

М. Ю. Белявська-Слюсарєва

м. Харків

ДІАЛЕКТИЧНИЙ ЛАНЦЮГ АВТОР – ТЕКСТ – ЧИТАЧ НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ А. НОТОМБ

В статтє предложена попытка анализа коммунікації в рамках цепи автор – текст – читатель в контексте переходной литературы рубежа XX–XXI веков, а также попытка исследовать базис взаимодействия коммунікантов, проблематику их общения, функции текста и их современный образ.

Ключевые слова: А. Нотомб, коммунікація, автор – текст – читатель, проблематика, образ.

У статті наведена спроба аналізу комунікації у рамках ланцюга автор – текст – читач у контексті перехідної літератури межі XX–XXI століть, а також спроба окреслити основи взаємодії комунікантів, проблематику їх спілкування, функції тексту та їх сучасний образ.

Ключові слова: А. Нотомб, комунікація, автор – текст – читач, проблематика, образ.

The article offers an attempt of analysis of the chain author – text – reader in a context of transitional literature of XX–XXI centuries, and also an attempt to describe the basis for cooperation of the communicative agents, as well as the problem of their communication and their modern image, functions of the text and their modern character.

Keywords: A. Nothomb, communication, author – text – reader, range of problems, image.

Якщо розглянути процес читання як взаємодію його безпосередніх комунікантів, автора твору та читача, то сучасна літературна доба, окрім нових тенденцій та феноменів, порушує у цьому процесі досить складні питання: перед читачем постає завдання коректної інтерпретації новітніх творів, а перед автором – передати свій задум шляхом встановлення діалогу з реальним читачем. Необхідність дослідження цього феномену зумовлюється зміною загальної парадигми творчості межі XX–XXI ст. Отже, її сприйняття також потребує аналізу, спроба якого складатиме пошук відповіді на питання: якою постає взаємодія автор – текст – читач на початку XXI ст.; які характерні особливості вона має; з якими проблемами стикається; яким є образ сучасного читача як реципієнта і головного мотиватора у комунікації; яким являється образ сучасного письменника як її ідейного джерела? Завданням дослідження є спроба проілюструвати на матеріалі творів сучасної бельгійської франкомовної письменниці А. Нотомб своєрідність взаємодії автора з читачем за допомогою тексту.

Дослідження та спроби вирішення проблем наратології XX ст. можна знайти у працях Віара Д., Бахтіна М., Баррі П., Барта Р., Рикера П., Кристєвої Ю. [4], Лотмана Ю. М. та ін. Послідовник постструктуралізму Р. Барт [3] у своїй масштабній праці з семіотики та поезики описує відомий на сьогодні феномен смерті автора, який спостерігається у постмодерністських текстах, а також підкреслює мету створення текстів, яка полягає у задоволенні інтересів читача. Тобто саме читач, на його думку, стає

головним агентом даної комунікації. Цієї ж думки дотримувались його попередники Горнфельд А. Г. [1], Потебня А. А. [5], Гумбольдт В. [2]. Такими рисами наділяють науковці та автори творів усю літературну спадщину доби панування у творчості постмодерністського концепту.

Французький соціолог та філософ П. Бурд'є у своїй праці, присвяченій дослідженню новітнього мистецтва «*Les règles de l'art*» («Правила мистецтва», 1998 р.) [20], наголошує на тому, що як тільки почала зростати автономія літературного тексту, розрив між автором та його читачем ніколи не припиняв збільшуватися. Витвір мистецтва, що став товаром, на його думку, може зберегти свою незалежність лише за умов, якщо він видалить з себе наліт комерціалізації, тобто вдаватиме, ніби він не звертається та не орієнтується на свого споживача. Така позиція радикально вплинула на кінцеве віддалення двох протагоністів літературного обміну: автора-виробника та читача-споживача.

У світлі останніх франкомовних досліджень можна говорити про нову еру, зокрема у літературній творчості. Праці науковців Віара Д. [8], Ж.-П. Рішара [12], П. Журда [12], Ж.-Л. Моро [12], М. Оже [12], Н. Мішеля [12], М. Кайю [12], М. Мажорано [12], Ж. Бодріяра [7], М. Дамбра [8], А. Мюра-Брюнеля [8] свідчать про поступову зміну концепту постмодернізму ХХ ст. та перехід до нового етапу в літературі, якому притаманні відсутність чистоти жанру, багаторівнева система оповідальних інстанцій, плинність жанрових канонів, діалог із наукою з метою її популяризації, у протизагадності постмодерністському тяжінню до ускладнення, а також повернення до традиції. У своїх пошуках вчені прийшли до висновків щодо назви нового напрямку літератури. Виходячи з досліджених рис, вони запропонували термін «критичного вимислу», що вбирає в себе концепти критичної літератури та фантастики або вигадки.

У контексті такого транзитивного стану літератури розглянемо еволюційний етап та співіснування головних категорій літературної творчості автора, тексту та читача. Найголовнішою проблемою, що постає перед письменником ХХІ століття, це проблема автобіографічності творчості. М. Уельбек [10] констатує, що йому самому вже досить складно розрізнити, які факти з його творчості несуть автобіографічні відтінки. Межа між вигадкою та життям письменника залишається сьогодні досить туманною, а самі письменники не надають особливого значення цій грі деталями приватного життя. І, навіть більше того, це стає потужним інструментом у боротьбі за сучасну читацьку аудиторію. Одне з найперших питань, якими завдається читач, можна сформулювати так: чи є книга автобіографічною та з яким із персонажів ототожнюється автор, тобто у процесі читання, перш за все, вони шукають між рядків постать автора. І навіть незначні деталі біографії автора істотно змінюють сприйняття його творів. Тобто сприйняття тексту знаходиться під постійним впливом присутності у ньому автора. Але останнє слово залишається за читачем, тому що його інтерпретація завжди слідує за авторською думкою. За ним завжди зберігається право варіативності інтерпретації, але він обирає майже завжди

лінію, де він вбачає автора, а не те, що каже йому окремо взятий текст, тому що цей шлях сприйняття відкривається для нього більш масштабним для дослідження, натомість як лінія окремого тексту не несе у собі нічого, окрім запрограмованого ідеєю змісту. Тут неможливо не погодитися з думкою М. Бютора [9] про те, що читач стає центром усіх дискурсивних актів, стратегічним об'єктом будь-якої художньої творчості, так би мовити читач-автор, який має «писати», а потім читати свій власний літературний текст.

Бельгійська письменниця А. Нотомб відома своїми захоплюючими та скандальними романами, дуже часто з'являється у своїх творах, підкреслюючи цим їх автобіографічний аспект. Але тут вона наполягає на вірному розумінні принципу автобіографічності, що робить оповідь якомога відповіднішою до життя автора, до якої він у праві додавати своє світосприйняття та філософію. Таким чином, у більшості її романів («Замах» (1997 р.) [13], «Заціпеніння та дрож» (1999 р.) [19], «Метафізика труб» (2000 р.) [17]) можна знайти автобіографічні посилання на її минуле у Японії та Китаї. У романі «Пеплум» (1996 р.) [18] вона створює головну героїню письменницею, якій належать ініціали А. Н. А «Заціпеніння та дрож» – це оповідь її життєвого досвіду, автобіографічна оповідь, у якій письменниця не намагається переказати усе у деталях, а наводить лише окремі приклади, відбираючи їх за показниковим, виключним або пам'ятним характером.

За теорією автобіографічності Ф. Лежена [11], у її творах, як і у багатьох сучасних, виокремлюється так би мовити «автобіографічна угода» між автором та читачем, яку дослідник визначає як характерний дискурс автора з читачем у преамбулі до автобіографічного тексту. У ньому автор окреслює свій задум та бере на себе певні зобов'язання щодо свого читача, зокрема це стосується щирості та правдивості. Саме у цей момент, на його думку, встановлюється зв'язок між оповідачем та безпосередньо автором твору. У романі «Біографія голоду» (2004 р.) А. Нотомб описує своє життя, починаючи з дитинства до самого повернення в Японію після навчання. Це портрет маленької дівчинки, що різко відрізняється від інших, яка згодом стане письменницею, такою ж несхожою на інших. Протягом двадцяти років вона намагається знайти пояснення своєму існуванню та формулює його у принципі голоду. Спочатку це голод аліментарний, згодом вона додає туди усі можливі відчуття «голоду», такі як спрага, бажання спілкування, сексуальний голод, жагу до будь-яких можливостей у житті та ін. Вона усвідомлює: «*La faim c'est moi... Par faim, j'entends ce manque effroyable de l'être entier, ce vide tenaillant, cette aspiration non pas tant à l'utopique plénitude qu'à la simple réalité : là où il n'y a rien, j'implore qu'il ait quelque chose.*» [14, с. 23] – «Тому що голод – це я... Говорячи про голод, я маю на увазі це тяжке до болі відчуття неповноти, що терзає усю мою сутність, отаку собі порожнечу, що висмоктує усе навкруги, не утопічне бажання володіти усім, а зовсім реалістичне – мати щось: я хочу, щоб там, де нема “нічого” було хоча б “що-небудь”.» (переклад тут і далі. – Белявська-Слюсарева М. Ю.). Голод є провідною ознакою її особистості, яка вбачається безмежно прагнучою, страждаючою від нестачі усього, але завжди відкритою для життя. Таким

постає імпліцитний та реальний автор твору. У протизага іншим її творам, нав'язаним її власним життям, «Біографія голоду» не носить назви роману, що якомога точніше підтверджує теорію Ф. Лежена [11] про автобіографічність.

Надаючи своїм читачам свободу уяви та інтерпретації її текстів, письменниця все одно задає напрям та масштаб можливого. Її імпліцитні образи також несуть автобіографічний нюанс, та ніби створюються заздалегідь самою авторкою. У романі «Гігієна вбивства» (1992 р.) від імені персонажу Претекстата Таха вона каже, ніби наполягаючи на якійсь визначеній манері читання та сприйняття: «Quand je vous disais qu'on me lisait sans me lire ! Je peux me permettre d'écrire les vérités les plus risquées, on n'y verra jamais que des métaphores. Ça n'a rien d'étonnant : le pseudo-lecteur, bardé de son scaphandrier, passe en toute imperméabilité à travers mes phrases les plus sanglantes. De temps en temps, il s'exclame : "Quel joli symbole!" J'aurais voulu qu'on me lise sans combinaison d'hommes-grenouilles, sans grille de lecture, sans vaccin et, à vrai dire, sans adverbe. – Vous devriez savoir que cette lecture-là n'existe pas...N'y a-t-il pas lieu de se réjouir qu'il y ait autant de lectures qu'il y ait de lecteurs ? – Vous ne m'avez pas compris : il n'y a pas de lecteurs et il n'y a pas de lectures. – Mais si, il y a des lectures différentes de la vôtre, c'est tout. Pourquoi la vôtre serait-elle la seule admissible ?» [15, с. 140–141] – «Те, про що я вам казав – мене читають, не читаючи! Я можу дозволити собі писати найризикованішу правду – все одно у ній ніхто не побачить нічого іншого, окрім метафори. Нічого дивного: псевдо читач у герметичному скафандрі проходить крізь мої найбільш кроваві пасажі, навіть не забризкавшись. Та час від часу захоплено ахає: "Ах, який чудовий символ!"... Я хотів би, щоб мене читали без всіляких водозахисних споряджень, без розкладу, без вакцини, і якщо вже казати всю правду, зовсім ніяк. – Вам слід було б знати, що такого читання не існує... Чи не краще радіти від того, що скільки читачів, стільки можливо читань? – Ви мене не зрозуміли: немає ані читачів, ані читання як такого! – Є, просто інші читають інакше, ніж ви. Чому ви вважаєте, що ваше читання є єдиним можливим?» Крізь ці слова вбачається бажання авторки, щоб її читач володів здібністю цілком віддаватися читанню, відійти на деякий час від усього, що для нього стало звичним, від постулатів життя, чужих суджень, аксіом та теорем, стати «нейтральним», лише так, на її думку, стає можливим роздивитись автора у тексті, зрозуміти та відчути увесь емоційний спектр його задуму.

Неможливо оминати факт, який є провідним інструментом творчого методу авторки, що її тексти посідають двоїсту природу читання та інтерпретації. Так, наприклад, у романі «Ртуть» (1998 р.) А. Нотомб ніби натякає на існування подвійного коду читання, вибір варіанту якого залежить, зокрема, від понятійної сітки читача та можливостей його уяви. Письменниця демонструє це у фрагменті, де персонажі Азель та Франсуаза обговорюють сцену Фабріціо та Клелії у в'язниці з «Пармської обителі»: «Je vois à quelle scène vous faites allusion, mais il n'est pas spécifié qu'ils couchent ensemble. – Ce n'est pas écrit noir sur blanc. Il n'y a cependant aucun doute là-dessus. – Alors comment expliquez-vous que je n'aie pas eu cette impression à la

lecture de ce passage? – Vous étiez peut-être distraite? – Nous parlons bien de la scène où Clélia vient dans sa cellule l'empêcher de manger son repas empoisonné? – Oui. Le texte dit: «... Fabrice ne put résister à un mouvement presque involontaire. Aucune résistance ne lui fut opposée.» Admirez l'art de cette dernière phrase. – Vous connaissez le livre par cœur? – Au bout de soixante-quatre lectures, c'est la moindre des choses. En particulier ce passage qui est, à mon sens, le plus bel exemple de sous-entendu de toute la littérature. – Je crois que c'est votre perversité qui voit des sous-entendus dans cette scène. – Ma perversité? s'exclama la pupille. – Il faut vraiment être perverse pour voir un dépucelement dans cette phrase. – Il faut vraiment être bégueule pour ne pas le voir. – Bégueule, non. Infirmière, oui. On ne déflore pas les filles de cette manière. – Seriez-vous experte en cette question, Françoise? – ricana Hazel» [16, с. 122–127] – «Я зрозуміла, яку саме сцену ви маєте на увазі, але там ніде мова не йде про те, що між ними було щось інтимне. – Чорним по білому це не написано. Але у цьому немає ніяких сумнівів. – Тоді як ви поясните, що в мене не виникло такого враження, коли я читала саме цей пасаж? – Можливо, ви були неуважні? – Ми говоримо про сцену, коли Клелія приходить до Фабріцію у камеру, щоб не дати йому з'їсти отруєну їжу? – Саме так, й ось, що написано у тексті: “Фабріцію не міг побороти впливу його відчуттів, майже безконтрольних для нього. Він не зустрів жодного опору”. Оцініть, як майстерно написана остання фраза. – Ви знаєте усю книгу напам'ять? – Прочитавши її шістдесят чотири рази, це зовсім не дивно. Зокрема цей пасаж: на мій погляд, він являє собою найкращий приклад у літературі письма між строк. – А я вважаю, що лише збочена свідомість могла щось прочитати між строк у цій сцені. – У мене збочена свідомість? – Ну, насправді, наскільки треба бути зіпсованою натурою, щоб роздивитись у цій фразі натяк на позбавлення невинності. – Треба бути справжнісінькою ханжою, щоб цього не побачити. – Ханжою – ні, медсестрою – так. Так не позбавляють невинності дівичь. – А ви знавець у цих справах, Франсуаза? – посміхнулась Азель.»

На відміну від дидактичного тексту, який не залишає читачеві ніякої свободи інтерпретації та перелічує йому «список інструкцій» для конкретного розуміння, текст двоїстого, або багаторівневого читання водночас надає читачеві усі інструменти для належного декодування, та продовжує розставляти пастки для розуміння. Від імені персонажу у цьому ж романі письменниця формулює одну з провідних своїх стратегій діалогу з читачем: «Le propre des grands livres est que chaque lecteur en est l'auteur.» [16, с. 105] – «Особливістю великих книг є те, що кожен читач є водночас її автором.» Образ свого читача А. Нотомб створює наступним : «C'est l'auditeur qui force la confidence... Vous avez un talent rare, celui d'écouter» [9, с. 51] – «Саме слухач спонукає до відвертості... У вас є рідкісний дар – слухати». Так, ототожнюючи поняття «слухати» та «читати», вона наділяє одних цим рідкісним даром, а інших переводить до категорії читачів-ворогів, проти яких ведеться боротьба в оповіданні. Мається на увазі дві категорії імпліцитного читача. Від імені персонажу роману «Гігієна вбивці» вона каже: «Il y a tant de gens qui poussent la sophistication jusqu'à lire sans lire.

Comme des hommes-grenouilles, ils traversent les livres sans prendre une goutte d'eau... Ils forment l'immense majorité des lecteurs humains... Je pensais que tout le monde lisait comme moi ; moi, je lis comme je mange: ça ne signifie pas seulement que j'en ai besoin, ça signifie surtout que ça entre dans mes composantes et que ça les modifie. On n'est pas le même selon qu'on a mangé du boudin ou du caviar; on n'est pas le même non plus selon qu'on vient de lire du Kant (Dieu m'en préserve) ou du Queneau. Enfin, quand je dis "on", je devrais dire "moi et quelques autres", car la plupart des gens émergent de Proust ou de Simenon dans un état identique, sans avoir perdu une miette de ce qu'ils étaient et sans avoir acquis une miette supplémentaire. Ils ont lu, c'est tout: dans le meilleur des cas, ils savent "ce dont il s'agit"... Combien de fois ai-je demandé, à des personnes intelligentes : "Ce livre vous a-t-il changé?" Et on me regardait, les yeux ronds, l'air de dire: "Pourquoi voulez-vous qu'il me change?" » [15, с. 56–58] – «Є й такі люди, їх навіть багато, які володіють найвищим пілотажем: вміють читати не читаючи. Як аквалангісти, пропливають крізь книгу, зовсім не намокнувши. Вони складають більшість читацької маси... Я гадав, що всі мене читають так, як читаю я, а я читаю так, як я їм: це означає не тільки життєву необхідність, головне – прочитане засвоюється моїм організмом й трансформує його компоненти. З'ївши, скажімо, ковбаси, людина стає іншою, ніж якби вона з'їла би ікри; таким само чином, прочитавши Канта (Борони Боже!) він стає зовсім іншим, ніж прочитавши Раймона Кено. Я кажу людина, маючи на увазі "я та деякі інші", тому що більшість людей, закривши Сіменона, чи Пруста, залишаються такими, як були, зовсім нічого не втративши від себе попередніх, тим більше нічого не отримавши нового. Прочитали – та й усе; у кращому разі вони знають тепер "про що книга". Не подумайте, що я перебільшую. Скільки разів я питав як мені здавалось розумних людей: "Ця книга вас змінила?" У відповідь вони розкривали широко очі, не розуміючи: "Чому це книга мала б мене змінити?"» Отже, цими словами А. Нотомб формулює, перш за все, місію письменника, яка полягає у постійному впливі, змінненні внутрішнього світу читача, його поглядів. Тобто автор, на її думку, виконує функцію морального цензора, який за допомогою власних текстів трансформує світ на свій розсуд. Далі вона пише: «Permettez-moi de m'étonner, monsieur Tach : vous venez de parler comme un défenseur des livres à message, ce qui ne vous ressemble pas... – Alors, vous vous imaginez que ce sont les livres "à message" qui peuvent changer un individu ? Quand ce sont ceux qui les changent le moins. Non, les livres qui marquent et qui métamorphosent, ce sont les autres, les livres de désir, de plaisir, les livres de génie et surtout les livres de beauté. Tenez, prenons un grand livre de beauté: Voyage au bout de la nuit. Comment ne pas être un autre après l'avoir lu ? Eh bien, la majorité des lecteurs réussissent ce tour de force sans difficulté. Ils vous disent après: "Ah oui, Céline, c'est formidable", et puis reviennent à leurs moutons. Évidemment, Céline, c'est un cas extrême, mais je pourrais parler des autres aussi. On n'est jamais le même après avoir lu un livre, fût-il aussi modeste qu'un Léo Malet: ça vous change, un Léo Malet. On ne regarde plus les jeunes filles en imperméable comme avant, quand on a lu un Léo Malet. Ah mais, c'est

très important ! Modifier le regard: c'est ça, notre grand œuvre... A ce sujet, il y a une citation excellente, d'un intellectuel dont j'ai oublié le nom : “Au fond, les gens ne lisent pas ; ou, s'ils lisent, ils ne comprennent pas ; ou, s'ils comprennent, ils oublient”.» [15, с. 56–58] – «Дозволю собі здивуватися, господин Тах: зараз ви виступаєте у захист книг з ідейним зарядом, а це на вас зовсім не схоже! – Свята простота! Невже ви вважаєте, що книги з “ідейним зарядом” спроможні змінити людину? Вони якраз найменше нас змінюють! Ні, впливають на нас та перетворюють інші, ті що несуть заряд бажання, насолоди, натхнення, а головне – заряд краси. Візьмемо, наприклад, найвеличнішу книгу, що несе заряд краси, – “Подорож на край ночі”. Як можна, прочитавши її, не змінитися? А тим часом більшості читачів без труднощів вдається це неможливе. “О, так, – кажуть вони, – Селін – це щось”, після чого, як кажуть, повертаються до своїх баранів. Селін, звичайно, це крайній випадок, але я можу навести інші приклади. Неможливо залишитися тим самим, прочитавши навіть скромну книгу, скажімо, Лео Мале: якийсь там Лео Мале – і той вас змінить. На дівчат у непромокальних плащах ви будете дивитись зовсім по-іншому, прочитавши його роман. Це дуже, дуже важливо! Змінювати погляд – ось єдина мета, заради якої ми пишемо! – А вам не здається, що свідомо, чи ні, кожна людина дивиться на усе іншими очима, прочитавши будь-яку книгу? – Зовсім ні! Тільки еліта читацької маси здатна на це. Інші продовжують сприймати світ, залишаючись у своїй первозданній сірості... З цього приводу добре зауважила одна розумна людина, забув, як її звали: “По суті, люди не читають, а якщо читають, то не розуміють, а якщо розуміють, то забувають”.» З метою змінення, або збагачення світогляду читачів, за А. Нотомб, існує два типи впливових текстів: ті, що несуть ідейне навантаження, змінюючи тим самим понятійний світ читача, та ті, що спрямовані змінювати психоемоційний та почуттєвий світ. Саме другому авторка віддає перевагу як від імені головного героя роману «Гігієна вбивці», так і у своїх текстах, де психоемоційна напруга та спектр почуттів від процесу читання переважає над ідейним задумом письменниці. На відміну від постмодерністських текстів, інтрига її творів ґрунтується не на подієвому ускладненні, а на широкій гамі емоційних переживань, крізь які доводиться пройти, читаючи її тексти.

Інтертекстуальні згадування у романах А. Нотомб текстів класичних творів у контексті сюжету роману, підлягаючи інтерпретації персонажів, становлять приклад імпліцитності самого тексту, через змінення його сталого образу у свідомості реального читача. Такий феномен стає провідною рисою сучасної читацької реальності.

Підбиваючи підсумки, треба сказати, що «кризова» ситуація межі ХХ–ХХІ століття не могла не відобразитися на загальній парадигмі творчості. У цей важкий перехідний період автор, так само як і читач, намагається уникнути самотності у все зростаючому гіпертекстуальному світі. Шляхом саморозкриття у творі він ніби встановлює безпосередній діалог з читачем, очікуючи від нього, що той володіє особливостями читати проміж строк, вбачати те, що саме автор має на увазі. Тобто йдеться про окремі діалоги

імпліцитних комунікантів та їх реальних представників. Читач, у свою чергу, у тих самих пошуках виходу з самотності шукає у тексті не стільки змістовний арсенал, скільки самого автора, намагаючись стати йому гідним співрозмовником. Автобіографічність сучасної літератури відбиває психологічну потребу автора та читача у безпосередньому спілкуванні. Сучасність у літературному дискурсі має тенденції відходу від дидактичного тексту з обмеженою варіативністю сприйняття, а, надаючи творам подвійного, або численого коду читання дозволяє їм однаково легко сприйматися читачами, у залежності від їх індивідуальних особливостей сприйняття, рис характеру, очікувань від читання.

У подальшому дослідженні даного напрямку слід простежити суб'єктивні риси методу реалізації діалогу між автором та читачем на матеріалах творів письменників межі ХХ–ХХІ ст. з метою окреслення певних закономірностей, які сприятимуть загальному розумінню нової парадигми у сучасному мистецтві.

Бібліографічні посилання

1. Горнфельд // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. 82 и 4 доп. – СПб. : 1890–1907.
2. Гумбольдт Вильгельм фон. Мова і філософія культури / В. фон Гумбольдт. – М. : Прогресс – 1985. – 451 с.
3. Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1989. – 616 с.
4. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова / Ю. Кристева. – М. : Прогресс – 2000. – 536 с.
5. Михалова А. О. О художественной условности / А. О. Михайлова. – М., 1966. – С. 126.
6. Auerbach Erich. Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale / Erich Auerbach. – P. : Gallimard, 1968. – 559 p.
7. Blanckeman Bruno. Le Roman français au tournant du XXI siècle / B. Blanckeman, A. Mura-Brunel, M. Dambre. – P. : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004. – 590 p.
8. Braudeau Michel. Le roman français contemporain / M. Braudeau, L. Proguidis, J.-P. Salgas, D. Viart. – P. : Ministère des affaires étrangères – adpf, 2002. – 174 p.
9. Glanzberg S. La Peinture dans les mots: passage à travers les livres-objets de Butor [Mémoire de maîtrise] / S. Glanzberg.– Ontario : Université queen's Kingston, 1994. –122 p.
10. Houellebecq M. Interventions 2. Traces [recueil d'articles] / M. Houellebecq. – P. : Éditions Flammarion, 2009. – 285 p.
11. Lejeune Ph. Le pacte autobiographique /Ph. Lejeune. – P.: Seuil, 1975. – 164 p.
12. Le roman français aujourd'hui: transformations, perceptions, mythologies. – P. etxetérP :, 2004. –123 p.
13. Nothomb A. Attentat [roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel, 1997. – 152 p.
14. Nothomb A. Biographie de la faim [roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel, 2004. – 243 p.
15. Nothomb A. Hygiène de l'assassin [roman] /A. Nothomb. – P. : Albin Michel, 1992. – 199 p.
16. Nothomb A. Mercure [roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel, 1998. – 188 p.
17. Nothomb A. Métaphysique des tubes [roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel, 2000. – 156 p.
18. Nothomb A. Péplum [roman] /A. Nothomb. – P. : Albin Michel, 1996. – 153 p.
19. Nothomb A. Stupeur et tremblements[roman] / A. Nothomb. – P. : Albin Michel,1999. – 186 p.

20. Pierre Bourdieu. Les Règles de l'art / Bourdieu Pierre. – Paris : Seuil, 1998.–184 p.

Надійшла до редколегії 28.04.12