosophy, come together. It is from this cross-cultural perpective that the paper sets out to discuss certain general features in the landscape poetics inherent in the works written by the 20th c. French and Swiss classical authors Julien Gracq and Nicolas Bouvier. Subjecting the novels *“Le Rivage de Syrtes” and “L’usage du monde”* to geocritical reading, the paper decodes a number of implicit ideological and philocophical premises inconspicuously underlying the poetics of landscape utilized by the said authors.

Key words: poetics, landscape, geocritics, scenery.

У главі *“Онтична омана, онтологічна істина”* свого трактату *“Скошений погляд”* Славой Жижек удається до детальної критики метафізики М. Гайдеґґера, якого визнає за найвизначнішого філософа ХХ-го ст., якщо не у схвальному розумінні, то щонайменше на правах тієї відправної віхи, від якої будуть змушені дистанціюватися, проводячи кожен свою вигадливу демаркаційну лінію, всі його спадкоємці та наступники на поприщі континентальної філософії. Попри неусувні похмурі деонтологічні та етичні конотації, пов’язані зі сумнозвісною соціал-націоналістичною заангажованістю німецького філософа, С. Жижек віднаходить і декотрі строго формально-логічні аспекти притаманного Гайдеґґеру способу філософствування, які заслуговують, на думку словенського лаканівського психоаналітика, гегеліанця та марксиста, на дошкульні коментарі у дещо легковажнішій тональності. Так, неабияка ознайомленість зі привілейованими Гайдеґґером патернами поетапного руху думки у ході розробки чергової філософської проблеми дозволяє Жижеку вивести, з його ж слів: *“кінцеву версію риторичної інверсії за Гайдеґґером”*, яка зводиться до наступної компактної формули: *“сутність деякого Х полягає в Х-ності самої сутності”*. Як один з прикладів Жижек наводить аналогічний вислів філософа з університетського курсу, присвяченого поезії Гельдерліна, який однак, судячи з усього, був фактично приурочений до поразки німецьких військ під Сталінградом і хвилі *“вульгарної”* пропоганди, яка за нею послідувала вже на ідеологічному фронті, а саме: *“суть перемоги – у перемозі самої сутності”*. Й немовби для того, щоб дидактично закріпити щойно введений матеріал, Жижек демонструє, як означена формула може прислужитись для *“генерування”* подібних мисленнєвих кульбітів на предмет буття (онтологічної сутності) довільних, часткових (отже, онтичних) явлень буття у світі, як то: *“сутність війни не має нічого спільного з емпіричним перебігом бойовищ, а радше відсилає до войовничості (Гераклітового polemos) самої сутності”* [6, с. 275 – 276] і т.ін. Можна сперечатись з С. Жижеком, чи віднайдена ним формула насправді дає відмичку до онтології Гайдеґґера, та слід погодитись, що дана риторична фігура таки концентрує в собі деяку стратегему, в дієвості якої маємо нагоду пересвідчитись і на прикладі власних ландшафтних студій у галузі поетики (щонайменше, на обраному нами романному матеріалі).

Здійснюючи неупереджений перегляд зразків ландшафтного письма із сукупності романного корпусу Ж. Ґрака та виокремлюючи ті різновиди

поетики ландшафту, які видавались нам домінантними у творчості даного письменника, ми мимоволі, здається, здійснили подібний до запеленгованої Жижеком форми риторичної інверсії повний оберт. Поетапно перебираючи серед увиразнювальних констант ґраківського ландшафту такі його місцеві атрибути, як прикордонний, узбережний, прифронтовий, ми поступово доходили переконання, що дані, на перший погляд, лише маркувальні категорії, які мали б прислужитись передусім у ході рубрикації досліджуваного матеріалу з окремих описуваних у фікційній географії Ґрака локусів, насправді виявляють і саму (літературну чи щонайменше романну) суть поетики ландшафту. Тобто деяка сутність, одним словом – ландшафтність, романних локусів прикордоння та решти лімітрофних зон у прозі Ґрака полягає в докорінній лімітрофності самого ландшафту. Ландшафт у Ґрака, зокрема, прикордонний не лише у локальному чи вузькому топографічному смислі, він опрацьовує й вхоплює межів'я всіма приступними Ґраковій романній прозі поетикальними регістрами.

Звичайно, не може не викликати інтерес питання, чи мають хоч якийсь сенс подібні твердження не лише у філологічному полі зі строгою прив'язкою до матеріалу літератури, хай і написаної мандрівником (Був'є) чи географом за освітою, вчителем географії за фахом (Ґрак). Ландшафт у загальнодоступній "шкільній" географії міцно асоціюється з окресленням кордонів і меж крізь знаменний образ контурної карти з усім приналежним комплексом вправ, який дозволяє проникнутись розлініюванням рельєфної складової ландшафту на безпосередньо тактильно досяжному рівні дрібної моторики креслення та малювання. Та чинність запропонованої концепції ландшафту у поетичному і навіть у, сказати б, дидактичному контексті не гарантує його застереженості у науковому середовищі фахівців, які кидають на це питання погляд із позицій власне географії як вельми точної науки природничого циклу. У ввідних положеннях своєї *"Географії країв"* французький географ Габріель Ружрі, професор Інституту географії паризької Сорбонни, поборник підходу з позицій т.з. "біогеографії", якого вирізняє широкий міждисциплінарний погляд на географію зі спробами філософського осмислення деяких аспектів географічних студій, відзначає, що посилений інтерес до тих концепцій, які зводили весь практичний резон географії до відстеження й окреслення різноманітних кордонів, спостерігається у західноєвропейській науці переважно протягом 30-их років XX ст. *"із наближенням і з настанням великої Війни"* [5, с. 7 – 8].

Як це демонструє й детальне вивчення романної поетики Ж. Ґрака та Н. Був’є, статус ландшафту у тексті вельми двозначний.

Контрструктуралістський за своєю суттю підхід до осмислення деяких найпроблематичніших нюансів функціонування знакових систем Ж. Дельоза, запропонований у трактаті *“Логіка смислу”*, ми переконані, дозволяє на належному поняттєвому рівні піддавати критичному перегляду межове положення ландшафту в тексті з огляду на багатопланове функціонування комплексу знаків, задіяних у його розбудові. У 8-му розділі даної праці під суголосною назвою *“Структура”* філософ удається до поглибленого розбору чергової іманентної структуралістському методу хиби, яку іменує парадоксом Леві-Стросса. У своєму роз’ясненні Ж. Дельоз виходить із ідеї, що роботу будь-якої знакової системи за структуралістами можна представити у вигляді двох серій, з яких одна – серія означальних (знаків у суто формальному смислі), а інша – означуваних. При цьому *“те, що є надлишковим у межах означальної серії, – це буквально пуста чарунка, місце без пасажира, яке постійно пересувається. Те ж, чого бракує в означуваній серії, – це дещо позаштатне, позбавлене власного місцезнаходження: невідоме, вічний пасажир без місця, або дещо постійно зсуване”*. Надалі у ході висвітлення динаміки припасування даних серій одна до одної Ж. Дельоз іще неодноразово повертатиметься до наочного образу пасажира співвідносно призначеного йому місця для сидіння в транспорті. Така метафорика нам імпонує й з урахуванням специфіки дібраного для детальнішого вивчення романного матеріалу, об’єднаного у т.ч. і спільним ракурсом у погляді на ландшафт із авто чи з салону карети, коли ті перебувають у русі. Варто окремо наголосити: Ж. Дельоз виступає з переконанням, що, по-перше, *“структури без серій не буває”*, а по-друге, *“не існує структури без порожнього місця, яке б усе приводило у рух”* [2, с. 69 – 79].

Ми ж пропонуємо застосовувати подібний інструментарій аналізу й у ході відстеження параметрів включення романного ландшафту до декількох відмінних систем означення водночас, розташування його у межах декількох референційних рамок.

Окремо можна вказати на перебування ландшафтного викладу зразу й у межах оповідної частини тексту та поза межами наративу, з точки зору високої проблематичності встановлення практичної вагомості ландшафтних описів для продукування міцно скроєної стрункої структури

оповідного плину, самого ходу оповідання. Понад те у, так би мовити, профанному сприйнятті широкого читацького загалу ландшафтний опис і поготів із ясною долею вірогідності сприйматиметься як утручання в оповідність чи фактор перервності радше фруструючого характеру.

Вказані властивості не є унікальними для стилю поодинокого письменника, їх не доводиться вважати чиєюсь персональною авторською знахідкою. Саме: зведення містків між окремими сегментами наративу, зведення докупи різнорідних елементів у жанрово-стильовому зрізі романного полотна – це і є позірна функція ландшафтних інтервалів у романі, в яких основна змістовна роль відводиться ландшафтописанню, свого роду ландшафтних інтермеццо.

Стиль у двох франкомовних літераторів, чиє ландшафтне письмо перебуває у фокусі нашого порівняльного розгляду, різниться самим істотним чином. Ґрак із його *“поетичною прозою”* (у питомо франкознавчій жанровій класифікації – т.з. récit poétique) не цурається відповідно ліризму в своєму підході до літературного пейзажу. Попри свою початкову заангажованість у паризьке коло сюрреалістів, очолюване А. Бретоном, а отже перебування під посиленим впливом неконвенціональної естетики модерну, письменник радше продовжує романтичну традицію поетизації виднокраю, аніж із нею пориває. Обсесивне, неквапне письмо-чекання Ґрака з його громіздким, майже прустівським синтаксисом та нав’язливою ідеєю вичерпування приступного максимуму ресурсів сполучень, хоч за підрядним, хоч за сурядним принципом, щонайменше в окремих, особливо неповоротких і габаритних фразах-валізах і т.ін., і т.п.

З іншого боку, *“Використання...”* Був’є, яке надає вельми благодатний художній матеріал для контрастного дослідження за порівняльним і протиставним принципом. Синкопічний ритм оповіді, письмо хоч і не строго щоденникового формату, але побудоване за подібним загальним принципом лінійно-хронологічної ітеративної організації та членування матеріалу на стислі змістовні блоки з огляду на обставини суто ситуативного порядку: письменник-мандрьоха не удавано, а цілком фактично веде свої дорожні нотатки в умовах, як то кажуть, *“наближених до польових”*. Звідси й особливий, майже репортерський, імпульсивний підхід до письма під усе ще свіжими, різкими враженнями від нещодавно чи просто щойно і спізнаних вражень, особисто пережитих перипетій. Отже, компонування суцільного текстового масиву роману за відчутно колажним, альбомним принципом колекції подекуди істотно різнорідного матеріалу, об’єднання якого під однією спільною крівлею з сюжетної точки зору легітимізує

хіба що одна суцільна історія та траєкторія мандрів, означає не реалізацію письменником певної наскрізної стратегії (чи втілення в життя відправного замислу, бо на момент фактичного рушання в путь такий задум, цілком очевидно, був апріорі відсутній), а нанизування на магістральну романну вісь цілої низки художніх форм висловлювання, множини типів дискурсу, інкорпорованих у тіло твору малих наративів і розрізнених, у т.ч. і не суто чи власне літературних, жанрів. Роман Був’є налічує більш об’ємисті глави (у цілком дослівному смислі: озаглавлені частини тексту) та позбавлені заголовків чи підзаголовків окремі моноблоки тексту у рамках внутрішнього членування кожної глави: за відсутності будь-яких інших вказівок і підказок у змісті (читай – ті ж таки славнозвісні дорожні *“нотатки”*), взяті відтак окремішньо, або ж практично *“аркуші”* оригінального машинопису: Був’є далебі нерозлучний з улюбленою друкарською машинкою, яку письменник затято волочив за собою попри всі дорожні труднощі і негаразди. Та навіть у межах одного компактного аркуша нотатки щільно комбінуються, наприклад: інтермедія-скетч, нарис-спостереження на тему звичаїв і норовів населення чергового відвідуваного краю, короткий відступ-екскурс у його ж історію, портретний ескіз, акцентований у шаржевий спосіб, побутовий анекдот, спогад, етюд інтер’єру та клаптик філософського есе, а часто-густо навіть просто авторський афоризм про злигодні життя у безперервних мандрах. Завершальний монтаж, стильове шліфування і редакційне зведення здійснювались, безперечно, уже по приїзді (після повернення у відправну точку маршруту, а саме у місто Женеву), але результуюча манера подачі матеріалу переконливо свідчить на користь того, що пріоритет автором відводився скоріше збереженню первозданної, не гранованої форми нотаток, аніж переписуванню тексту набіло в погоні за ефемерним ідеалом естетичної довершеності. Тому-то з такого собі стереоскопічного погляду, який об’єднує і синхронічну, і діахронічну перспективи, текст Був’є від початку і до кінця, і в процесі написання і у завершальному підсумку, являв і являє собою свого роду літературний ансамбль. Мовою термінологічного словника Дельоза та Гваттарі: assemblage – зібрання і збірка, і навіть шизобриколаж.

Нас знову ж таки цікавить, яке місце у цій круговерті письма віднаходить і виборює собі ландшафт.

Спільною в обох авторів підставою для залучення з’єднувальних властивостей ландшафту слугує перебування розповідача у транзиті: тривалішого переїзду протагоніста Альдо між найвіддаленішими пунктами

мапи фікційного Орсена з *“Узбережжя Сірту”* Ґрака чи поїздка на авто за незрівнянно коротшим маршрутом, яку здійснює квазібіографічний оповідач у романі Був’є, коли всього лише долає відстань між двома перевалочними пунктами ще на початковій стадії своєї багатоетапної великої подорожі євразійським континентом.

В першому випадку весь опис, у т.ч. і ландшафтний, який вкладається у весь інтервал перебування в дорозі, триває сторінками (у більшості наступних пейзажних цитат ми зосередимось однак на змісті єдиного цільного абзацу, хоч і розглядатимемо його подрібнено). Протагоніст Альдо зіщулюється від ранкового холоду, коли полишає Орсена *“рано вранці, у швидкісному диліжансі, який віз до Сірту офіційну пошту”*; зручніше примостившись у салоні даного транспортного засобу, спершу куняючи спросоння, він устигне і порефлексувати на різні теми, позираючи крізь вікно на мінливий ландшафт обабіч дороги, і завчасно поностальгувати за домом, який полишає, тощо. Суто формально роль порогового топосу до фактичного рушання в путь відіграє прикметне речення: *“...Орландо раптово стис мене в обіймах, прибравши задумливий і напнутий вигляд <...>; і серйозним тоном побажав, аби мені “щастило на Сіртському фронті””* [4, с. 559–563]. Все, що траплятиметься в тексті буквально вже наступного абзацу, так би мовити, з переводом карети – напівсон, слід ущипнути себе (а для додання онтичної певності – *“стиснути”* поміцніше), щоб розтормошитись; для персонажа Альдо вся подальша мандрівка і буде відповідно – шляхом “прийти до тями”.

Як і відмітить розповідач у підкреслено провидницький, мало не по-містичному візіонерський момент його мандрівної медитації: *“зрештою, час од часу, крізь цю меланхолійну розніженість, неначе стрімкий і бентежний прохолодний подув у теплу ніч, проковзувало це тривожне слово: “війна”, і у такі чисті кольори пейзажу* (дослів. франц. paysage) *довколо мене домішувався ледь помітний відтінок грози. Ці нервові та беззмістовні марення мене втомили – ми дістались Мерканци – і я почав іще більш зацікавлено вдивлятись у пейзаж* (paysage)*”* [4, там само].

Одна з основних, родових відмінностей художнього світу літератури як цілковито уявного, усвідомлення якої тут і демонструє поетика тексту Ж. Ґрака, полягає в розбудові щораз ефемерних і нетривких просторів. У *“Просторі літератури”* Моріс Бланшо піднімає питання своєрідної негативної (немовби “від’ємної*”* в її керівному порусі) онтології акту

письменницького творення, у ході якого митець не так примножує єство, як пропонує моделі вилучення з усієї повноти буття деякого екстракту чи залишку. Всіляке мистецтво, згідно з означеним розумінням творчості, діє за принципом викарбовування, вирізьблення з первинно неподільного цілого відчутно менш повного (в онтологічному ж смислі) відтиску.

Зокрема ж у підрозділі під заголовком *“Хитка, жахна, незрівнянна земля”* (що сам по собі наводить на думки про один із ключових локусів Ґракового роману: хиткі піски сіртської пустелі) М. Бланшо ділиться своїм баченням основних *“зазіхань”* твору літератури як виду мистецтва (про зазіхання тут ідеться у т.ч. у значенні територіальних претензій у ході відстоювання питомого *“простору літератури”*). А саме, ефект присутності, який дарує літературний витвір – *“присутність не духовна, і не ідеальна, бо вона вбирає в себе тисячі елементів, і несе відбиток усіх розрізнених, невідомих, хитких покладів. Проте ці поклади <...>;, глибінь надр, на матеріальність якої вказують назви її складових елементів – все це твір убирає в себе, хоча б і з тією ціллю, щоби проявити, розкрити у власному єстві, яке є тьмою елементарного начала...”* [1, с. 227–229]. Пітьма тут у Бланшо, вочевидь, постає концептом, який і покликано проілюструвати те від’ємне тло, на якому виразно проступають уявлення філософа про мистецький акт як свого роду “мінус”-творення. У цій тьмі, *“що стала сутнісною, не розсіяною, а відміченою, видимою на тлі прозорості, подібної до ефіру, творення стає в свою чергу тим, що розкривається, оживає, тріумфально квітне”* [1, там само]. Відповідно, чим масштабнішою за своїми удаваними обширами мислиться зображувана у романі Ґрака місцевість, тим більш розпливчатим, переливчастим ризикує виявитись результуюче, зринаюче зі сторінок роману видиво в уяві читача. Ландшафт між тим у своїй ультимативній формі зазіхає на безкраїсть горизонту, практично намагається вхопити неохопне. Таким чином, у своїй ландшафтній сфері література переважно займається каталогізацією (і поетикальним варіюванням) усіх мислимих, вигадливих способів обіцяння насправді невтілюваного, натяків і вказівок на принципово недосяжне. Романне письмо систематично вправляється у продукуванні пейзажів-примар, фантоматичних ландшафтів, які в наведеному описі приймають подобу по-особливому мінливих і в усіх смислах неозорих обріїв. Пейзаж майорить ледь розпізнаваними відтінками на ледь помітному, ефірному романному полотні не лише суто ситуативно у даному фрагменті.

А радше тому, що взагалі-то він і є лиш самим мерехтінням, повною мірою принципово незбувною віртуальністю в імлистому дивокраї романного твору.

Проте, незадовго до кристалізації з осердя довкілля зловісного знамення, романтичний – хоча б уже через те, що він розвидняється у віконному прорізі поштового диліжансу – пейзаж раз у раз виграє дещо густішими, не такими імлистими барвами. А непевна й ефемерна завіса напівсну подекуди набрякає живильними токами: *"Тепер ми перетинали край пагористий і лісистий, який на півдні прикриває собою сільську місцевість Орсена. Римська кладка бруківки місцями проступала на цих вузьких доріжках, де-не-де вкритих склепінням з піварок зеленої парості, до гілок якої допліталась виноградна лоза; а в кінці цих перспектив, які зводились на тебе, як дуло вогнепальної зброї, відкривалась далечінь долин у синяві світанку. Достигла пишнота і розкіш Орсена лились через край із усіх цих селищ, сповнених осені; з гілля понад нами повільно скрапувала волога, розчиняючись, як аромат, у прозорому повітрі, крізь великі шпарини промені сонця профільтровувались до самої поверхні дороги. Спокійна повнота, щирість чистої молодості спливали з цього раннього ранку. Немов легке вино, я пив цей лагідний плин* (fuite) *широкими краями, а серце все переповнювала не непевність мого майбутнього, а нав'язливість довкола мене таки певної та знайомої, хоч і вже приреченої, присутності: на всій швидкості віддаляючись від мого міста, я вдихав Орсена на повні груди. Я думав, якими ж глибинними були ті фібри* (дослів.: fibres)*, які мене пов'язували з отим краєм, неначе перестигла та розніжена краса жінки, що вас тримає у полоні"* [4, с. 559 – 563].

У звичний для письменника спосіб пейзаж у своїх розлініюваних за горизонтальними ярусами складових послідовно переплавляється у горнилі романної поетики ландшафту майже виключно на різного роду рідини у всіх уявних агрегатних станах (аж до газоподібних випарів). Як це і належить типовому ґраківському пейзажу з його мінливістю, плинністю та протеїзмом, у даному прикладі пейзажистики все ллється, скрапує, спливає, плине, і навіть виявляється питним. Та понад те, на даному вузько сфокусованому прикладі вкотре наочно переконуємось, що у своєму підході до зведення художнього ландшафту Ґрак таки не обходиться без наполягання всіма приступними поетикальними засобами на його лімінальному становищі чи посередницькій ролі в романі. Персонаж-медіум, через якого себе поновить і знов явить світу до того застигла

війна, потребує відповідного за своєю суттю транзитивного ландшафту, який і надасть йому змогу каналізувати це прийдешнє. У глибині, здавалось, наймиролюбнішого в основних своїх обрисах осіннього пейзажу героєві мариться націлене просто на нього дуло зброї, читай – погрозлива і разюча пустка самого ніщо. Контрастним і доповняльним чином у свідомості персонажа серед усього сум’яття думок – вельми певна *“присутність”*, яка переповнює його серце.

Ще на підступах до наведеного вище кульмінаційного моменту пейзажного опису, коли зіщуленому від вогкого ранкового протягу Альдо не вдається відкараскатись від ідеї, що слово *“війна”* зависло над усім краєвидом, як якась мана, на очах у читача у пейзажних лаштунках розгортається вся сценографія взаємного притирання двох різнорідних серій. По-перше, ландшафту як осяжної сукупності можливих форм, і навіть певного формального надлишку (посередині намітилось зяяння, зайве місце), по-друге, душевних поривань та помислів персонажа як сукупності одиниць смислу, на тлі яких окремо проступає відповідно – деякий надлишок смислу, який не піддається належній формалізації чи не вкладається в окремо відведені та призначені для цього слова: а саме, ніяким іншим чином не означена в тексті *“присутність”* як чисте значення, поки ще без адекватного для нього висловлення.

В іншому ж зразку ландшафтного інтервалу романного тексту вся переправа – це лише стислий епізод, який укладається мало не в речення. Нарація цієї невеличкої міграції ведеться без зайвої попередньої підготовки, сцен прощання чи поплескування по плечу.

Та якою б разючою не була відстань між двома зівставлюваними нами пасажами з *“Узбережжя...”* та *“Використання...”*, цікаво простежити деякий спільний малюнок, подібність у конфігурації своєрідного вигону, який приймає динаміка оповідного й описового руху того й іншого тексту саме в моменти їх ландшафтної акцентуації.

У *“Використанні...”* читаємо: “*Знов застрибнули в автомобіль; місто лишалось далеко позаду. По тому, як ми подолали міст через Саву, довелось простувати двома проторованими вибоїнами, що тягнулись уздовж берегів аж до порослого будяками закутку, де стриміло декілька занепалих будівель. Тьєррі мені наказав спинитись проти найбільшої. Тихцем ми потягнули поклажу темними сходами. Від паху каніфолі та пороху закладало ніс”* [3, с. 83 – 84].

Наведений витяг із інтегрального тексту розміром у компактний абзац може видатись і не найбільш репрезентативним екземпляром авторського

пейзажного письма, аналіз якого постачить найрелевантніші спостереження щодо параметрів поетики ландшафту Н. Був'є. Слід однак звернути окрему увагу на те, що ми виокремлюємо в романному тексті у самому достеменному смислі пасаж: тобто вміщений у розгалужене складне речення з трьома підрядними перехід (чи то пак переїзд) від точки відправлення до точки призначення. Кардинальність цих пунктів ознаменовано обрамленням із простих речень, в одному з яких дібрано, напевно, найлаконічніший спосіб вказівки на те, що персонажі рушають у путь на авто, а в іншому – про остаточну зупинку цього виду транспорту.

Прикметно, що ландшафтному сегментові, слідуючи своїй авторській інтуїції щодо жанрових вимог пейзажу як окремої форми романного дискурсу, Н. Був'є навіть при всій принципово маловитратній економії свого розповідного синтаксису таки відводить одну суцільну "магістраль" із однієї злитої фрази, що містить декілька (до трьох) підрядних зчеплень, які вичерпують можливості подовження цього нерозривного опису подоланого персонажами шляху.

Розповідне речення, де згадується переправа над річкою, й собі слугує у синтаксисі роману переправою від одного витка розповідного плину до наступного. Це речення, де фігурує згадка про міст над р. Савою, саме виступає свого роду поетикальним перевеслом у ході поєднання між собою декількох композиційних сегментів оповіді, що мала за місце дії якийсь один локус, і на зміну йому вводить наступний. Так, швейцарський автор мимоволі розписується в тому, що ландшафтописання навіть формально не має сплутуватись з рештою компонентів у будові роману. Ландшафт у романному осягненні Ніколя Був'є укладається в окремо відведену для нього ланку формальної структури тексту.

Навіть і сибаритська (у порівнянні з велемовним високим стилем сеньйора французької белетристики Ґрака) романна поетика Був'є, коли подибує на своєму шляху не саме містке ландшафтне пасмо, зважується на відчутну довготу. Цю видовженість немовби зумисно підкреслено в тексті розтягнутістю фрази, яка, здається, по-своєму наполягає на вишиковуванні ландшафтної образності вздовж горизонтальної вісі, тобто, звичайно, лінії виднокраю.

Синонімізуючи ландшафт і транзит, пейзаж і переїзд із місця на місце, Був'є відтак усією сукупністю доступних змістово-формальних засобів у тексті слідує негласній, але досить закостенілій ідеології літературного ландшафту, згідно з якою ландшафт у тексті існує лише для забезпечення злуки, а не як окремий об'єкт естетичного пізнавання сам по собі.

У підсумку тим самим поетика Був’є, як і в випадку поетики Ґрака, демонструє ту ж провідну модальність між-перебування (при пересуванні і зміні персонажем його місця знаходження, а водночас і зміні самого способу його буття у місці чи у світі), задля трансляції якої романним текстом і задіюються згадані вище лімітрофні, чи лімінальні локуси.

На елементарному рівні читання як таке у своїй тяглості зводиться до підживлення певного фантазматичного поля, що вибудовується на рубежі дотику читача і тексту. Читання відтак являє собою окремий модус між-буття, що дозволяє, своєю чергою, виснувати, що читання таким чином транзитне за самою своєю природою. За всієї своєї миготливості та кінетичності читання достатньою мірою існує лише доки навіть силоміць триває поновлення зв’язку між чимось, що передує у тексті, і чимось відмінним, що надходить услід.

Тому саме той романний ландшафт, який себе актуалізує крізь різноманітні локуси помежів’я чи прикордоння, найбільше за все тяжіє до цілковитої суголосності з читанням на певному фундаментальному рівні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бланшо, М. Пространство литературы / Морис Бланшо // Пространство литературы. – Издательство “Логос”, 2002. – 288 с.
2. Делез, Ж. Логика смысла / Жиль Делез // Логика смысла.– М.: Академия, 1995. – 300 с.
3. Bouvier, N. L’Usage du monde / Nicolas Bouvier // Œuvres. – Paris: Éditions Gallimard, 2004. – 520 p.
4. Gracq, J. Le Rivage de Syrtes / Julien Gracq // Œuvres complètes I. – Paris: Gallimard, 1989. – P. 553–840.
5. Rougerie, G. Géographie des marges / Gabriel Rougerie // Géographie des marges. – Paris: L’Harmattan (Coll. “Géo physique”), 2003. – 150 p.
6. Žižek, S. The Parallax View / Slavoj Žižek // The Parallax View. – Cambridge, MA: MIT Press, 2006. – 429 p.

ЦИВІЛІЗАЦІЙНИЙ ІНШИЙ В РОМАНІ ЛЕОНАРДА ВУЛФА “СЕЛИЩЕ В ДЖУНГЛЯХ”

Ольга БАНДРОВСЬКА
Львівський національний університет імені Івана Франка

У статті розглянуто роман “Селище в джунглях” англійського політичного теоретика, публіциста, письменника Леонарда Вулфа. Показано, що романи