

УДК 821.133.1.-31“19”[248.156+781.68(045)]

А. С. СТЕЦЕНКО

СПОВІДАЛЬНА МОДАЛЬНІСТЬ РОМАНУ «ПОДОРОЖ НА КРАЙ НОЧІ» Ф. СЕЛІНА

У статті представлено дослідження роману Луї-Фердінана Селіна «Подорож на край ночі». Скандальна біографія французького письменника часто заважає сучасній критиці сформуванню об'єктивного погляду на його роман та висвітлити ті аспекти його поетики, що не вписуються в інтерпретацію образу письменника-антисеміта. Це стосується також теми сповіді у романі «Подорож на край ночі» Ф. Селіна. Дослідження, що розгортається у статті, реалізує спробу проаналізувати роман «Подорож на край ночі» під новим кутом: з точки зору організації наративної модальності. Ця перспектива дозволяє виявити сповідальні коди роману та відкрити новий горизонт дослідження кореляції оповіді протагоніста та гармонії музики ХХ ст.

Ключові слова: Ф. Селін, сповідь, французький роман, модернізм, наративна модальність.

Постановка проблеми. Творчість Луї-Фердінана Селіна традиційно розглядається у тісному зв'язку з темою антисемізму та расизму, і лише нещодавно французька критика почала відходити від односторонньої оптики на творчість французького письменника, що засвідчив міжнародний колоквиум у лютому 2011 року «Селін знехтуваний та класичний» («Céline réprouvé et classique»). У вступній промові до колоквиуму професор університету Люм'єр Ліон ІІ, Жан-П'єр Мартен, зазначив, що «нарешті, можна підвести ризику і насолоджуватись Селіном без будь-якого прихованого мотиву. Ця стадна дурість сьогодні не більше ніж поганій спогад <...> Ми можемо, нарешті, читати без упереджень геніального письменника, який здійснив революцію у французькій мові, який її оджазував, деакадемізував» [7]. З іншого боку, нещодавній скандал із видавництвом Галлімар, яке оголосило про перевидання у травні 2018 року трьох антисемітських памфлетів Селіна, засвідчує, що постать письменника досі не реабілітована для французького суспільства, а у самій французькій культурі немає достатньо сформованого критичного апарату, щоб дозволити невибірково друкувати селінівські твори. Під сильним впливом з боку французького уряду – а саме підпорядкованого йому органу Міжвідомчої дирекції з боротьби проти расизму, антисемітизму та ненависті до ЛГБТ – видавництво Галлімар в результаті оголосило про відмову від свого проекту. Про це повідомляє французьке видання L'express [6]. Таким чином, наскільки б суперечливою не була постать Селіна, вона не втрачає свою актуальність для французького суспільства, цікава для критики і залишає ще багато білих плям у французькому літературознавстві.

Скандальна біографія письменника дуже часто заважала сформуванню об'єктивного погляду, зокрема, на його романи та висвітлити ті аспекти їх поетики, що не вписувались в інтерпретацію образу письменника-антисеміта. Це стосується також теми сповіді у творчості письменника. Попри названі зрушення у сучасному селінознавстві, вона досі не знайшла належного опрацювання у літературній критиці.

Мета. Дослідження, що розгортається у статті, ставить за мету проаналізувати найбільш відомий роман Ф. Селіна «Подорож на край ночі» з точки зору організації наративної модальності історії головного героя (у визначенні категорії наративної модальності дослідження апелює до французького наратолога Ж. Женетта [1]). Досі сучасне літературознавство не розглядало вищезазначений роман в аспекті організації наративної модальності історії оповідача, однак саме цей погляд дозволяє проявити сповідальні коди роману «Подорож на край ночі» та переосмислити творчість Ф. Селіна в історії французького роману.

Виклад основного матеріалу. Складність формування феномену сповіді у ХХ столітті має конкретні історичні передумови. Досвід переживання Наполеонівських війн та франко-прусської війни, потрясіння Першої світової війни ускладнили процес вимовляння правди про себе в романі ХХ століття. До того ж, як зазначає Я. Тарасюк, цей історичний час відзначається процесом «екстремальної секуляризації та втрати авторитету ортодоксальних релігій, особливо католицизму» [3], а, відтак, і недовірою до її таїнств, зокрема, сповіді. Як наслідок, симптоматично, що у французькому романі ХХ століття пере-

важна кількість героїв, які актуалізують історію про себе, наголошують на невір'ї, іронізують над актом сповідання, повсякчас говорять про сумнів у питаннях релігії.

Роман «Подорож на край ночі» Ф. Селіна вписується в окреслену традицію неможливості експліцитного звернення до теми сповіді письменником доби модернізму. Перша Світова війна робить неможливим будь-які прояви щирості в історії головного героя роману, Фердінана Бардамю. За кожним вчинком або словом герой бачить потенційну зраду («Там, де ми знаходились, під вивіскою, під якою нас помістили, не могло бути ні дружби ні довіри. Кожен виказував лише те, що не загрожувало його шкурі, тому що майже кожне слово прослуховувалось донощиками» [5, с. 69-70]), а тому і сам не завжди та не до кінця відверто розказує про себе. Єдиний раз, коли Фердінан згадує про сповідь, він глузує над нею, порівнюючи себе із «маленьким Жан-Жаком» [5, с. 242]. Провідними стилістичними засобами в історії героя, відтак, стає іронія, сарказм під товстим шаром цинізму. Насамперед вони спрямовані на три складові сповіді: щирість, сором і надію віднайти примирення. У цьому контексті пошук краю ночі в історії Бардамю стає антитезою вищенаведених складових сповіді.

Недовіра до щирості, як першого маркера сповіді, яскраво простежується впродовж сцени гуляння Бардамю зі своєю коханкою Лолою у Булонському лісі. Бардамю іронізує не лише над щирістю американки, але й над природою як хронопом, де на «Лолу нахлинула ця меланхолійна та хвилююча тяга до відвертості» [5, с. 59-60]. Дійсно, у досвіді французького роману природні локуси завжди були пов'язані із скиданням масок та відкриттям себе справжнього; особливо увиразнюється семантика природи як хронопу щирості, уважного погляду до себе в координатах романтизму. Відтак, з одного боку, герой інтуїтивно відчуває єдність щирості та природного локусу, що автоматично зближує його з героєм романтизму. З іншого, досвід перебування на війні, маргінальний стан, який війна оголює у людині, не дозволяє Бардамю сприймати природу та щирість із романтичними конотаціями ідилічного простору та стану. Ліс для Бардамю – «сирий, обрешечений, сальний, лисий» [5, с. 59]. Якщо романтичний герой на зразок Жульєна Сореля, «відмовляється від постійної боротьби з усім світом, від маски і може просто бути самим собою в горах поблизу

Вер'єри, тихими вечорами у замиському будинку де Реналів, у безансонському соборі, коли чує звуки дзвонів, у паризькій опері під час виконання партії італійським співаком» [2, с. 21-22], то магія природи та музики не діє на героя епохи літературного модернізму: за кожним деревом Бардамю бачить засаду («Смерть за кожним деревом» [5, с. 62]). В силу потрясінь нового історичного часу Бардамю не здатний повторити шлях романтичного героя навіть попри бажання, тому він відходить від романтичної традиції роману XIX ст., розвінчує псевдоромантичне бачення війни та втрачає віру у будь-які попередні цінності, зокрема, щирість.

Неможливість актуалізації сповіді проявляється не лише на рівні історії але й на рівні її наративної модальності. Розмірковуючи над функціональним значенням категорії модальності в організації літературного наративу, Ж. Женетт виводить поняття наративної модальності, пов'язуючи його, насамперед, з категорією способу дієслова. Науковець зазначає, що «оскільки функція розповіді полягає не у віддачі наказів чи вираженні побажання [1, с. 377], а просто у викладенні історії, тобто «передачі фактів» – її єдиним, принаймні характерним, способом може бути лише індикатив» [1, с. 377]. І тим не менш, зазначаючи «метафоричного розширення», навіть індикатив стверджує, але робить це по-різному: з різною мірою впевненості, чіткості, інформативності тощо. «Можна оповідати більш чи менш надійно те, що постає об'єктом розповіді, – пише Женетт, – саме ця можливість разом із способами її реалізації передбачається нашою категорією наративної модальності» [1, с. 377]. Двома засобами її регуляції дослідник називає дистанцію і перспективу, застерігаючи не сприймати ці просторові метафори буквально. Так само як чіткість бачення картини залежить від дистанції та перспективи встановлених між картиною і глядачем, на рівні художньої організації тексту чіткість історії про себе героя може коливатися й постійно змінюватись відповідно до того, яку дистанцію та перспективу – що проявляються на рівні семантично-синтаксичної організації висловлювання – вибудує наратор.

У романі «Подорож на край ночі» Бардамю ще з першої фрази засвідчує нетипову для сповіді позицію суб'єкта, який не збирається щось розказувати про себе. «Це почалось ось так. Я нічого не казав. Нічого. Це Артур Ганат змусив мене говорити» [5, с. 4]. З одного боку, буде справед-

ливо зазначити, що репліка Бардамю стосується конкретної розмови у момент зустрічі з Артюром, проте, з іншого боку, не випадково, що саме цю фразу «я не хотів говорити, мене змусили» Бардамю вже у статусі оповідача своєї історії ретроспективно виносить на початок книги – так, ніби це причина початку усієї історії «Подорожі». Наративну позицію, яку приймає герой відносно своєї історії ще від її початку, можна визначити як *стан пасивності*. Цей стан буде маркувати різні етапи подорожі Фердінана: перші враження від війни у Франції («Нас змусили сісти на коней, але через два місяці знову спішили. Напевно, так було надто дорого [5, с. 9]), поїздки до Африки («Отже, мене посадили на нього (*на корабель, курсив мій*), щоб я спробував знову встати на ноги в колоніях. Моїм благодійникам хотілося, щоб я розбагатів [5, с. 127]). Навіть причина, яка штовхає Бардамю вступити до армії, абсолютно випадкова і знову не свідчить на користь свідомості вибору героя: Бардамю зізнається, що вплутався у війну, цей «міжнародний небаченого масштабу спектакль», через «свою захопленість» [5, с. 27]. Бардамю записався у добровольці, бо побачив красивого командира на коні та почув музику оркестру. Коли ж музика та овації скінчилась – скінчився і героїчний порив, герой збирається одразу втекти, але пізно, за ними зачинили ворота. «Нас спіймали як щурів» [5, с. 8], – підсумовує Бардамю знову у пасиві.

Пасивний стан героя виражається, зокрема, через дистанцію та перспективу, які оповідач формує відносно власного «Я». Точніше, в історії Бардамю важко визначити цю дистанцію, адже погляд героя повсякчас направлений «від себе» (що вкотре свідчить про складність актуалізації сповіді для героя). Така особливість наративного погляду розуміється не одразу, особливо в умовах того, що до інших речей погляд Бардамю вкрай уважний. Між собою та об'єктами світу оповідач встановлює мінімальну дистанцію. Бардамю неодноразово каже про звичку й «навіть пристрасть до таких прискіпливих особистих спостережень» [5, с. 383] як спостереження гнилих зубів, облущеної емалі та обідраних країв язика пацієнта-священника, спостереження того, як банка сардин в полуденну спеку на африканській дорозі може різнобарвно переливатись, спостереження над теплою банкою тунця в кишені Робінзона та над тим, як «довго довгими струменями» можна мочитись у Сену. Таким чином, якщо дистанція між Фердінаном та об'єктами світу, які він описує, мізерно мала –

інколи настільки мала, що стає гидко – то дистанція по відношенню до себе – за рахунок незмінного погляду «від себе» – величезна.

Речі, люди, на які дивитися Бардамю, дуже зрідка стають тим Іншим, який спрямовує погляд героя на себе, як це, наприклад, завжди відбувається в іншому модерністському романі – «Нудота» Ж.-П. Сартра. У сцені з морським каменем головний герой «Нудоти», Антуан Рокантен, виділяє два плани однієї події: що сталося з ним «зовні» і «всередині». Ці плани завжди перетікають один в інший, зовнішнє для героя не є самоцінним, а завжди стає знаком внутрішнього стану. Натомість, речі в історії Бардамю ні до чого більшого за самих себе не відсилають, банка тунця – це просто банка тунця, без референцій до «Я» героя. Більше того, Фердінан ніби ховає своє «Я» за банкою тунця та за описом мізерних речей, щоб випадково не сказати щось важливе про себе та не проявити слабкість, за яку вважає щирість.

У моменти, коли герой зрідка все-таки говорить про себе, його погляд все одно не змінює напрям «від себе». Розуміння цього приносить аналіз мовлення героя про себе не на рівні історії (на рівні історії Бардамю незмінно вживає лексеми одного семантичного ряду «я негідник», «я хам» тощо), а на рівні оповіді: репліки на тему «я негідник» завжди звучать автоматично, невідрефлексовано, ніби звичка, завчений шаблон. Щоб дійти про себе тих негативних висновків, якими рясніє мовлення героя, потрібно, як мінімум, хоч раз запитати «хто я?», а таких рефлексій за героєм жодного разу не простежується. Йому легше виказувати про себе найгірше (хоча це не завжди відповідає дійсності, адже не дарма Бардамю обирає найгуманнішу професію лікаря та не бере грошей з пацієнтів після повернення з Америки), ніж побачити добро в собі та навчитися жити з цим добром, ніж виявити та зафіксувати у собі щось людяніше за «негідник», світліше за темряву на краю ночі («мені як завжди не вистачало сміливості дійти до істинної суті речей» [5, с. 357]). Сказати про себе найгірше означає для Бардамю дійти до дна, уникнувши болісного процесу щирого промовляння про сором, чим супроводжується кожна сповідь.

Розкодування семантики наративних прийомів автоматизованої саморепрезентації, іронії відносно щирості, стану пасивності відносно позиції автора власної історії, погляду «від себе» приносить розуміння їх істинного функціонального значення. Якщо сприймати процитовані марке-

ри історії та наративної модальності буквально, то «Подорож на край ночі» можна легко назвати анти-сповіддю. Однак, в контексті розуміння причин іронії, погляду «від себе», мовних автоматизмів та ін., змінюється семантичне наповнення цих технік, й, відповідно, формується новий висновок щодо їх функціонального значення – вони виконують роль маски, що захищає героя від загрози «ніщоподібного світу» [4, с. 9] ХХ століття, і вкотре засвідчує факт складності, але й потреби розгортання сповіді для оповідача.

Потреба сповіді конструюється у романі «Подорож на край ночі» не лише за рахунок негативних наративних стратегій, але і стверджується Бардамю позитивно: вона усвідомлюються та артикулюються героєм. Відбувається це на рівні наративної модальності історії героя, у тих сценах, де погляд Бардамю все-таки повертається «до себе» і затримується довше звичайного на висланому «Я» героя. В історії Бардамю це стається двічі. Погляд Фердінана звертається до себе, коли він зустрічає на своєму шляху по-справжньому добрих та щирих людей; тих, які навіть не усвідомлюють свою доброту і від того вони ще прекрасніші для героя. Так, в історії Фердінана з'являється той Інший, через якого він починає зазирати у себе та забарвлювати свою історію сповідальними маркерами – щирістю, соромом та надією на примирення.

Першим Іншим для Феріднана стає африканський товариш, Альсід. В одній із сцен нічних розмов з Альсідом, Бардамю випадково дізнається, що Альсід усі зароблені кошти надсилає в пансіон на утримання своєї далекої родички, десятирічної племінниці, батьки якої померли. Розповідає про це Альсід ніяковіючи, запинаючись, соромлячись власної доброти. Однак на Бардамю зміст і тон історії товариша справляє незгладимий ефект. Якщо до сцени зізнання Альсіда Бардамю по-справжньому ні до кого не приглядався, – його погляд сковзав по поверхні другорядних речей – то у цій сцені чи не вперше герой починає виявляти цікавість і придивлятися до людини, яка ставила своє життя на служіння іншій людині. Зустріч з Альсідом пускає тріщину в цинізмі Бардамю – його погляд видовжується, малює портрет Альсіда. Через призму Іншого, когось дійсно вищого за себе, Бардамю вперше говорить про себе усвідомлено (а не автоматично) і відчуває сором: «Я не знав, що йому відповісти, я не знався на такому, але серцем він настільки стояв вище за мене,

що я налився фарбою... У порівнянні з Альсідом я був безпорадним, товстошкірим та марнославним негідником... Обманювати не було сенсу. Це було ясно. Я не наважувався більше говорити, я раптово відчув себе недостойним говорити з ним. І це був я, котрий ще вчора був зверхній та навіть трохи зневажав Альсіда [5, с. 180]). Не дивлячись на те, що у наведеній цитаті Бардамю знову говорить про себе як про негідника, але у цей раз його слова не звучать як шаблон. Вперше завдяки Іншому герой відчуває те, що промовляє про себе. У контексті проявлення сорому слова «я негідник», «я недостойний» звучать гранично широко, як зізнання, як початок істинної сповіді. Проте на етапі перебування в Африці Бардамю ще не готовий зізнатись, навіть собі, про справжні причини актуалізації своєї історії та, відповідно, усвідомити їх значення. Сором, який з'являється у розмові з Альсідом, не фіксується героєм надовго, не стає відправною точкою подальшої історії. Бардамю не відштовхується від нового відчуття, щоб взяти для своєї історії інакший курс. Для такого повороту зустрічі з одним Іншим недостатньо.

Переломним досвідом в історії Бардамю стає знайомство з американкою Моллі, першою людиною, яка покохала героя. Бардамю неодноразово захоплюється та благоволяє перед добротою Моллі, проте все-таки залишає дівчину. Бардамю зізнається: «Я, звичайно, кохав її, але ще більше любив свій порок, тягу до втечі звідусюди, прагнення шукати невідомо чого від дурної, безумовно, гордості, від переконання у якійсь своїй перевазі» [5, с. 266]. Попри розрив стосунків, Моллі – на зразок Альсиду – виконала в житті героя вітальну функцію: вона стала дзеркалом, в якому відобразилась та частина Бардамю, що прагне відмовитись від нав'язливої ідеї «дістатись краю ночі». І свідчення цього не в словах чи вчинках Бардамю, про які він «наважився» розказати у своїй історії, а як раз в тих, про які не сказав прямо. Справа в тому, що після розриву з Моллі герой неодноразово шукав дівчину, писав їй на попередню адресу, щоб сказати, що кохає. Не знайшовши Моллі, Фердінан звертається до неї через свою книгу: «Добра, прекрасна Моллі, нехай – якщо, де б вона не була, їй доведеться прочитати мою книгу – вона знає: я не змінився по відношенню до неї, по-своєму люблю і буду любити її, і вона може коли завгодно приїхати до мене, щоб розділити зі мною мій хліб і мою мінливу вдачу» [5, с. 267]. У цьому зверненні вперше і єдиний раз за увесь роман з'являється образ гіпотетично-

го/віртуального та ідеального адресата історії. І те, що цим гіпотетичним читачем є саме Моллі, дозволяє зробити висновок про значення історії для Бардаму як примирення, як відмови від краю ночі (Моллі в історії героя завжди була антитезою подорожі на край ночі). Моллі немає поруч і невідомо, чи взагалі вона жива, але адресуючи книгу їй, Бардаму у такий спосіб надає реальності образу коханої – за принципом єдності адресата і адресанта у формуванні текстового повідомлення – та її прохання залишити втечу на край ночі. Як додатковий аргумент, що поглиблює цю думку, наприкінці роману читаємо зізнання героя: «Деся далеко було море. Але зараз мені було не до мрій про нього. Справ у мене і так вистачало. Як би

я не намагався втратити себе, щоб не опинитися знову обличчя до обличчя з життям, воно усюди поставало переді мною. Я постійно вертався до себе. Звичайно, мої блукання закінчилися. Нехай мандрують інші! ...» [5, с. 568].

Висновки. Отже, аналіз наративної модальності історії Бардаму дозволив виявити ознаки щирості, сорому та надії на примирення як основних маркерів сповіді. Обрана у статті перспектива погляду на роман «Подорож на край ночі» відкриває новий горизонт прочитання творчого доробку Ф. Селіна та створює передумову для подальшого дослідження музичних інтеграцій у художній простір цього роману.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Женетт Жерар. Фигуры. В 2-х томах. М. : Сабашниковых, 1998. – 944 с.
2. Павленко Юлія. Примітки. Література французького романтизму: навч. посібник В. Фесенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2016. – 179 с.
3. Тарасюк Ярина. Еволюція релігійної свідомості у ранніх романах Франсуа Моріака [Електронний ресурс]. Сучасні літературознавчі студії. Вип. 11, 2014. – С. 513-524. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sls_2014_11_51
4. Фесенко Валентина. Передмова. Ж.-П. Сартр Нудота: роман, п'єси. Харків: Фоліо, 2006. – 351 с.

5. Céline Louis-Ferdinand. Voyage au bout de la nuit. Ed. Ebooks libres et gratuits, 1932. URL: https://www.ebooksgratuits.com/pdf/celine_voyage_au_bout_de_la_nuit.pdf
6. Dupuis Jérôme. Pourquoi Gallimard recule sur les pamphlets antisémites de Céline. Paris: L'express, 2018. URL: https://www.lexpress.fr/actualite/pourquoi-gallimard-recule-sur-les-pamphlets-de-celine_1975326.html
7. Martin Jean-Pierre. Céline aujourd'hui. Acta fabula, 2011. – URL: https://www.fabula.org/atelier.php?Celine_aujourd%27hui

REFERENCES

1. Fesenko Valentyna. Peredmova. Zh.-P. Sartre Nudota: roman, piesy. Kharkiv: Folio, 2006 – 351 s.
2. Pavlenko Yuliia. Prymitky. V. Fesenko. Literatura frantsuzkoho romantyzmu: Navch. Posibnyk. – K.: Vyd. tsentr KNLU, 2016. – 179 s.
3. Tarasiuk Yaryna. Evoliutsiia relihiinoi svidomosti u rannikh romanakh Fransua Moriaka.

- Suchasni literaturoznavchi studii. Vyp. 11, 2014. – S. 513–524. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Sls_2014_11_51
4. Zhenett Zherar. Figury. V 2-kh tomakh. M.: Sabashnikovyx, 1998. – 944 s.

ANNOTATION

A. STETSENKO

CONFESSIONAL MODALITY IN L.F. CELINE'S VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Louis-Ferdinand Céline's creativity is traditionally considered in close connection with anti-Semitism and racism issues, and only recently French criticism began to deviate from one-sided optics into the creativity of French writer, which is evidenced by the international colloquium in 2011 Céline Neglected and Classical (Céline réprouvé et classique). Within an introductory speech to the colloquium, Jean-Pierre Martin, a professor of the University of Lumière-Lyon II, noted that «finally, one can enjoy Céline without any hidden motive» [7].

Nevertheless, the recent scandal with Gallimard publishing house, when it announced the reprinting of Céline's three anti-Semitic pamphlets, demonstrates that the figure of Céline has not yet been rehabilitated for French society, and that

the French culture itself has not formed yet a critical apparatus to allow itself to be non-selective in publishing of Céline's works. Under the strong influence of the French government – namely, the subordinate body of the Interdepartmental Directorate for the fight against racism, anti-Semitism and hatred of LGBT – Galimard has announced the abandonment of its project. This was reported by French edition L'Express [6]. Thus, despite the contradiction in the perception of Céline, his figure does not lose its relevance to the French society and remains both interesting and polemic for French literary studies.

A scandalous biography of the writer often prevented the coverage of those aspects of the poetics of his novels, which did not fit into the interpretation of the image of the writer-anti-Semite. This includes, in particular, the issues of confession in Céline's works. Despite the slight shifts in contemporary research on Céline's works, this field of literary criticism still needs thorough attention.

The article aims to analyze Celine's the most famous novel Journey to the End of the Night with the emphasis on narrative modality organization of protagonist's story (the study appeals to Gerard Genette in defining the category of narrative modality). Until now, modern literary studies have not investigated the category of narrative modality in Journey to the End of the Night novel. However, this very perspective allows to reveal confessional codes of the novel and to review the creativity of Louis-Ferdinand Céline in the history of French literature.

Key words: *F. Céline, confession, French novel, modernism, narrative modality.*