

Є. В. Гавриленко

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

## СТЕНДАЛІВСЬКІ «ЗУСТРІЧІ З СОБОЮ» ЯК АВТОМЕТАТЕКСТ

Розглянуто аспект стендалівської автореференційності, що ідентифікує себе у постійних зверненнях автобіографа до власного художнього та епістолярно-щоденникового досвіду при відтворенні своєї історії в минулому на сторінках сповідально-мемуарної прози. У розвідці зроблено акцент на основних випадках самоцитування, їх джерелах та інтерпретації їх ролі у конституюванні бейлівського егодокумента.

*Ключові слова:* автометатекст, автореференційність, авторемінісценція, італійський міф, неологізм, запозичення.

Рассмотрен аспект стендалевской автореференциальности, выражающейся в постоянном обращении автобиографа к собственному художественному и эпистолярно-дневниковому опыту при воссоздании своей истории в прошлом на страницах исповедально-мемуарной прозы. В работе сделан акцент на основных случаях самоцитирования, их источниках и интерпретации их роли в конститировании бейлевого эгодокумента.

*Ключевые слова:* автометатекст, автореференциальность, автореминисценция, итальянский миф, неологизм, заимствование.

The given article deals with the problem of *autoreminiscence* in Stendhal's autobiographical works representing a large choice of «*Vie de Henry Brulard*» and «*Souvenirs d'égotisme*» author's – explicit and implicit – self-citations and self-references, singular writer's «*encounters with himself*» which are one of the fundamental constituents of his *autometatext*, a basic structure element for Henri Beyle's *egodocuments*. The research offers a brief analysis revealing the special qualities of novelist's parallel key images, names and events appearing in his oeuvre published while he was still alive as well as through out the pages of his confessional prose – memoirs, diary and letters which became known to wide audience after his death, investigates origins and specificity of some of them and determines connections between biographical facts and life of Stendhal's most famous characters. The attempt in particular has been made to tie Beyle's *autoreminiscence* experience in «*Vie de Henry Brulard*» and «*Souvenirs d'égotisme*» with one of the major integrants of autobiographer's self-reflection structure which is *autometatext*.

*Keywords:* *autometatext*, self-reference, *autoreminiscence*, italian myth, neologism, loanword.

Однією з фундаментальних форм стендалівського «тексту про текст» в «Житті Анрі Брюлара» та «Спогадах еготиста» є своєрідні авторські «зустрічі із собою» – випадки автореференційності, що красномовно свідчать на користь відомої тези Ж. Женетта, яка закликає до рецепції усієї творчості французького письменника крізь призму одного безкінечного, фрагментарного і водночас неподільного, бейлівського супертексту [1, с. 378]. Ці посилання до самого себе, утворюючи в «Брюларі» та «Еготисті» окремий метапрошарок, пов'язують між собою в єдиному стендалівському ідейно-художньому просторі найрізноманітніші за часом, жанровою природою і успіхом у читача тексти автора «Італійських хронік» – від найбільш визнаних, на кшталт «Пармського монастиря», до невідомих за життя романіста («Люсьєн Левен»), від листів до роману. Одним з найбільш відомих прикладів автореференційності у сповідальних книгах Стендаля є, безперечно, анекдотичний епізод із орфографічною помилкою, що її припускається головний герой «Червоного і чорного» у перший день на службі в маркіза де Ла-Моля, пишучи слово «cela» через подвійну «l» [9, р. 256, 258]. У «Житті», до складання якого автор узявся через декілька років після публікації свого найбільш відомого

роману, цей курйоз неодноразово відшукується у розповіді про паризький період життя Анрі, який симптоматично помиляється у тому самому слові [13, р. 387, 390, 391, 396], встановлюючи таким чином прямий біографічний зв'язок між автобіографічним персонажем «Брюлара» і Жульеном Сорелем.

Не менш помітний слід у різноманітних художніх текстах Стендаля залишила масштабна авторемінісценція, яка бере початок з бейлівського італійського міфу або «міфу про народження» – в епізоді розповіді сестри діда – тітки Елізабет, про країну, звідки нібито походили Ганьони – родичі матері, з якими майже виключно асоціював себе маленький Анрі [13, р. 92–93]. Екзотичний візуальний образ – апельсинових дерев, що зростають прямо в ґрунті (на відміну від тих, що ними в теплу пору року прикрашали рідне місто майбутнього романіста – Гренобль: останні виносили і розставляли вздовж алеї), неабияк вразив дитячу уяву, закарбувавшись у ній, і відтоді цементував фізичний вимір особистого міфу письменника, з часом розпорошеного далеко за межами його спогадів – на просторі художніх та сповідальних творів. Аристократична [3, с. 26] деревина зазвичай з'являється у автора «Прогулянок по Риму» там, де зростають і розквітають «італійські» пристрасті та «іспанські» почуття, які поєднали свого часу дві шляхетно споріднені душі – тітку Елізабет та її племінника. Їй довіряють найбільші сердечні таємниці, як-от, Октав де Малівер і Арманс – герої першого зі стендалівських романів, які ховають листи одне до одного біля апельсинового дерева [8, р. 398, 400]. Нею втішають в'язня – дві прикметні рослини були поставлені за наказом Клелії Конті під вікнами камери Фабріціо, дарма, що він їх не міг бачити («Пармський монастир») [7, с. 328], біля неї переховують втікачів від закону: князівна Ваніна Ваніні – персонаж однієї з «Італійських хронік», має терасу з апельсиновими деревами, на якій знаходить притулок утеклий карбонарій. Вона є втіленням духу аристократичної піднесеності, розкошів і зовнішнього лиску вищого світу – приголомшеного Жульена Сореля на блискучому прийомі у герцога де Реца зустрічає видовище суцільного лісу з апельсинових дерев у глибоко закопаних посудинах [9, р. 292], а в батька Фабріціо – старого маркіза дель Донго є власна тераса, прикрашена тими самими знаковими для Анрі Бейля дендрологічними атрибутами його власного міфу [7, р. 185–186]. Підкреслюючи без перебільшення ексклюзивний статус цього естетизованого образу у рецепції автора «Червоного і чорного», доречно буде принагідно згадати і про те, що один з незавершених проєктів Стендаля – великий роман «Люсьєн Левен» (1833–1836) цілком міг би мати й іншу назву – «Мальтійський апельсин», до якої письменника, за його власними словами, схилила її милозвучність [3, с. 27]. Образ апельсинового дерева прагне у Стендаля до пансимволічного значення, водночас будучи віднесеним до жіночого начала<sup>1</sup> взагалі і матері зокрема, позаяк через неї легітимізується італійський міф автора, і до теми пригнічення, неволі, переслідування – однієї з домінуючих у розповіді про дитинство А. Бейля і поширеній у його художній творчості. Неважко помітити, що у більшості випадків дорогі письменникові рослини зростають не у відкритому ґрунті: у «Червоному», глибоко закопані, вони лише мають вигляд – «avaient l'air de sortir de terre» – справжнього саду, у «Пармському монастирі» дерева не торкаються корінням землі, лишаяться заручниками своїх в'язниць, виставлені уздовж терас і попід вікнами тюрми, що, безумовно, корелує з власними спогадами Стендаля про один з найважчих епізодів його дитячих

<sup>1</sup> Французький дослідник Ж. Бельмен-Ноель у спеціальному дослідженні доходить висновку, що зростання італійських апельсинів безпосередньо у землі – «en pleine terre» – у «Пармському монастирі» має тлумачитися як «жіноча і материнська конотація» [3, р. 30]. До того ж, нагадує він з посиланням на Літтре, вінок з апельсинових квітів символічно прикрашав голову нареченої, що уперше виходила заміж, позначаючи собою поєднання шлюбу і цноти [3, р. 27].

років – «Райянову тиранію», символом якої були ті ж таки помаранчеві дерева, що стояли в оселі ненависного абата-вихователя [13, р. 96–97]. Цей мотив, втілений в образі упокореної або спотвореної природи, поширюється далі оповіданням, сягаючи паризького періоду історії: так, потрапивши до столиці, автобіографічний герой «Брюлара», розчарований містом, називає тамтешні дерева – липи – своїми першими друзями у Парижі і гірко дивується і обурюється тим, що вони – підстрижені [13, р. 377].

Більш уважний і досвідчений читач помітить і появу в іншому великому незавершеному проекті Стендаля – романі «Люсьєн Левен» – цитати з Фуکیدіда, якою автор саме позначав у «Брюларі» властиву його герою схильність до «іспанізму», який, зокрема, заважав йому бачити буденне і нище у співрозмовнику: «*Tu tends tes filets trop hauts*» [10, р. 110]. Прикметно, що зазначена цитата відсутня у «Пелопонеській війні» Фуکیدіда, що, певною мірою дискредитує використання в автобіографічному творі імені видатного історика, яке, з-поміж іншого, мало б додати ваги і відчуття прагнення до достовірності спробі А. Бейля створити правдиву історію власного життя в минулому. Ключем до розуміння авторських інтенцій в данному випадку може бути один з маловідомих псевдонімів Стендаля – «*Rolybe Love-Puff*» [4, р. 48]. Ім'я іншого «серйозного» античного історика – Полібія, (само)іронічно трансформоване у «Полібія-Любителя-Самовихваляння» переводить ситуацію, задану цитатою, де з'являється ім'я шанованого дослідника, в інше поле – безумовно, ігрове, натякаючи на те, що написане варто сприймати з певною пересторогою. Додатковим свідченням на користь цієї здогадки може бути те, що у Стендаля в «Брюларі» цей вислів двічі звучить з вуст Доменіко ді Фіоре – конфідента романіста і шуканого читача бейлівської автобіографії, політичного вигнанця, якому письменник до того ж подарував літературне буття, обравши його за прототип графа Альтаміри у «Червоному і чорному». Таке імпровізоване сусідство – історика і літературного персонажа – вносить у мемуарний твір контекстуальний романний елемент, вчергове наражаючи письменника на ризик бути сприйнятим як беллетрист у випадку, коли він заявляє про себе як про автора власних мемуарів. Не прояснює ситуації й коментар патріарха стендалезнавства В. Дель Літто, який вважає, що вказаною цитатою автор «Червоного» зобов'язаний іншому італійцеві – П'єтро Манці, який задовго до створення обох згаданих книг, ще 1812 року переклав фукідідову «Історію» [4, р. 47]. Слово ж «*puff*», використане у зазначеному псевдонімі, міцно інтегрувалося до стендалівського особистого лексикону неологізмів, вкорінившись у ньому у вигляді дієслова «*roffer*», що означало «займатися саморекламою»<sup>2</sup>. Один з коментаторів Стендаля початку ХХ століття – Ж. Меліа (Jean Méliá), вважає вибір на користь англіцизму полемічно обумовленим: на його думку, новоутворення має характер літературного запозичення, джерелом якого була остання комедія британського драматурга Р. Шерідана «Критик» (1779) [5, р. 201–202], головний герой якої – містер Пуф (у перекладі С. Боброва та М. Богословської, *Puff* – в оригіналі) – не робить таємниці зі свого ремесла: «*I love to be frank... and to advertise myself, ...I'm a practitioner in panegyric, ...a professor of the art of puffing...*». Шеріданівський герой, у якого, за висловом Меліа, у Франції знайшлося чимало учнів, для автора «Червоного та чорного» є втіленням характерної для доби тотального флюгерства безпринципності творчих осередків, які не вбачали гріха у політичному найманстві, піднятому до промислових масштабів, зазначає дослідник [5, р. 202]. Сповідально-мемуарна проза Анрі Бейля також відлунує роздумами над вищезгаданим явищем: так, на самому початку «Життя Анрі Брюлара» пись-

<sup>2</sup> Втім, як зазначає сучасний стендалезнавець С. Серод, цей неологізм так і лишився власне авторським, на відміну від таких, як уведені ним до обігу «*fiasco*», «*duetto*» чи «*libretto*», які з часом увійшли до вокабуляру освічених французів [6, р. 542].

менник, рефлектуючи над майбутньою долею власних творів, мимохіть згадує «шпигуна» Еменара – цензора або видавця, якого, за словами автора, безперервно «паффували» його ж власні видання, а «Спогади еготиста» містять стислий нарис про публіциста Жозефа Ленге, портрет якого, певною мірою, узагальнює уявлення про замовну журналістику часів Реставрації.

Слід зазначити окремо, що досвід використання А. Бейлем іншомовних слів, що мали на меті уточнити, пояснити, відтінити нюанс значення чи емоції, зрештою, компенсувати мовний дефіцит в автобіографічному дискурсі – ще один значний метатекстуальний ресурс стендалівської сповідальної прози. Так, до прикладу, вислів *toad eater* – «пожирач жаб» у буквальному перекладі, був використаний Стендалем в обох незавершених великих задумах того періоду – «Житті Анрі Брюлара» та «Люсьєні Левені» для створення літературного типу улесливої людини, підлесника, підлабузника, виведених в образах відповідно горбаня Турта, який викриває намір маленького Анрі податися до батальйонів Надії (глава «Лист Гардона») [13, р. 133], і мадемуазель Берар, яку бере собі у компаньйонки Батильда де Шастелле аби позбутися Люсьєна і заспокоїти докори власного сумління [11, р. 42].

Зрештою, відомості про особисті смаки і митецькі вподобання романіста, окремі подробиці життя автора, про які ми дізнаємося з листування та мемуарних книг А. Бейля, які були невідомі читацькому загалу за життя письменника, фрагментарно розсіяні по його епістолярно-художній спадщині 1830-х років, перетворившись з біографічних фактів на літературні. З-поміж них, до прикладу, – сцена з «Червоного і чорного», у якій Жульєн намагається приховати від сторонніх факт своєї цікавості до певного роду літератури, розсуваючи томи на книжковій полиці у маєтку Ла-Молів, [9, р. 325] – достоту так, як це робить в дитинстві його автобіографічний герой [13, р. 103–104], і табуйований автор в обох випадках той самий – Вольтер. Герой останнього великого твору Стендала – Фабріціо, зокрема, викопує в Неаполі бюст імператора Тіберія [7, р. 155] – той самий, згадка про знаходження якого спливає в листі Стендала з Неаполя до ді Фіоре від 14 січня 1831 року [2, с. 245], а, повернувшись до Парми коад'ютором, Дель Донго слухає арію «*Quelle pupille tenere!*» Чімарози [7, р. 475] – улюбленого італійського композитора письменника, ім'я якого Стендаль зажадав викарбувати на власному надробку і на честь якого, як вважається, узяв один із своїх улюблених псевдонімів (Домінік) – у виконанні уславленої співачки пані П., яка є, вочевидь, не ким іншим, як Джудітою Паста (слухати її ж, піднесену – *sublime* – Паста, відправляється до Італійської опери Октав де Малівер [8, р. 338]<sup>3</sup>) – італійською оперною співачкою, про знайомство автора з якою оповідається в «Спогадах еготиста», які також дозволяють назвати на ім'я іншу публічну особу, позначену в «Люсьєні Левені» лише першою літерою – філософа Дестюта де Трасі [12, р. 369], салон якого досить розлого описано в «Еготисті».

#### Бібліографічні посилання

1. *Женетт Ж.* Стендаль // Женетт Жерар. Фигуры : в 2-х т. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 362–391.
2. *Стендаль.* Письма // Стендаль. Собрание сочинений: в 15-ти т. – М. : Правда, 1959. – Т. 15. – 365 с.
3. *Bellemin-Noël Jean.* Le motif des orangers dans la Chartreuse de Parme // *Littérature.* – Février 1972. – № 5. – P. 26–33.
4. *Kliebenstein Georges.* Stendhal face au grec // *Stendhal à Cosmopolis. Stendhal et ses langues / Textes réunis et présentés par Marie-Rose Corredor.* – Grenoble, ELLUG, 2007. – P. 25–60.

<sup>3</sup> Її ім'я згадується також в «Левені» як маркер світоглядних орієнтирів головного героя [10, р. 114–115].

**ВІД БАРОКО ДО ПОСТМОДЕРНІЗМУ. 2016. Випуск XX**

---

5. *Mélia Jean*. Les idées de Stendhal. – Paris, Mercure de France, 1910. – 529 p.
6. *Sérodes Serge*. Poffer // Dictionnaire de Stendhal. – Paris, Honoré Champion, 2003. – P. 541–542.
7. *Stendhal*. La Chartreuse de Parme. – Paris, Garnier-Flammarion, 1964. – 509 p.
8. *Stendhal*. Lamiel suivi de Armance. – Paris, Gallimard, 1961. – 444 p.
9. *Stendhal*. Le Rouge et le Noir. – Paris, Garnier-Flammarion, 1964. – 505 p.
10. *Stendhal*. Lucien Leuwen. – Paris, Le Divan, 1929. – Vol. I. – 359 p.
11. *Stendhal*. Lucien Leuwen. – Paris, Le Divan, 1929. – Vol. II. – 422 p.
12. *Stendhal*. Lucien Leuwen. – Paris, Le Divan, 1929. – Vol. III. – 420 p.
13. *Stendhal*. Vie de Henry Brulard. – Paris, Gallimard, 1973. – 502 p.

*Надійшла до редколегії 20.05.2016*