

**БУРБЕЛО В. Б.**

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

## НА ПЕРЕХРЕСТІ МОВ І КУЛЬТУР: ПРОТОПОЕТИКА ОПОВІДІ У ТВОРЧОМУ СПАДКУ ЯНА ПОТОЦЬКОГО

У статті розглядаються особливості наративної структури роману Я.Потоцького «Рукопис, знайдений у Сарагосі». Аналізуються у лінгвопоетичному та прагмакомунікативному аспектах засадничі складові романістичної оповіді, які виходять на рівень протонарації у створеній автором художній моделі світу.

**Ключові слова:** Я.Потоцький, оповідь, подія, художня модель, протопоетика, доба Просвітництва, французька мова.

В статье рассматриваются особенности нарративной структуры романа Я.Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе». Анализируются в лингвопоэтическом и прагмакоммуникативном аспектах основоположные составляющие романистического повествования, которые выходят на уровень протонаррации в созданной автором художественной модели мира.

**Ключевые слова:** Я.Потоцкий, повествование, событие, художественная модель, протопоетика, эпоха Просвещения, французский язык.

The article describes the narrative structure of Jan Potocki's novel «Manuscript found in Saragossa» and analyses the linguopoetic, pragmatic and communicative aspects of basic components of novelistic narration which pass to the level of protonarration in the fictional model of the world created by the author.

**Key-words:** J.Potocki, narration, event, fictional model, protopoetics, Enlightenment, French language.

Непересічна особистість графа Яна Потоцького (1761 – 1815) – польського і російського державного діяча, політика, дипломата, лицаря Мальтійського ордена, історика, етнолога, мандрівника (Франція, Італія, Сицилія, Мальта, Нідерланди, Німеччина, Англія, Росія, Туреччина, Іспанія, Єгипет, Туніс, Марокко, Монголія), безстрашного шукача пригод<sup>1</sup>, мецената<sup>2</sup>, письменника – і в наш час викликає неабиякий інтерес дослідників. Так, І.Сіттон, характеризуючи Яна Потоцького, зазначає: «Людину та її творчість позначено одними клеймом розірваної, майже шизофренічної множинності: спочатку вона надягає камзол патріота, а потім вивертає його, перетворюючи на ліврею царського прислужника; у різних куточках світу виявляє особливу чутливість до культурного розмаїття і водночас розробляє плани колонізації; розкішний стиль життя

<sup>1</sup> У 1790 р. Я.Потоцький здобув неабияку популярність, ставши першою в Польщі людиною, яка піднялася на монгольф'єрі над Варшавою разом із аеронавтом Ж.-П. Бланшаром [1].

<sup>2</sup> У 1788 р. Потоцький вперше заснував у Варшаві вільну пресу, а чотири роки потому - перший у місті безкоштовний читальний салон [2].

магната (насправді без шеляга в кишені, особливо після важкого розлучення) не заважає їй висміювати сучасний суспільний устрій; намагання надати Історії геометричного порядку поєднується з насмішками над претензіями надмірної математизації. Цей невтомний дослідники планети сам по собі є *людиною-всесвітом*, киплячим конденсатом гетерогенних вимог, людиною Просвітництва, у якій співіснують найбожевільніші надії сучасності та іронічне, вільне як гра розчарування, що зараз вважається ознакою нашої постмодерновості» [3].

Інтерес до Яна Потоцького зумовлено його етноісторичними розвідками, присвяченими історії слов'янських народів, як – от: *Essai sur l'histoire universelle et recherches sur celle de la Sarmatie* (1789-1792), *Chroniques, mémoires et recherches pour servir à l'histoire de tous les peuples slaves* (1793), *Fragments historiques et géographiques sur la Scythie, la Sarmatie et les Slaves* (1796), *Histoire primitive des peuples de la Russie* (1802), *Atlas archéologique de la Russie européenne*, але передусім його літературним спадком – романом *Рукопис, знайдений у Сарагосі*, написаним графом у 1794-1810 рр. французькою мовою в його маєтку в селі Уладівка на Поділлі (зараз Вінницька область), і який став однією з найвизначніших літературних подій доби європейського Просвітництва.

Сучасні дослідники, намагаючись вписати цей твір в усталені літературознавчі класифікації, визначають його і як роман-компендіум, і як роман-лабіринт, і як предтечу романтичного, фантастичного, постмодерного роману, як антологію роману нової доби, енциклопедію історій тощо [3; 4:4; 5]. Таке розмаїття тлумачень зумовлено тим, що *Рукопис, знайдений у Сарагосі* став квінтесенцією роману доби Просвітництва та вичерпно виявив його жанрові та дискурсивні можливості. І.Сіттон так описує цей роман-калейдоскоп: «...готичний роман, вільнодумна оповідь, філософський діалог, пародична метафікція, орієталістська казка, повчальна новела, а також генеалогічне дерево, перелік змісту енциклопедії, математична задача – усе це переплетено безліччю інтертекстових ігор ...» [3].

Історія написання та видання цього твору була непростю. Він існує у двох основних варіантах – 1804 р. та 1810 р., які відрізняються не лише за обсягом, адже варіант 1804 р. включає лише 45 із 61 дня мандрівки головного героя, але також за принципами побудови, загальною тональністю, наявністю чи відсутністю певних епізодів та персонажів. У

нашій розвідці ми використовуємо обидва варіанти роману, що дозволяє найповніше охопити його оповідну структуру.

Виходячи з принципу образочентричності літературного твору, спробуємо проаналізувати, яким чином твориться автором цей образ світу-мозаїки, дивний, різнокольоровий, розмаїтий, бароковий але водночас цілісний, з власною гармонією і симетрією. Цей світ має свій час і простір: 61 доба мандрів головного героя – валлонського шляхтича, у жилах якого тече іспано-мавританська кров, Альфонса Ван Вордена – в андалузських горах Сьєрра Морена. Події відбуваються у першій половині XVIII ст., за часів правління іспанського короля Пилипа V. Цей світ населяють різноманітні персонажі, яких головний герой зустрічає на своєму шляху, а також численні персонажі їх оповідань та персонажі оповідань персонажів цих оповідань: християни, мусульмани, цигани, євреї, мексиканці, шляхтичі, прості люди, розбійники, красуні, привиди, самітник, інквізитор, кабаліст, філософ, учений енциклопедист, геометр та інші, які з'являються і зникають на шляху головного героя та в розповідях інших персонажів. Таким чином закладається певна модель світу зі своєю географією [6: 220-234], населенням, часовим виміром. Цей художній світ відсилає нас до реальності, більш-менш сталої та впізнаваної за топонімами, іменами історичних осіб, суспільними та предметними реаліями доби. Основною сюжетно-композиційною одиницею є день, який структурує твір у більшій композиційній формі – декамерони (блоки з 10 днів), розмежовуючи його частини, та слугує чітким орієнтиром для читача.

Водночас – це світ, який виникає через сприйняття і переживання головного героя, він звужується до його мандрівного шляху і розширюється в площині пізнання героєм себе, історії свого роду, навколишньої дійсності, а також набуває незвичної глибини і розмитості меж у численних історіях, які розповідають йому попутники і співбесідники та персонажі їх оповідей. Ці численні історії встановлюють інші межі підрозділів твору, адже вони, включені в рамки відповідного дня, часто переходять його межі, перериваються, поновлюються, включають оповіді своїх власних персонажів, історії, взяті з книжок, листи, слугуючи таким чином відмінним від часового оповідно-дискурсивним виміром роману, як, наприклад, «Історія циганського ватажка», яка починається у версії 1810 р. на 12-ий день мандрів головного героя і продовжується з численними включеннями історій

персонажів його оповіді від 15-го до 40-го дня, а потім поновлюється з 51-го по 55-ий день.

Таким чином, переплетіння сюжетних ліній і літературних жанрів доби Просвітництва та предтечі нових жанрів (роман-мемуари, орієнталістська казка, епістолярний, пригодницький, еротичний, філософський, фантастичний роман), включення однієї оповідної «шухляди» до іншої (*roman à tiroirs* – див. короткий нарис історії розвитку цього різновиду роману у [7]) доходять певної межі, за якою твір набуває металітературного виміру. Так, один із персонажів роману, геометр дон Педро Веласкес, обурюється, слухаючи чергове продовження історії циганського ватажка, та зав'язує металітературну дискусію з іншими персонажами:

« – J'ai beau faire attention aux récits de notre chef, je n'y puis plus rien comprendre ; je ne sais plus qui parle ou qui écoute. Ici c'est le marquis de Val Florida qui raconte son histoire à sa fille qui a raconté au Bohémien qui nous la raconte. En vérité cela est très confus. Il m'a toujours paru que les romans et autres ouvrages de ce genre devraient être écrits sur plusieurs colonnes comme les traités de chronologie.

– En effet, dit Rébecca, on lirait dans une colonne que madame de Val Florida trompait son mari, et dans l'autre on verrait ce que son mari devenait par là, ce qui répandrait un grand jour sur cette histoire.

– Ce n'est pas là ce que je veux dire, reprit Velasquez, mais voici par exemple le duc de Sidonia dont je dois étudier le caractère, tandis que je l'ai vu déjà mort ; n'eût-il pas été plus à propos de commencer par la guerre de Portugal ? Et sur une autre colonne, j'aurais vu que Sangro-Moreno étudie la médecine. Ensuite quand l'un dissèque l'autre, je n'en eusse plus été surpris ?

– Vous avez bien raison, reprit Rébecca, les surprises continuelles ôtent tout l'intérêt de cette histoire : on ne sait jamais à qui l'on a affaire» [8: 474-475].

Як бачимо, у міркуваннях геометра оповіді персонажів інтерпретуються як роман, а його пропозиції щодо типографської структури роману-«шафи з шухлядами», де б окремі сюжетні лінії було представлено у відповідних колонках, перегукуються з сучасними постмодерними літературними експериментами.

У цій складній композиційно-жанровій будові роману можна виділити кілька аспектів наративізації, які складають ту неповторну сутність твору, яка робить його непересічним літературним явищем. До

них слід віднести передусім *осередки нарації та її вектори*, передусім *модуси, фокуси і «фільтри»*, які у своїй множинності, різноспрямованості, перетинах відсилають нас до самих засад оповідного семіозису.

Сюжетно-композиційним осередком роману, передусім його пригодницького, мемуарного, фантастичного різновидів є *подія*. Подія як рамка сприйняття, обмеження, структурації, класифікації трансформацій дійсності стає основою оповідного міфу (про створення світу, виникнення людської спільноти, героя тощо), казки, легенди, епосу, роману, а також релігії та історіографії. Уже в античну добу, а також в період Середньовіччя й особливо в новий час подія усе більше звужується в часово-просторових координатах та за рівнем суспільної масштабності до індивідуальної *авантюри, пригоди-ініціації*, яка відбувається з героєм. Сама історія його життя стає низкою таких пригод, сутністю яких є перехід до іншого стану, набуття чи/та втрата, подолання перешкоди. При цьому *подія-пригода* набуває цілісності, структурованості, виокремленості в лінгвокогнітивному процесі семіотизації, який певним чином означає її: ідентифікує, класифікує, типізує, індивідуалізує, відповідним чином *називаючи та наративізуючи*.

Сутність та форми нарації досліджують сучасна наратологія та семіотичні літературні студії, які беруть свої витoki у працях В.Проппа, зокрема його відомій «Морфології казки» та описують типові структурні схеми оповіді і функції її героїв (див. роботи К.Бремона, А.Греймаса, Ц.Тодорова, Ж.Женетта, Р.Барта та ін.). Виходячи з цих розвідок, можна виділити такі типові складові події-пригоди, яка відбувається з героєм: зустріч з перешкодою, випробування /подолання, трансформація (перехід до нового стану). Типова структура оповіді може розглядатись як прототекстова, передусім у постмодерній філософській перспективі, де оповідь стала прототипом текстовості в її основній іпостасі прозорого, за Р.Бартом [9:52-53], фільтру семіотичного освоєння дійсності як події.

Естетичне освоєння пригоди в художньому творі базується на специфіці сприйняття її читачем, що виражається в переплетінні цікавості, уяви і знання, готовності до пізнання нового і його переживання, ідентифікаційній грі в параметрах Я та Інший, упізнаванні й тлумаченні, моделюванні світу у модусах дійсного, можливого, ірреального. У романі Я.Потоцького подія-пригода набуває ознак гіперструктури, метадієгезису, за Ж.Женеттом [10:242-244], адже, за медіації оповідних «шухляд», основна подія, тобто та, яка відбувається з головним героєм, включає інші

події, які, у свою чергу, також включають інші події і т.д. Така надскладність призводить до певного знецінення конкретного наповнення події і разом із тим до валоризації феномену подієвості взагалі. Подія-пригода як основний структурний топос роману перестає бути сконцентрованою лише на долі головного героя, адже медіатизовані в оповідях персонажів події їх життя та життя персонажів їх розповідей не лише слугують поясненням та аргументом сучасного стану речей (їх власної долі, випадку, який звів їх з героєм, їх участі в його житті, моральним повчанням тощо), але й розширюють межі романного світу поза рамки життєвої лінії головного героя.

Можна було б розглядати таку гіперструктурацію події як вияв типового для митців доби Просвітництва релятивістського погляду, розуміння розмаїття світу та відносності усталених уявлень, включаючи саму Я-центричність нової доби. Проте автор іще більш ускладнює потрактування подієвої структури твору, адже пригоди героя, зустрічі з іншими персонажами та їх розповіді – усе це підлаштовано родичем головного героя шейхом Гомелезом, який у такий спосіб хоче повернути Альфонса Ван Вордена у лоно сім'ї, змінити його віросповідання, забезпечити рід гідними спадкоємцями. Таким чином, подія-пригода стає містифікацією, грою долі і цілеспрямованої діяльності людини, пригодою одночасно справжньою і несправжньою: розширюючи рамки життєвого шляху героя, релятивізуючи його в розмаїтті інших доль, вона має надметою змінити цю саму індивідуальну долю.

У такий спосіб надускладнюється також парадигма *автор / оповідач / читач*, яка і так стала надто розгалуженою в основних жанрових різновидах роману XVIII ст. – романі-мемуарах та епістолярному романі, які імітували автентичні жанри мемуарів та листування. Реальний автор твору приховувався звичайно за фігурою особи, яка знайшла рукопис та опублікувала його, у той час як автор-оповідач мемуарів (чи автори листів) позиціонував себе як учасник і/або свідок подій, які описуються в творі, та слухач і «медіатор», «передавач» історій, які розповідають інші персонажі і стають у свою чергу оповідачами всередині основної або рамкової оповіді. У *Рукописі, знайденому в Сарагосі* поряд із реальним автором-деміургом в особі Яна Потоцького з'являється інший – шейх Гомелез, який є творцем містифікації, що перетворює уявно-реальний світ роману у театральну постановку, свого роду твір у творі, тобто експліцитус сам процес конструювання багатовимірного світу, де

розмиваються кордони між автентичним, реальним, підлаштованим, розіграним, літературним. Тому до основних функцій героя-оповідача входять не лише переживання подій, їх наративізація та переважно багаторівнева наративна «медіація» подій, які відбувалися з іншими персонажами, але й розробка інтерпретаційної моделі, розуміння того, що сталося, в якій беруть участь інші персонажі і яка, з огляду на свою множинність, стає відкритою, принаймні до прикінцевого роз'яснення містифікації-гри.

Роль читача, для якого вибудовується ця відкрита інтерпретаційна модель, зростає і зменшується одночасно, стаючи переважно роллю свідка-тлумача, який спостерігає за мінливістю романістичного світу, адже ідентифікація його з героєм та іншими персонажами, які з'являючись та зникаючи в нескінченних оповідях, є надто численними, різними, нерідко загадковими, фактично унеможлиблюється, а переживання їх пригод та співпереживання з ними розчиняються в цьому багатоманітті. Сам головний герой виступає передусім як структурний стрижень, навколо якого вибудовується сюжетне хитросплетіння, а інші персонажі стають активним прагмакомунікативним елементом, персоніфікацією функцій інформування, аргументації, пояснення, повчання, спонування у неоднозначній логіці дивного світу *Рукопису*.

У такий спосіб сама оповідь стає головною подією, а її дискурсивно-комунікативний вимір набуває особливої значущості. Саме через численні оповідні фільтри події і пригоди створюють унікальний світ роману, нейтралізуючи опозицію дії і стану у постійних змін фокусу означення – від простого називання, яке максимально конденсує сутність події, як-от *народження, одруження, смерть*, до оповіді як такої, яка представляє основні складові події в динаміці їх слідування, наприклад: «Je pris congé de l'infant. Je m'embarquai à Livourne et au bout de dix jours de navigation, j'arrivai à Malaca. L'homme en question prévenu de mon arrivée m'attendait au port. Nous partîmes le jour même et arrivâmes le lendemain à Uzeda » [4:828]. Зміна фокусу в оповідно-описовому форматі постійно зміщує часово-просторові параметри світу роману, а також переміщує оповідь до різних рівнів комунікативної відповідальності та художньо-прагматичних функцій у складній структурі авторів-мовців: від ретроспективної функції всезнаючого автора мемуарів, яка максимально наближається до статусу романіста-деміурга, до свідка чи учасника, який майже синхронно

переживає-коментує подію, та оповідача, який знає про подію з певних джерел і переповідає її, спираючись на авторитет даного джерела.

Але основною формою текстової організації цього роману стає переплетіння функціонально-сміслових форм мовлення: власне оповіді, динамічного та статичного опису, міркування, діалогічного та монологічного мовлення персонажів як прямої, непрямої, переданої мови. Саме ці змішані форми слугують постійному переключенні фокусів романістичної оповіді та реалізації її прагмакомунікативних функцій – від інформування, нагадування, резюмування у власне оповідних фрагментах, які надзвичайно ущільнюють референтний час і простір, спрощують та схематизують перебіг подій, від знання нового як аргументу в логіко-когнітивному конструюванні реальності до її переживання у статичному та динамічному різновидах опису, завдяки яким активізується уява читача. Це відбувається завдяки аспектизації та тропологізації (як у форматі когнітивної, стертої метафори, так і в цілому стереотипних літературних тропів даної доби) зображуваного явища, предмета, характеристики особи, а також їх оцінці. Міркувальний компонент виступає передусім у функції пояснення, переводячи оповідь до виміру мисленнєвої діяльності та оцінки, а також зміщуючи фокус до вторинного переживання певної події чи явища в їх аналізі, інтерпретації самим персонажем. Саме міркування-пояснення слугує основою для розбудови інтерпретаційної моделі, запропонованої читачеві. Внутрішні комунікативні компоненти – діалоги персонажів, оповіді-монологи – також активізують ефект присутності та автентичності й стимулюють формування у читача власної інтерпретаційної моделі, імплікуючи зіставлення вчинку персонажа, розповідей про нього, його оцінки різними персонажами тощо.

Наведений нижче уривок є типовою ілюстрацією такої взаємодії мовленнєвих форм та їх художньо-прагматичних функцій. Головний герой роману, досить детально описавши свою вечерю з самітником та страви, які він куштував, переходить до чергової події, а саме зустрічі з демонічним персонажем Пачеко, якого Альфонс описує переважно в статичному ракурсі з елементами динамічного опису його поведінки і про якого запитує у самітника. Той, коротко представляючи нового персонажа і використовуючи для цього елементи оповіді, опису та міркування, спонукає його до розповіді історії свого життя, яка, з погляду самітника, може бути корисною для головного героя. Після цього вводиться новий сюжетно-композиційний компонент – «Історія демонічного Пачеко» :



«Tandis que j’y faisais honneur, je vis entrer dans la cabane une figure plus effrayante que tout ce que j’avais vu jusqu’alors. C’était un homme qui paraissait jeune, mais d’une maigreur hideuse. Ses cheveux étaient hérissés ; un de ses yeux était crevé et il en sortait du sang ; sa langue pendait hors de sa bouche et laissait couler une écume baveuse. Il avait sur le corps un assez bon habit noir, mais c’était son seul vêtement ; il n’avait même ni bas ni chemise.

L’affreux personnage ne dit rien à personne et alla s’accroupir dans un coin où il resta aussi immobile qu’une statue, son œil unique fixé sur un crucifix qu’il tenait à la main. Lorsque j’eus achevé de souper, je demandai à l’ermite ce que c’était cet homme. L’ermite me répondit :

– Cet homme est un possédé que j’exorcise. Sa terrible histoire prouve bien la fatale puissance que l’ange de ténèbres usurpe dans cette malheureuse contrée ; le récit en peut être utile à votre salut et je vais lui ordonner de le faire.

Alors se tournant du côté du possédé, il lui dit :

– Pascheco ! Pascheco ! Au nom de ton Rédempteur, je t’ordonne de raconter ton histoire.

Pascheco poussa un horrible hurlement et commença en ces termes :

HISTOIRE DU DÉMONIAQUE PASCHECO » [4:89-90].

Слід зазначити, що *зустріч* з певним персонажем стає основною подією роману, що «запускає» комунікативно-оповідний механізм, який уводить не лише до іншого етапу розгортання сюжету, але й іншого оповідного виміру, де основні концепти-проблеми твору – *життя та смерть, честь, сім’я, рід, кохання, пізнання та наукове знання, віра та релігія* – тим чи іншим чином інтерпретуються та розв’язуються у переплетінні різних точок зору, уявлень, критеріїв оцінки. Поряд із ними можна виділити іншу групу концептів, яку можна визначити як *рамкові інтерпретаційні концепти* чи *фільтри-модалізатори*, через які «пропускається» увесь наративний текстовий масив і які вербалізуються в семантиці *небезпечного, прихованого, таємного, неочікуваного*, зокрема у сюжетному ракурсі таємничих появ та зникнень численних персонажів твору. Водночас, як зазначалося вище, викриття містифікації в кінці роману, яке є ключем для розв’язання основних проблем героя та розкриття таємниць сюжету, уводить до прикінцевого варіанту інтерпретаційної моделі визначальний для цілого твору компонент амбівалентності суб’єктивного й об’єктивного, раціонального й ірраціонального, очікуваного та неочікуваного, випадку і наміру.

Така виявлена в самому сюжеті амбівалентність співвідноситься також з амбівалентністю персонажа, який постійно перетворюється то на суб'єкт, то на об'єкт оповіді. Крім того вона завершує процес постановки під сумнів, загадковості, недоступної для звичних інтерпретаційних підходів, що постійно супроводжує, сплітається з наративом як його головний модалізатор. Водночас цей модальний фільтр проходить через інший – авторську іронію, яка пронизує всю текстуру роману і є основним засобом постановки під сумнів «серйозності» сюжетних перипетій. Крім того, відбуваються постійні зміщення фокусу нарації, її розширення і звуження, перехід за межі людського сприйняття, вихід у метакомунікативну та металітературну площину як у наведених вище критичних зауваженнях геометра Веласкеса, які перегукуються з подібними прийомами, застосованими Д.Дідро у його романі «Жак-фаталіст».

Неабияку роль відіграє у цьому процесі інтертекстуальність [11] та літературні топоси – схеми, сценарії та їх складові, виникнення яких прослідковується ще з античності та які набувають особливого значення в літературі доби Просвітництва. Так, рукопис та його знахідка [12; 13], мандрівка, пригода, зустріч, випробування, таємниця, привілейований «локус» – місце, де уможлиблюється перетин реального та ірреального світів (у літературній, зокрема пікарескній, традиції XVII-XVIII ст. таким привілейованим місцем є образ Іспанії), є добре упізнаваними читачем цього періоду складовими роману, проте їх численність, повторюваність, перехід до металітературного тлумачення, іронічний модус оповіді руйнують сталість, знецінюють конкретне змістове наповнення цих топосів, повертаючи їх до міфо-ритуального формату моделювання світу.

У такий спосіб, через надскладність сюжетно-композиційної будови, повторюваність нарративних структур і топосів, іронічний та містифікаційно-ігровий модуси нарації активізується оповідна сутність у чистому вигляді як протонарація, як самоціль й інструмент надвладний і підвладний людині, як стан і дія, де референт і його означення зливаються, розходяться, вступають у складну ідентифікаційну гру [14]. Подія, семіотизуючись у нарації, стає формою усвідомлення та виокремлення власного життя, самоідентифікації особи й водночас, багаторазово передана через численні нарративні фільтри, відсилає до свого первинного змісту – народження, трансформації та руйнації світу, де Я та Інший є співтворцями й водночас крихітними елементами серед безлічі інших, що

з'являються й зникають, виконуючи певну місію. Герой – творець цього світу виявляється героєм-оповіддю, за визначенням Ц. Тодорова [15: 33-37], а головним сенсом нарації стають не події, а сама розповідь про них. Нарация досягає меж самодостатності, а подія-референт стає її інструментом для реалізації основної мети – створення художньої моделі світу, в якому постійна зміна масок [6: 173-188; 14], подієва та комунікативна багатоманітність функцій автора/персонажа, який стає героєм, учасником, свідком події, об'єктом та суб'єктом оповіді, слухачем і мовцем, оповідачем чужих історій та автором, що пише щоденник-мемуари, зумовлює повернення до первісного синкретизму цих функцій, суб'єктно-об'єктної єдності первинних форм семіозису.

Окремою важливою складовою цього процесу є мова твору. За сюжетом, рукопис написано іспанською мовою та перекладено французькою, проте в тексті збережено досить численні іспанізми, що відсилають до відповідних реалій, нагадують про історію та культуру країни, в якій відбуваються події. Водночас, мовно-культурний, цивілізаційний вимір твору є, як зазначалося вище, набагато ширшим, адже його персонажі представляють різні регіони, етноси, культури, віросповідання, соціальні категорії. Рідше зустрічаються вкраплення інших мов – арабської, італійської, давньоєврейської, давньогрецької, циганської та ін. Проте Я.Потоцький немов нехтує можливостями індивідуалізації персонажів за мовними та мовленнєвими параметрами, які вже використовують у своїх творах французькі письменники цієї доби, зокрема Д.Дідро, Ж.-Ж.Русо та ін. Гомогенність літературної французької мови, якою говорять і пишуть численні персонажі, незважаючи на своє походження, етнічну належність, індивідуальні особливості, знову ж таки уможливорює різні інтерпретаційні підходи до тлумачення цього феномену. Видається, що в такий спосіб автор встановлює ще один оповідний фільтр – мовний, адже йдеться про переклад, який може нівелювати вищезазначені складові мовного портрету мовця. Крім того, таким чином забезпечується референтний фокус представлення події, а оповідь про неї завжди залишається на рівні протонарації, не переобтяженої індивідуально-суб'єктивними модусами переживання та сприйняття.

Таким чином, формується пласт універсальної надмови оповіді (згадаймо при цьому про міжнародний престиж французької мови в цю добу та спроби представити її як універсальну мову спілкування).

Водночас цей універсалізм заперечується самим фактом перекладу, здійсненим на прохання французького офіцера, який випадково знаходить рукопис під час наполеонівської кампанії в Іспанії, іспанським офіцером – нащадком автора рукопису. Француз записує цей переклад під диктовку іспанського офіцера. Таким чином, поетика романістичної оповіді засновується на суміщенні і переплетінні усної та письмової реальності нехудожньої комунікації (бесіда, листування), цитуванні чи переказі авторитетних літературних чи наукових джерел. Тут же постає питання щодо того, чому Я.Потоцький обрав для свого твору саме французьку мову, яке повертає нас до проблеми мовно-культурного синкретизму, яка, наприклад, у Середні віки вирішувалася шляхом запозичення поетами інших країн не лише літературних жанрів чи сюжетів французької словесності, але й самої мови, французької чи провансальської. Така гра з мовним виміром прив'язує твір до відповідної культури, але водночас сам цей вимір певним чином універсалізується, гомогенізується, що робить мовний знак «прозорішим» у позначенні референта, який виступає таким чином на перше місце.

Окремим виміром романної оповіді стає в *Рукописі* науковий та метафізичний, який переплітається з фантастичним та подається автором у модальній тональності – почасти комічній, пародійній і навіть трагічній. Саме тут спостерігаємо певну мовленнєву спеціалізацію, яка відбувається на дискурсивному рівні: мовлення учених персонажів роману організовано в ракурсі певної наукової чи метафізичної проблеми та включає відповідну термінологію і навіть певні спеціалізовані жанри, як, наприклад, математична задача та її рішення [4:729]. Ілюстрацією такого пародійно-серйозного використання наукового дискурсу можуть слугувати міркування герцога Веласкеса [там само: 703-748], у яких зачіпаються такі провідні питання та методологія французької філософської думки доби Просвітництва, як теорія пізнання, сенсуалізм, мова і думка, які перегукуються передусім з ідеями Д.Дідро, К.А.Гельвеція та Ж.Л.Д'Аламбера і навіть включають елементи семантико-семіотичної інтерпретації, як у наступному уривку: «Le mot « idée » (image) ne se rapporte pas uniquement à ce qui fait impression sur notre vue. Le son frappe notre oreille et nous donne l'idée qui a rapport au sens de l'huïe. Le citron agace nos dent et nous donne l'idée de l'acide» [там само: 708].

У підсумку хотілося б зазначити, що є твори, написані переважно на рубежі переламних епох, у яких яскравіше, ніж в інших, виявляється не лише проблематика, ключові питання та уявлення даної доби, але й проглядає первинна сутність, протооснова літературної творчості взагалі. До таких творів можна віднести й *Рукопис, знайдений у Сарагосі* Яна Потоцького, який викликає жвавий інтерес читачів і дослідників, зокрема і через виведення на досяжний для читацького сприйняття рівень текстової організації, де у добре упізнаваних, стереотипізованих наративних структурах виявляються, виходять на поверхню глибинні засади протоповіді на шляху її поетизації, створення художнього образу-моделі світу. Поглиблене дослідження цієї проблеми як проблеми протопоетики, що знаходиться на перетині мовознавчих та літературознавчих дисциплін, наратології, семіотики, лінгвостилістики, лінгвопоетики, лінгвопрагматики, культурології, історії мови, літератури та культури, становить, на наш погляд цікавий напрямок сучасного лінгвопоетичного пошуку.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Jean Potocki* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.lepost.fr/article/2010/04/17/2036892\\_jean-potocki.htm](http://www.lepost.fr/article/2010/04/17/2036892_jean-potocki.htm). 2. Le comte Jean Potocki [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://recherche.univ-montp3.fr/jeanpotocki>. 3. *Citton Y.* Éditer un roman qui n'existe pas (mais qui réinvente les Lumières deux siècles après sa rédaction) [Електронний ресурс] / Yves Citton // Acta Fabula – 2008. – Vol. 9, № 1. – Режим доступу: <http://www.fabula.org/revue/document3788.php>. 4. *Potocki J.* Manuscrit trouvé à Saragosse (version de 1810). Édition établie par François Rosset et Dominique Triaire / Jean Potocki. – Paris : Flammarion, 2008. – 862 p. 5. *Ruiz L.* Une histoire d'encyclopédie dans une encyclopédie d'histoires Remarques sur l' « Histoire de Diègue Hervas » dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* [Електронний ресурс] / Luc Ruiz. – Режим доступу: <http://www.romanesques.fr/articles/luc-ruiz/>. 6. *Rosset F.* De Varsovie à Saragosse. Jean Potocki et son oeuvre / François Rosset, Dominique Triaire. – Leuven : Peeters, 2000. – VIII, 332 p. 7. *Keating M. E.* «Romans à tiroirs» d'hier et d'aujourd'hui: parole et expérimentation romanesque [Електронний ресурс] / Maria Eduarda Keating. – Режим доступу: <http://reelc.net/files/Keating.pdf>. 8. *Potocki J.* Manuscrit trouvé à Saragosse (version de 1804). Édition établie par François Rosset et Dominique Triaire / Jean Potocki. – Paris : Flammarion. – 770 p. 9. *Барт Р.* Нулевая степень письма / Ролан Барт. – М.: Академический Проект, 2008. – 431 с. 10. *Женетт Ж.* Фигуры / Жерар Женетт. – Т.1. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 470 с. 11. *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* et ses intertextes. Études réunies et présentées par J. Herman, P. Pelckmans et F. Rosset. – Louvain – Paris : Peeters. – 295 p. 12. *Herman J.* Introduction : Manuscrit trouvé à Saragosse, c'est-à-dire nulle part / Jan Herman // Le topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet. – Louvain-Paris : Editions Peeters, 1999. – P.IX-XXX. 13. *Angelet C.* Le topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques / Christian Angelet. – In : Le topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet. – Louvain-Paris : Editions Peeters, 1999. – P.XXXI-LIV. 14. *Bourbello V.* 1997. Le problème de l'identification dans la littérature française du dix-huitième siècle / Valentina Bourbello // Studies on Voltaire and eighteenth century – Oxford: Voltaire Foundation. – V. 346-348. – P.600-603. 15. *Todorov T.* Poétique de l prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit / Tzvetan Todorov. – P.: Seuil, 1980. – 192 p.