МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ДОЦЕНКО НАТАЛІЯ ВАЛЕРІЇВНА

УДК 821.133.1.131 П. Модіано

ПРОЗА ПАТРІКА МОДІАНО (ПРИНЦИПИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ)

10.01.04 – література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник
докт. філол. н., проф.
БОВСУНІВСЬКА Тетяна Володимирівна

Київ - 2015

ЗМІСТ

ВСТУП……4
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ПАТРІКА МОДІАНО У ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ДУМЦІ……..10
1.1. Осмислення творчості Патріка Модіано у сучасному літературознавстві…….11
1.2. Художні стратегії «нового роману» у творчості Патріка Модіано……...19
Висновки до розділу 1……...31
РОЗДІЛ 2. МЕТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ АСПЕКТІВ ТВОРЧОСТІ ПАТРІКА МОДІАНО……..34
2.1. Інтермедіальність як принцип мистецької взаємодії літератури і кінематографа……35
2.2. Принципи взаємодії літератури і кінематографа у прозі Патріка Модіано……...48
Висновки до розділу 2……...57
РОЗДІЛ 3. ВІЗУАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗНОСТІ У РОМАНАХ ПАТРІКА МОДІАНО……60
3.1. Техніка «якоря» як засіб оприявнення романної образності..…….60
3.2. Фотографія, документ, монумент як форми візуалізації……..…..70
Висновки до розділу 3……...90
РОЗДІЛ 4. МОНТАЖ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК ТЕКСТОВОЇ СТРУКТУРИ ПРОЗИ ПАТРІКА МОДІАНО..……93
4.1. Прийом монтажного бачення у художній організації текстів Патріка Модіано……...93
4.2. Прийоми монтажної побудови прози Патріка Модіано……...105
Висновки до розділу 4……124
РОЗДІЛ 5. БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПРИНЦИПУ «КАМЕРИ» У РОМАНАХ ПАТРІКА МОДІАНО……126

5.1. Функція розширення наративних форм...……..128
5.2. Комунікативно-психологічна функція принципу «камери»……....145
Висновки до розділу 5…….159
ВИСНОВКИ…….162
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...171

ВСТУП

Актуальність теми. Феномен інтермедіальності ствердив себе як невід'ємна частина сучасного життя, реалізовуючись у культурній та соціальній сферах. Сформувавшись у межах нової культурної парадигми, інтермедіальність постає знаковою тенденцією сучасного мистецтва, набуваючи яскравого відображення у мистецтві сучасної літератури, виникаючи внаслідок ускладнення принципів організації художнього тексту, який вбирає якості інших видів мистецтв. Однак, протягом останніх років інтермедіальність отримала визначення специфічної методології аналізу як окремого художнього твору, так і художньої мови культури загалом [136, с.4]. Особливої уваги заслуговує поєднання мистецтва слова з мистецтвом візуальної образності, зокрема кінематографом. Прикладом такого поєднання є твори сучасної французької літератури «нової хвилі», на формування якої вплинуло мистецтво кіно. Використання кінематографічних технік та оптичних прийомів значною мірою модифікувало наративні стратегії письменників-новороманістів, досвід яких позначився на творчості їх наступників. Серед них вирізняється постать відомого французького письменника Патріка Модіано, чиї романи були відзначені багатьма літературними нагородами Франції та країн Європи, а у 2014 році письменник став лауреатом Нобелівської премії у галузі літератури. Дослідження творчого доробку автора було здійснено багатьма західноєвропейськими науковцями (К. Донадій, П. Желлінг, З. Зелінські, Ж. Камінскас, Р. Коте, Д. Кук, Т.Лоран, К. Неттелбек, Д. Паррошіа), однак, на теренах пострадянського простору особливості його прози досліджені недостатньо (М. Васильєва, Н.А.Ржевська, Ю.С.Трофімова, М.І. Ступніцька). В українському літературознавстві романи Патріка Модіано постають як репрезентація проблеми пошуку власної ідентичності, дослідженої у розвідках В.І.Фесенко; у дисертації Ю.Ю. Павленко, творчість письменника розглядається як приклад сучасної французької романістики у річищі

дослідження проблем індивідуальної пам’яті. Однак, у відчизняному літературознавстві наразі відсутні грунтовні розвідки, присвячені творчості письменника, у ракурсі міжмистецької взаємодії.

Відтак, дослідження реалізації принципів інтермедіальності у прозі Патріка Модіано значно розширює фокус аналізу його творчості, що зумовлює **актуальність** даного дослідження. Виокремлення принципів інтермедіальності, а саме принципів синтезу художніх прийомів літератури та мистецтва кінематографу, декодування як наративних, так і образних стратегій автора, розкриття проблеми взаємодії мистецтв, взаємопроникнення візуального та словесного семантичних полів має посприяти перегляду інтерпретацій сучасного літературного твору. Осмислення нового типу художньої цілісності, втіленої у романах Патріка Модіано, актуалізує ряд важливих проблем сучасного літературознавства, пов’язаних із інтеграцією наукових знань, зі специфікою модифікації романної форми в літературі XX-XXI ст. Поняття інтермедіального взаємовпливу відображає не взаємне поглинання, а якісно нове взаємопроникнення, що провокує появу нових художніх утворень. Дослідження «співіснування» наративних структур та кінематографічних прийомів дозволило розкрити проблему самоідентифікаціїї, що є провідною у творах письменника. Актуальність даного дослідження також зумовлена потребою висвітлити засади інтермедіального аналізу, як нової стратегії дослідження художнього твору для сучасного українського літературознавства.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконувалася на кафедрі зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка у рамках комплексної науково-дослідної теми «Історія та полікритика зарубіжної літератури», затвердженої Вченою радою Інституту філології КНУ (протокол №3 від 15 листопада 2004 року). Тема дисертації відповідає науково-дослідній темі «Закономірності літературного процесу XX

століття», що передбачає вивчення широкого кола епістемологічних проблем літератури минулого століття із залученням сучасної методології.

Мета дослідження полягає у визначенні принципів інтермедіальності сучасного французького роману на прикладі прози Патріка Модіано, як результату мистецького взаємовпливу, та виявленні засобів їх репрезентації у художній оповіді.

Мета дисертації передбачає розв'язання таких **завдань:**

- розглянути літературознавчі підходи та методи аналізу прози Патріка Модіано у зарубіжній критиці;
- осмислити історико-культурний аспект творчості Патріка Модіано у західноєвропейській літературі кінця XX початку XXI ст.;
- розглянути особливості мистецької дифузії як елемента інтермедіального взаємовпливу у межах літературного твору;
- з'ясувати основні структурні характеристики кінематографічного коду та виокремити рівні його оприявнення у художньому творі;
- проаналізувати специфіку репрезентації візуальної образності у прозі письменника;
- виявити особливості структури оповіді та розглянути їх крізь призму структуротворчих технік кінематографу;
- дослідити засоби оприявнення «принципу камери» як формотворчого чинника світогляду героя Патріка Модіано;
- узагальнити принципи інтермедіального взаємовпливу у прозі Патріка Модіано.

Об'єктом дослідження є прозові твори сучасного французького письменника межі XX-XXI ст., відібрані за критерієм репрезентативності щодо художньої актуалізації інтермедіальності у сучасній французькій літературі. Матеріалом аналізу виступають тексти сімох романів Патріка Модіано: «Вілла "Смуток"» (*Villa triste, 1975*), «Молодість» (*Une jeunesse, 1981*), «Цирк іде» (*Un cirque passe, 1992*), «Весняний пес» (*Chien de printemps, 1993*), «Дора Брюдер» (*Dora Bruder, 1997*), «Кафе втраченої

молодості» (*Dans le café de la jeunesse perdue, 2007*), «Горизонт» (*L'horizon, 2010*).

Предметом дослідження є особливості репрезентації інтермедіального взаємовпливу мистецтва літератури та кінематографу у художній оповіді творів Патріка Модіано.

Методологічна основа дослідження. Дослідження інтермедіальності у творчості Патріка Модіано здійснюється з полікритичних позицій – із залученням культурно-історичного аналізу, семіотики, психоаналітичних студій, структуралістського, постструктуралістського та інтермедіального підходів до прочитання літературного тексту, а також сучасної вітчизняної та зарубіжної теорій роману та кіно. Такий підхід допоможе виявити та концептуалізувати феномен інтермедіальності у сучасному французькому романі й запропонувати нові варіанти прочитання творчості Патріка Модіано.

Методологію дослідження становлять ключові положення концепції інтермедіальності, запропоновані у сучасній філософії культури (М.Маклюен, Ю. Мюллер, І. Є. Борисова, Н. В. Тішуніна, О. Хансен-Льове), в літературній семіотиці (Р. Барт, Ю. Лотман) та у вивченні мови кінематографу (Ж. Дельоз, У. Еко, К. Метц, Д. Гріффіт, Д. Вертов, С.Ейзенштейн, В. І. Фесенко). Дослідження механізмів репрезентації візуальної образності в літературі базується на працях П. Вірільо, Н.Арабова, Ж. Дельоза, В. Подороги.

У процесі аналізу наратологічної специфіки романів Патріка Модіано використовуються розвідки Р. Барта, Г. Джеймса, Ж. Женетта, П. Лаббока, К.Метца, Ж. Пуйона, Н. Фрідмана, В. Шмида.

Підґрунтям для аналізу психологічного аспекту прози Патріка Модіано стали праці Ж. Лакана, К. Метца.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що малодосліджена у вітчизняному літературознавстві проза Патріка Модіано, вперше розглядається під кутом інтермедіального аналізу взаємовпливу мистецтва

літератури та кінематографу, що дозволяє окреслити нове бачення стратегії творчості письменника та сучасного французького роману зокрема.

Теоретичне значення отриманих результатів дослідження творчого доробку Патріка Модіано крізь призму міжмистецької дифузії розкриває феномен інтермедіальності, як важливе художньо-естетичне явище XX-XXI ст., й постає невід'ємною частиною художньої природи сучасного літературного твору. Визначені принципи взаємовпливу літератури та кінематографа в романах письменника дозволяють розширити розуміння особливостей формування літературного твору у контексті розвитку західноєвропейської літератури.

Практичне значення дисертації полягає у можливості залучення результатів дослідження до подальшого вивчення творчості Патріка Модіано українським літературознавством. Висвітлення засобів оприявнення кінематографічних стратегій у художній оповіді романів письменника дозволяє розширити уявлення про специфіку сучасної французької літератури та відкриває нові перспективи інтерпретації літературних творів. Матеріали дослідження можуть бути використані при розробці нормативних і спеціальних курсів з історії зарубіжної літератури доби постмодернізму та з історії французької літератури другої половини XX початку XXI ст.

Особистий внесок здобувача. Дисертація та опубліковані розвідки написані автором самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювалися на засіданнях кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; окремі її аспекти викладено у 9 виступах на наукових конференціях: на Міжвузівській науковій конференції «Мови і культури в контексті глобалізаційних процесів» (Київ, 12 квітня 2005 р.); на наукових читаннях, присвячених 130-річчю від дня народження професора І.В. Шаровольского, КНУ ім. Т.Г. Шевченка (3 жовтня 2006 р.); на Всеукраїнській науковій конференції за участю молодих учених «Світоглядні горизонти філології:

традиції та сучасність» (Київ, КНУ 11 квітня 2007 р.); на Міжнародній науковій конференції «Національна культура у парадигмах семіотики, мовознавства, літературознавства» (Київ, КНУ, 24 жовтня 2007 р.); на Всеукраїнській науковій конференції «Діалог культур: лінгвістичний та літературознавчий виміри» (ІФ КНУ ім. Т. Шевченка, 8 квітня 2008 р.); на Міжнародній науковій конференції «Мовно-культурна комунікація в сучасному соціумі», Інститут філології КНУ ім. Тараса Шевченка (22 жовтня 2008 р.); на П'ятій міжнародній науково-практичній конференції «Мова, література і міжкультурна комунікація» (Київ, КНУ, 22 березня 2013 р.); на Міжнародній науковій конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, КНУ, 17 жовтня 2013 р.); на Всеукраїнській конференції «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, КНУ, 10 квітня 2014 року); на Всеукраїнських наукових читаннях за участі молодих учених «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, КНУ, 8-10 квітня 2015 року).

Результати дослідження представлено у 10 публікаціях, 8 з яких надруковано у наукових фахових виданнях України, 1 – у закордонному виданні.

Структура дисертації визначається логікою вивчення поставленої проблеми і підпорядкована послідовному розв'язанню встановлених завдань. Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів та висновків. Список використаних джерел містить 210 позицій. Загальний обсяг дисертації становить 189 сторінок, з яких 171 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ТВОРЧІСТЬ ПАТРІКА МОДІАНО У ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ДУМЦІ

Постать сучасного французького письменника Патріка Модіано, володаря багатьох літературних премій, зокрема Гонкурівської, мистецького діяча, відзначеного національним Орденом почесного легіону, займає особливе місце у французькій літературі XX-XXI ст. Його творчий доробок продовжує доповнюватися новими творами, які зберігають своєрідний та неповторний «стиль Модіано» [196, p. 103].

Жан Патрік Модіано народився 30 липня 1945 року у містечку Булонь-Біянкур, що в тридцяти кілометрах від Парижа, пережив нелегкі часи страждань та поневірянь, які назавжди закарбувалися у його серці, і вплинули на характер майбутньої творчості. Відлуння його біографії в іменах персонажів, сюжетах, другорядних деталях підкреслює особливий зв'язок письменника із власним минулим. Дату свого народження Патрік Модіано вважає символічною. Народжений у повоєнний час, автор відчуває приналежність тій трагічній добі, що змінила свідомість кількох поколінь. У своєму романі «Сімейна книга» («Livret de Famille», 1977) письменник зазначив: «Мені було всього 20 років, але моя пам'ять старша за мене. Цей час у мене в крові, й мене не залишає почуття, ніби я народився від цього кошмару. Я постійно повертаюся до нього як повертаються до рідних місць, і не можу інакше» [195, p.355]. Пройшло майже 40 років від написання цих рядків й увесь час письменник та його герої існували і нині живуть «у світі, перевернутому у минуле», намагаючись віднайти та розгадати його таємниці. Патрік Модіано почуває себе наділеним пренатальною пам'яттю та бажанням віднайти до кінця «непережиті» події, які й визначають його існування. У своїх творах він звертається до проблем минулого, пам'яті, пошуку власних коренів та самого себе. Багатий творчий доробок письменника і сьогодні

залишається у полі зору критиків, що доводить наявність нових малодосліджених аспектів, вартих ґрунтовного аналізу.

1.1. Осмислення творчості Патріка Модіано у сучасному літературознавстві

Творчість Патріка Модіано стала об'єктом багатьох критичних розвідок наприкінці 80-х на початку 90-х рр. XX ст., хоча вже перший роман письменника «Площа Зірки» (1968), відзначений преміями Роже-Німіє (*Prix Roger-Nimier*) та Фенеон (*Prix Fénéon*), призвів до обговорень у 70-ті рр. Тоді Ж.-Л. Езін назвав літературний стиль Модіано, що склався у період художніх експериментів, пошуку нових технік письма, нового суб'єктивізму та нових засобів передачі психологічних станів людини, «стилем ретро» [184, p.3]. Важливим для письменника є вміння відтворити «дух часу», здатність викликати тіні минулого. Творчість Модіано, вважає Ж.-Л. Езін, – це спроба зробити яскравішим те «тьмяне світло» власних коренів, які намагається віднайти у своїх творах письменник. Він прагне показати не реальне, а саме уявне, що наповнює його романи «ностальгією за невтіленими мріями». П.Морі вважає світ Модіано «світом на межі автобіографії і роману», де втілюється процес пошуку «я», що дає змогу реалізуватися можливим долям автора-героя, які перетинаються, сплітаються й множаться [196, p.100-104]. На думку Ж. Лекарма, естетика Патріка Модіано, де змішуються гіперреалізм та оніризм (з елементами сновидінь, галюцинацій), створює характерний стиль, оповитий «сіменонівським» серпанком і туманом безпам'ятства [192, p.239]. Вбираючи нові мистецькі практики та художні стратегії, уявлення про людську психологію, створюючи власну світоглядну матрицю, Патріку Модіано вдається реалізувати цей досвід у своєрідній літературній манері. На теренах пострадянського простору одним з перших критичну думку з приводу прози Патріка Модіано висловив Л. Г. Андрєєв у передмові до збірки новел автора, називаючи письменника «майстром у мистецтві підтексту» [3, с.3-22].

Досліджуючи феномен «нового роману», як приклад протиборства різних варіантів течії між манерою «традиційною» та експериментальною, Н.А. Ржевська наводить критичний огляд романів Патріка Модіано. На думку дослідниці, письменник у власних творах долає канони неоавангардистського роману [133, с.655]. У романі «Площа Зірки», Патрік Модіано змальовує соціальну, історичну, психологічну проблему існування французького єврея в окупованому Парижі, який прагне колись стати на один щабель з відомими метрами французької філософської думки. Символ зірки приводить читача до площі знаменних перемог Франції та пригноблення євреїв-французів (змушених носити жовту зірку на одязі) і розкривається по-новому. Гра часових стрибків, імен, постатей невідомих і культових для французької історії та літератури, таких як Селін і Пруст, демонструє прагнення письменника відтворити у романі певну пародію на їх стиль та художні прийоми. Окрім відверто «прустівських пасажів» та посилань на його твори, головним літературним «героєм» виступає Селін. Сам роман розпочинається статтею, що пародіює роман автора «Подорожі на край ночі» [133, с.657]. У наступних творах письменник постійно експериментує з оповідною манерою, стилістикою, шукаючи засоби проникнення у минуле, і введення образів цього минулого у теперішнє. Цікавим, на думку Н.А.Ржевської, виступає співвідношення конструкцій минулого часу. Події змальовані так, ніби між ними не існує жодної часової розбіжності, однак, поступово виникає відчуття певної темпоральної дистанції, відображеної лінгвістично (у минулих часах дієслів), що відокремлює минуле від потоку оповіді в теперішньому. «Подорожі» героїв між вимірами колишнього і сьогодення, свідчать про наближення, щільне сплетіння та накладання часових площин у романах письменника. Гра з часом втілюється ним і у майстерному відтворенні ефекту уповільненого часу, коли герої, а з ними й читач, опиняються у просторі, де час майже зупинився. Події, що відбуваються, оточуюча їх атмосфера, стирають будь-яке відчуття часового плину, перетворюючи оповідь на кадри уповільненої зйомки [133, с.569].

Втрата пам’яті, відсторонене споглядання реального світу, бажання повернутися до власних коренів та віднайти себе, переписуючи таким чином власну історію та історію суспільства загалом, змусило деяких критиків віднести творчість Патріка Модіано до течії «неоновороманістів», вбачаючи у прозорій витонченій мові його романів прагнення повернутися до реалістичних засад у літературі [133, с.664]. Названий «подвійним агентом, який зраджує старих з новими і нових зі старими», письменник заперечує свою приналежність до реалізму, вважаючи власним кредо «триматися трансформуючої сили уяви». Зображати все так, як воно відбувається у реальності, є чимось чужим літературі, вважає Патрік Модіано. У своїх романах він прагне деформувати, насичувати, віднаходити у «піні фактів» знакові деталі, й без жодного остраху підкреслювати їх. Відтак, віднесення творчості автора до однієї з течій сучасної французької літератури дослідниця вважає малопродуктивним, відмічаючи «дивне сплетіння різноманітних тенденцій і стилів, притаманне мистецтву XX ст.» у романах письменника [133, с.666]. Не зважаючи на те, що визначення приналежності Патріка Модіано до тієї чи іншої літературної течії не є метою даного дослідження, розвідка Н. А. Ржевської розкриває основні художні патерни прози автора. Виявлені науковцем темпоральні особливості та проведені паралелі з технікою зйомки, засвідчують наявність рис кінематографічності, а відтак й інтермедіальності, у творах французького романіста, який продовжує мистецьку традицію нового роману.

У 1994 році з’являється розвідка американського літературознавця П.Р.Коте «Еліпс та редуплікація: одержимість порожнечею у творчості Патріка Модіано» [182, p.143-156]. На його думку, еліпс тут слід трактувати як метафору відсутності, а наративна стратегія редуплікації, пов’язана з темою письма, розглядається ним як авторепрезентація. Процес письма лише засвідчує наявність порожнечі. Минуле, що і є тією порожнечею, марно намагаються відновити герої романів, оскільки воно – лише «текст». Дослідник виділяє два паралельні явища у творчості Патріка Модіано.

Першим постає множина темпоральних та психологічних лакун, а другим – намагання автора відновити їх цілісність та єдність у процесі оповіді. Дана розвідка є цікавою для нашого дослідження, оскільки виділені науковцем особливості висвітлюють можливі відправні пункти пошуку проявів мистецького взаємообміну у прозі письменника.

Досліджуючи мотиви «фантомності» у романах Патріка Модіано, Д.Паррошіа вбачає нетрадиційними засоби оприявнення письменником «порожнечі» та «прозорості». Як зазначається у його розвідці «Антологія фантомності: творчість Патріка Модіано» (1997), фантомний аспект існування людини і світу постає основотворчим для письменника, що репрезентується у поєднанні різних літературних жанрів у межах роману, таких як кіносценарії, ілюстровані п'єси, казки. Основними художніми особливостями оповідної манери автора дослідник вважає відображення «плинності» часу, «ескізних персонажів» та постійне повернення до «подібностей», що створює «справжню екзистенційну космологію» [206, p.85]. Хоча наше дослідження не торкається проблеми поєднання літературних жанрів у межах роману, виявлення Д. Паррошіа точок перетину роману і кіносценарію оприявнює інтермедіальний характер прози письменника.

Дослідження творчості Патріка Модіано засобом біографічного та психоаналітичного методів здійснив Т. Лоран у монографії «Творчість П.Модіано: автофікціональність» (1997). Провідною тематикою, на думку науковця, виступають пошук ідентичності, власних коренів, що зумовлює одержимість минулим, і піднімає на поверхню тему смерті та творчості. Реалізація окресленої тематики, спричиняє розчинення меж «я»-автора, «я»-оповідача та «я»-героя, що створює «ілюзію тремтливого, нетривкого» «я», окресленого відблисками, грою світлотіні, примарними образами. Т. Лоран вважає це проявом псевдореалізму, де «я» оповідача раптово перетворюється у «я» автора, у той час як герой-оповідач постає лише примарним відображенням романіста, що виступає, певною мірою, ілюстрацією тези про

«смерть/відродження автора», характерних для доби постмодернізму [191, p.10]. Дослідник, на жаль, не заглиблюється у вивчення наратологічних особливостей взаємодії оповідних інстанцій, що дозволило б виявити відсутність абсолютної трансформації «я»-автора у «я»-оповідача, у романах письменника (див. розділ 5, с.129).

У розвідці «Поезія та міф у творчості Патріка Модіано» (2000) П.Желлінг називає романи письменника «поемами у прозі». Досліджуючи поетичну структуру романів (ліричний аспект проблеми часу, його циклічність та позачасся, поетичний простір Парижа, назви площ, вулиці, імена), науковець визнає зазначені категорії здатними до самовідтворення у художньому світі Патріка Модіано. Проблема розпорошеної особистості розглядається дослідником у психоаналітичному ракурсі. Персонажі, які вигадують про себе різні історії, виявляють те, що З. Фройд визначив як «сімейний роман». Це дозволяє їм «заховатися в уяві», а насиченість уявного життя компенсує їм збідність реального існування. Таким чином, їх особистість втрачає чіткі обриси, перетворюючи їх на фантоми, які живуть вигаданими чи уявними спогадами, втрачаючи власну ідентичність частково чи повністю [185, p.197]. Проблема втрати особистісної цілісності, розглянута П. Желлінгом, дозволяє виявити присутність різних ракурсів бачення героями реального і минулого, що суголосить досліджуваній нами перцепціній моделі за принципом «камери».

До іншого аспекту творчості письменника звертається Ю.Ю.Павленко, вивчаючи тему пам’яті у сучасному французькому романі. У розвідці «“Незнайомки” П. Модіано: точка зору в системі дзеркал» (2002), авторка пропонує багатоаспектне прочитання тексту. Героїні, що виступають водночас і оповідачками, постають як адресантами, так і адресатами повідомлень, розчиняючи позицію автора. Невизначеність створює загальну атмосферу оповіді, перетворюючи її на «гру у незнайомця» [121, с.183]. Відсторонене споглядання дозволяє автору максимально зблизити часові виміри, коли минуле тане у теперішньому. Часова недетермінованість

виступає частиною системи «дзеркал», вважає дослідниця. Гра відображень «незнайомців» стирає справжню особистісну ідентичність героїнь, перетворюючи три різні історії на можливі варіації одного життя. У дослідженні «Дискурс індивідуальної пам'яті у сучасному французькому романі» (2006), Ю. Ю. Павленко приділяє окрему увагу темі пам'яті як досвіду іншого. Перебуваючи у ситуації тотального відчуження, герої романів Патріка Модіано володіють лише реальністю власного «я», що оприявнюється через позицію стороннього спостерігача, аналітика. Історії, які переповідають герої на сторінках романів Модіано, демонструють їх прагнення відновити власне минуле, що якісно змінюється у процесі переповідання [120, с.75]. Бажання героїв асимілюватися у контексті інших, відчути себе невід'ємною частиною навколишнього світу, розкриває їх прагнення подолати цю внутрішню перепону. Роздивляючись інших, стаючи в один ряд з ними, героям Патріка Модіано вдається реалізувати пошук свого власного «я», збираючи його відображення у поглядах оточуючих. Відсторонюючись, герої ніби складають «портрет-пазл» самих себе, блукаючи у задзеркаллі власних спогадів та уявних реалій [120, с.77]. Аналіз дії принципу дзеркала є продуктивним у дослідженні прози письменника та суголосить реалізації опозиції «глядач-екран» у романах Патріка Модіано (див. розділ 5, с.129), а також дозволяє виявити особливості дії принципу «камери» на різних рівнях як перцепції оточуючого світу героєм, так і у співвіднесенні себе з іншими.

У розвідці «Особливості художньої цілісності тотального роману Патріка Модіано» (2004) Ю. С. Трофімова виявляє перетин множини культурних кодів (наукового, психологічного, філософського) на прикладі багаторівневої організації тексту [148, с.148]. Художня природа роману Патріка Модіано, вважає вона, є перехідною, межевою формою між сучасним концептуальним синтезом й свідомим конструюванням постмодерного тексту. Персонажі, створені письменником, - це симулякри, «силуети», «знаки», що відсилають до інших знаків, які, водночас, втілюють соціальну,

історичну, психологічну трагедію «втрачених поколінь», трагедію втрати власного коріння, батьківщини, ідентичності, де «симулякровість» визначена часом. Герой виступає втіленням варіативної «розщепленості» особистості, децентралізованого суб'єкта, який відображає суб'єкт-фантом, що перебуває у пошуку, де пошук перетворюється на віру у певну сутнісну категорію, а гра варіантів не знищує надії на віднайдення Істини у фантомному світі [148, с.149]. Для героїв реальність сприймається крізь свідомість «фантома». Існуючи на межі перетину пам'яті, уяви, враження, світ «очужується». Фантомність, у свою чергу, допомагає письменнику осмислити філософську проблему буття свідомості. Але й фантомність проходить через очуження реальністю. Зображення точних деталей, конкретних вулиць і будинків реального міста трансформуються у своєрідний «трамплін», який допомагає переміститися в інформаційне поле, де свідомість суб'єкта, що перебуває у пошуку, зустрічаючи реальні дати й події, може відчути «дух часу», зіставляючи епохи, країни. Простір міста, як інформаційне поле знаків, що утворюють химерний код пам'яті, створює «текстуалізовану» реальність, яка, водночас, накладається на реальні місця, вулиці й будинки Парижа та передмістя. Це призводить до народження напівреального міста, що перетворюється на фантом спогаду-уяви. [148, с. 150]. Тема фантомності не постає у фокусі даного дослідження, однак, розвідка Ю.С.Трофімової дозволяє виявити ті риси творчості письменника, що вартують уваги. Зокрема, аналіз простору міста оприявнює процес перетворення матеріального свідчення існування героя на уявний, омріяний образ, що суголосить проблемі актуалізації імагінативної складової образності прози Патріка Модіано (див. розділ 3, с.161).

Проведена у 2010 році конференція під керівництвом Дервіли Кук, присвячена творчості Патріка Модіано, згодом втілилася у збірник наукових розвідок, опублікованих у спеціальному випуску «French Cultural Studies» у листопаді 2012 року. У вступній статті Д. Кук зазначає: «Оповідь Модіано наповнена деталями насичених кольорів і засіяна об'єктами «модіанівського»

світу, які так легко візуалізувати, з його «топографічними» образами, що народжуються з рядків документів…» [181, p.279-289]. Публікація, присвячена порівняльному аналізу роману Патріка Модіано «Цирк іде» (1997) та фільму Алана Наема «Хлопці, що йдуть» (2009), розкриває особливості відтворення «символічного світу Модіано» на екрані. Створення фільмів за мотивами романів письменника не є випадковістю, оскільки автор вдається до особливої художньої стратегії у власних творах, зокрема прийомів перекладання, або ж «транскрибування» сцен, сюрімпрессії (накладання), розмивання та «часових стрибків». Дослідниця зупиняється на втіленні зазначених кінематографічних технік у романах Патріка Модіано, підкреслюючи повсякчасне використання їх автором, який поєднує мистецтво літератури та кіно у своїй творчості [181, p. 290-303]. Дослідження у контексті мистецької взаємодії літератури і кінематографа виявляє новий, мало досліджений аспект прози письменника. Відмічені Д. Кук особливості оприявнюють інтермедіальний характер творчості автора і дають поштовх пошуку зіткнень обох мистецтв.

К. Неттельбек у статті «Місце екрана: кінематограф та погляд усередину як наративні практики Патріка Модіано» (2012) розкриває дві паралельні точки зору на оповідні стратегії письменника. Одна з них окреслює роль та значення кінематографа для творів Модіано, інша ж покликана відшукати місце творчого доробку автора у межах історії французької культури, де поєднання художніх засобів обох мистецтв використовуються як форма художньої «експресії». Знайомий з техніками мистецтва кіно, Патрік Модіано втілює їх упродовж усієї своєї письменницької діяльності, застосовуючи прийоми іншого мистецтва, як на рівні тематичному, так і на рівні стилістики. Колін Неттельбек пропонує власне потрактування такої художньої стратегії. Він зазначає, що останні романи демонструють бажання автора використати кінематограф у певному сенсі проти самого себе, щоб створити форму опору «суспільству видовища» і щоб захистити тендітний невидимий зв’язок з внутрішнім, інтимним, який

утворюється між романістом та читачем у процесі створення та прочитання твору [205, p.309-318]. Дослідження К. Неттельбека дозволяє осмислити вплив мистецтва кіно на літературу, що реалізується не як агресивна експансія, а як плідний мистецький обмін художніми та естетичними прийомами.

Висвітлені у підрозділі критичні розвідки засвідчують наявність певного ракурсу прочитання творчості Патріка Модіано, зокрема дослідження інтерсуб'єктивної проблематики. Однак, виявлені науковцями інші грані прози письменника відкривають нові горизонти дослідження. Зазначені точки перетину оповідних стратегій з кінематографічними техніками доводять приналежність творчості Патріка Модіано до традиції «нового роману», літературної течії, що виникла у Франції в другій половині XX ст. Відтак, варто окремо розглянути культурно-історичний контекст творчості митця.

1.2. Художні стратегії «нового роману» у творчості Патріка Модіано

Традиція залучати кінематографічні прийоми, відображена у творах Патріка Модіано, розпочата ще письменниками-новороманістами. Нові підходи, запроваджені ними, змінили естетичні засади романного письма, що переважали у літературі початку XX ст. У повоєнні роки розпочинається процес трансформації мистецького бачення літературного твору, який починає вбирати елементи інших жанрів, таких як есе, поезія, репортаж тощо. Усередині тексту відбуваються розпад і примноження різних форм оповіді: листи, оголошення, газетні статті, елементи рекламних слоганів, репліки з модних спектаклів і фільмів чергуються, не пов'язані між собою. Текст стає вільним, вбирає формальні практики інших мистецтв. У 1958 році виходить книга Клода Моріака «Сучасна література», де визначено цілий художній напрям, що «веде від мистецтва, яке усвідомлює свою відповідальність, до мистецтва безвідповідального, яке цікавиться не життям,

а лише усім невиразним». У передмові до роману Наталі Саррот «Портрет невідомого» (1947) Ж.-П. Сартр пропонує термін «антироман». Відтоді з'являється визначення «антилітература», що об'єднало творчість письменників-новаторів, які стали представниками «нового роману» [66, с.64].

Митці даної течії відмовляються від традиційної структури роману – хронологічно визначеної дії, причинно-наслідкових зв'язків внутрішнього розвитку сюжету. «Новороманісти» відмовляються розуміти роман як «історію» і як художню лінзу Історії. На перший план вони висувають сам текст, протиставляючи його «непрозору» матерію ясності попередньої реалістичної традиції. Видавництво «Minuit» друкує твори Наталі Саррот, Мішеля Бютора, Клода Сімона, Алена Роба-Грійє та багатьох інших, що відображають кризу не лише роману як жанру, а й метамови, що несла в собі гуманістичні цінності [66, с.66]. Відчувається домінування безособовості. Займенники «він», «вона» цілком підміняють традиційне поняття «герой», а отже, нівелюють індивідуальність у тексті. Інтрига, яка у реалістичному романі відбивала спроби автора зрозуміти й пояснити світ, у «новому романі» зникає. Замість того, щоб розвиватися, історія повторюється, варіюється. Представники «нового роману» виштовхують логіку з інтриги й детермінізм з оповіді. На основі можливої інтерпретації випадку виникають нові варіації теми. Роман вже не є дзеркалом епохи, втрачає свою дидактичність, перестає закликати до досягнення мети так само, як навіювати враження і позначати, як це було за доби символізму. Роман перетворюється, насамперед, на *лабораторію* нових пошуків.

Наталі Саррот однією з перших починає говорити про пошук нових романних форм («Ера підозр», 1956), завданням яких було б зображення внутрішнього життя у формі оновлених діалогів, образів і внутрішнього монологу. Її есе відкривають епоху «нового роману», під об'єднуючою назвою якого виступали письменники, які прагнули оновити традиційні форми роману. Значну роль відіграють «декорації», оточуючи її персонажів і

наповнюючи окремі «кадри»-сцени. Письменниця виокремлює деталь, зображаючи її ніби у фокусі камери, яка то максимально наближена, то якомога віддалена так, що картинка стає розмитою і невпізнанною. Специфічна репрезентація часового континууму, що розпадається на окремі миттєвості, фрагменти, сповнені особистісним переживанням, відіграє роль чуттєвого барометра, який відсилає до періодів емоційного напруження. Авторка створює оповідь, що нагадує калейдоскоп короткометражних фільмів, випадково знятих аматорською відеокамерою. Нечіткість, розмитість, перемежовуючись із яскравим зображенням окремих деталей, дає можливість побачити світ, що розпадається і втрачає чіткі контури.

Якщо Наталі Саррот досліджує сенситивність людської душі, створюючи нову стратегію внутрішнього погляду, то невід'ємність індивіда від полотна оточуючого світу, його, як проекцію багатьох поглядів, розглядає Мішель Бютор. У своєму творчому пошуку він прагне пізнати людину на певному «загальному» рівні, існуючому поза «характером». Та автора не цікавлять підсвідомі порухи душі, його мета – зобразити «генетичний код культури», уособленням якого є герой. Письменник оприявнює «феноменологічний опис» типової свідомості, тобто «місце, де можна вивчати наше уявлення свідомості». Людина для нього – це взірець того оточення, до якого вона належить. Отже, створюючи часопросторову структуру роману, митець прагне розкрити матрицю, що сформувала свідомість. Дім, місто, купе швидкісного потяга у романах М. Бютора не просто місце дії, а символ замкненого соціуму, співзвучному внутрішньому світу персонажа, який намагається подолати цю замкненість [65, с.78]. Письменник звертається до прийомів кінематографа. У романі «Міланський потяг» (1954) автор зображає будинок, кожен з поверхів якого займають люди, що виявляють характерну приналежність до певного соціального прошарку. Споглядаючи їх буденне життя, читач ніби переглядає нічим не пов'язані між собою кінострічки, насправді поєднані замкненим простором спільного будинку. Долучаючи прийом рухомої камери та монтажу,

письменнику вдається відобразити розгортання подій у кількох «паралельно існуючих світах» («Переміна», 1957). М. Бютор ламає хронологію сюжету, вдаючись до монтажу різночасових планів (теперішнє, минуле, потенційне майбутнє). У розвідці «Роман, як дослід» (2000), письменник виокремлює техніку «переривання та стрибка», зазначаючи: «Лише в окремі моменти ми проживаємо час як послідовність… І саме переривання та стрибки керують нашим оцінюванням часу» [33, с.42]. Йому вдається зобразити свідомість у зрізі на різних рівнях: пам'ять, уява, сновидіння, раціональне мислення, що у сукупності створює основотворчі елементи роману. М. Бютор не раз називає кінематограф мистецтвом руху, але сповільненого, і говорить про вплив відомого кінорежисера С. Ейзенштейна на свою творчість. Використання варіації повторів, монтажу, ретроспективного зображення, прискореної зйомки - перетворюється на один з основних принципів побудови його наступних творів. Письменник також виводить термін «часового контрапункту», вказуючи: «Кожна подія може виникнути як висхідна точка і як точка співпадіння кількох оповідних площин, як промінь, то яскравий, то мерехтливий, в залежності від того, що його оточує» [33, с.42].

Тему традицій, пам'яті розкриває Клод Сімон, без творчості якого не можна уявити літературні «трансформації» другої половини ХХ ст. Нобелівський лауреат, пройшовши тяжкі випробування, визнав під час своєї промови у момент нагородження, що «був свідком революції, воював, був у полоні, зазнав голоду, тяжкої фізичної праці, не раз дивився в очі смерті, але ніколи не знаходив сенсу в усьому цьому» [5, с.104]. У його творах читач стикається саме з такою відсутністю сенсу, з хаосом подій, який не може охопити жодна система понять. Дослідження окремих образів, звичаїв, відображають події не за допомогою слів, а за допомогою речей, які їх представляють. Репрезентація пам'яті реалізується автором за рахунок використання архівних записів, які допомагають відновити історичні події («Трава», 1958). Оповідь його романів фрагментована («Розкішний готель», 1962), що відображає мінливість матеріального світу («Історія», 1967).

Засобами відтворення пам’яті у його романах виступають предмети, що зберігають справжню історію: листи та листівки, вийняті з комода, поштові марки, замальовки на полях. Такі деталі виступають «стоп-кадрами» у невпинному хаотичному калейдоскопі. Використовуючи техніку монтажу та принцип сюрімпрессії (накладання), автор комбінує та перемежовує не лише сюжетні лінії, а й тексти, пов’язані повторами чи відлуннями («Ферсальська битва», 1969). Романи К. Сімона актуалізують майстерно втілений прийом контрапункту. Одна й та ж тема, реалізована структурно, рухаючись з «кадру» у «кадр», з виміру у вимір, перетворюється на контрапункт різнорідних матерій, створюючи тематичну єдність. Втілюючи кінематографічну техніку режисера-новатора, К. Сімон досягає надзвичайного ефекту неперервного та надзвичайно швидкого руху життя, що безкінечно повторюється і варіюється.

Зображення речей, як предметів позбавлених підтексту, чи будь-якого символічного, глибинного значення, належить Алену Роб-Грійє – одному з найвідоміших представників французького письменства 50-х рр. Його новації у романі можна порівняти з додекафонізмом у музиці та абстрактним живописом. Відмова «новороманістів» від психологізму та переповідання «історії життя» призвело до створення А. Роб-Грійє особливої оповіді із зміщенням акценту у бік місця дії та самих речей, що набувають свого незалежного існування («Миттєвості», 1962) [2, с.185]. Письменник збагачує, запроваджене Е. Гуссерлем, поняття «інтенціональності свідомості», зображаючи об’єкт інтенційно присутнім в акті усвідомлення. Фрагментованість, незавершеність оповіді автора демонструє «феноменологічну редукцію» – незавершене судження-оцінку, пропонуючи натомість повну перцепцію. Осмислення такої форми оповідної репрезентації розкриває її особливе значення: «Пропуск, примітивне протиставлення двох абзаців, які описують дві розірвані у часі події, постає найшвидшою формою оповіді, швидкістю, що все стирає. Всередині такого пропуску автор може вводити якусь розмітку, що спонукаючи читача не відразу перейти від одного

до іншого, і що особливо вагомо, усвідомити різницю між часом прочитання та самої пригоди» [33, с.43]. Актуалізуючи теперішній час, як момент фіксації відчуття, А. Роб-Грійє репрезентує це як точку відліку, таємничий прохід або портал у вимір можливих інтерпретацій, спогадів. Тут теперішній час не має пунктуаційного характеру, оскільки у ньому змішуються те, що тільки-но було (пред'явлення спогаду), і те, що ще очікується чи уявляється (проекти, фантазії, нав'язливі стани). Така побудова світу «я» розкривається назустріч інтерсуб'єктивності, тобто різним можливим способам проекції чи інтеграції інших суб'єктів, з якими може зіштовхнутися центральна свідомість. Активна співпраця з кінематографом породила велику кількість теоретичних розвідок письменника, що стали підґрунтям у дослідженнях взаємодії мистецтв. Принцип рухомої камери, кадрування, фрагментації, наближення-віддалення фокусу, накладання окремих кадрів один на одного, гра кольору та світла – все це можна зустріти на сторінках романів письменника-новатора («Гумки», 1953; «Вуаєрист», 1955; «Ревнощі», 1957). Зміщення уваги митця у бік мотиву пошуку, розслідування («У лабіринті», 1959; «Джин», 1981), призводить до зосередження автора на формі. Роман постає випадковою конструкцією, сповнену низками випадкових несумісних елементів, перетворюється на лабораторію наративних можливостей («Проект революції в Нью-Йорку», 1970). Використання кінематографічної техніки допомагає новороманістам відійти від заглиблення у внутрішній світ персонажа, від висвітлення його психологічних властивостей. Оповідь набуває якостей кінокамери, яка через оптичний фокус вихоплює окремі деталі, перетворюючи роман на калейдоскоп окремих кадрів. Гра візуальних ефектів, перенесена в літературний твір, трансформує контури, колір предметів, а отже, і їх сприйняття, змінюючи, тим самим, перцепційну модель з лінійної на віялоподібну. Відтак, лише читач може зібрати фрагменти оповіді у єдине панно, залучаючи власну уяву.

Основотворчий принцип «нового роману», сформульований А. Роб-Грійє, про створення літератури «з нічого, з пилу», у 60-ті рр. отримав

ґрунтовну інтерпретацію структуралістів. Під час зібрання представників «нового роману» 1971 р. Ж. Рікарду говорить про покоління «нових новороманістів», творчість яких, хоч і вбирає досвід «попередників», усе ж випереджає структуралістську естетику, їх тексти самі по собі народжують «семантичну гру» та створюють специфічну мову [5, с. 2].

Саме до представників «нового нового роману» належить Патрік Модіано, творчість якого увібрала художні прийоми письменників «нової хвилі». Тема пам'яті, пошуків власних коренів через заглиблення у власне «Я», суголосить тематиці романів Н. Саррот та К. Сімона. Зосередження героїв на власних спогадах, які народжуються через дотик до зітлілих з часом документальних решток існування історії (родинні фото, телефонні довідники, листи, архівні записи, випадкові свідчення у комісаріаті, тощо), репрезентують особливий механізм відновлення загубленої особистої пам'яті за допомогою укладання власного чуттєвого архіву спогадів, що виринають з іншого виміру через предмети-«портали», які ожили колись у романах А. Роб-Грійє. Окрім теми пошуку власних витоків, самоідентифікації, проза Патріка Модіано репрезентує знакову кінематоргафічність. З дитинства знайомий зі світом кіномистецтва, перебуваючи під опікою відомого режисера Р. Кено, письменник не міг не увібрати кінематографічну естетику. Втілення художніх підходів мистецтва кіно у межах літературного тексту засвідчує продовження «традицій» новороманістів. Характерна фрагментованість оповіді, нелінійна інтрига, відтворена автором засобами монтажу та повсякчасна «теперішність», що створює славнозвісний ефект реальності, притаманний візуальному мистецтву, яскраво відображають художні стратегії письменника, творчість якого поєднала досвід та новаторство кількох мистецтв.

Наявність прийомів кіно у літературі другої половини XX ст. невипадкове. «Атракціон», що розвивався під знаком театру, на початку XX ст. перетворюється у справжнє мистецтво візуальної репрезентації не лише оточуючого життя, а й естетичних «винаходів» режисерів-новаторів [2,

с.176]. Перші звукові фільми створюються за водевілями Ж. Куртеліна та Ж.Фрейдо, комедіями А. Кайяве та драмами А. Батая і А. Бернстайна. Поети-сюрреалісти, насамперед Г. Апполінер та Б. Сандрар, в захопленні від кінематографа, вони одні з перших надають дозвіл на екранізацію власних творів. Мистецтво побудови інтриги в романному жанрі підштовхує перших режисерів до пошуку технічних новацій у кінематографі. На початку 50-х рр. з появою К. Шаброля, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо - режисерів «нової хвилі», у французькому кінематографі починається етап захоплення технікою монтажу, особливостями освітлення, розміщенням декорацій та грою світлотіні. Відтоді кінематограф стає прикладом створення нового наративного простору в романі: переосмислюється «типова сцена», більше уваги приділяється опису декорацій, техніці «зустрічі у часі», сцен, що відбуваються у віддаленому просторі (вплив техніки монтажу), знаковому наближенню окремих сцен. Відомі письменники А. Жід, Ж. Ромен, Р. Мартен дю Гар, А. Моруа редагують сценарії для кіностудій. Не менш популярні Ж. Ануй, М. Еме, Ж. Бернанос, Б. Сандрар, Ж. Жіроду, А. Де Сент-Екзюпері, Ж.-П. Сартр пишуть сценарії [2, с.178]. А. Мальро, Ж.-П. Сартр пишуть романи, в яких не просто зникає лінійна інтрига: стереоскопічний ефект оповіді сприймається як спроба реалізувати принцип кінематографічного кадрування. У творах Ж. Сіменона, Мартена дю Ґара переказ дії від імені автора прочитується насамперед у кінематографічній площині як рух «об’єктивної камери», як сценічна версія подій. Зорова картинка об’єднує дві розрізнені простором реальності. Коли автор, а з ним і читач, знаходять щось спільне між просторово роз’єднаними об’єктами, вони отримують нове сприйняття дійсності, яке енергетично стимулює їх креативність і викликає новий емоційний стан. Персонажі постають у романах Б. Сандрара, А.Мальро такими, ніби вони потрапили у поле зору кінокамери, і показані нею тільки зовні. Пережиті персонажами емоції передаються через рухи тіла у просторі кадру.

Вплив кінематографа на літературу другої половини ХХ ст. позначився не лише транспозицією кінотехнік у романний простір, а й спричинив трансформацію оповідної манери письменників, яким вдалося поєднати, художньо осмислити принципи візуального мистецтва. Це явище стало об'єктом сучасних літературознавчих досліджень у кількох напрямах, один з яких передбачає дослідження способів відтворення об'єктивної реальності та її ілюзорних «двійників» у індивідуальній перцепції, як стверджує В.І.Фесенко у розвідці «Література і живопис: інтермедіальний дискурс» [154, с.378]. Аналіз романного письма у такому ключі виявляє не лише значне розширення семантичного поля, а й зміну образних, структурних та наративних форм у літературному творі, що набувають рис кінематографічності.

Життя сучасної людини, сповнене зображеннями, що віддзеркалюють світ у множині окремих візуальних картинок, «кадрів», перетворює оповідь романів сучасних письменників на потік відокремлених фрагментів, часто не пов'язаних між собою, роблячи її подібною до практичної реалізації кіносценарію, відтворюючи «кінооптичний» роман, вважає В. І. Фесенко [157, с.374]. Новий стиль оповіді передбачає актуалізацію імагінативної складової. Це призводить до візуалізації письма, в основі якого лежить не реальність, а певний візуальний образ. Запозичений у кінематографа принцип творення суб'єктивної реальності шляхом поєднання технічно відокремлених звуку та кадру, переноситься у літературний твір. Текст наповнюється образами, що спонукають до візуалізації вербального ряду, набуваючи якостей іконічного знаку полісемантичної природи. Інформаційне наповнення оповіді відходить на другий план, натомість, важливою стає «манера донесення знакового образу» [157, с.376]. Візуальний образ постає інструментом можливого пошуку межі дискурсу. Стосунки означуваного з означником, що домінують у кіно, транспонуються у вербальний текст. Знак, символ втрачають своє першочергове наповнення. Виникає інше, глибинне значення. Нарація переносить читача у систему візуальної перцепції,

змінюючи спосіб сприйняття романної оповіді. Відтак, явище міжмистецького взаємовпливу спостерігаємо на рівні художнього образу, процес трансформації якого із суто вербального на візуальний становить один з принципів інтермедіальності у літературному творі.

Фрагментованість оповіді, графічне й логічне розмежування частин тексту, свідчить про запозичення кінематографічних підходів і на рівні структури. Прийом зміни планів, кожен з яких має закритий характер, передбачає раптовий розрив наративного простору, для введення іншого «фокусу». Це створює враження неочікуваності, раптовості, непередбачуваності. Протяглість «існування» героїв у романі розбивається на миттєвості [157, с.383]. Синтаксична організація тексту створює ефект калейдоскопа, окремі частини якого важко синкретизувати в єдине ціле. На перший план виходить не процес синтезу окремих фрагментів, а перегляд ряду об’єктів, які не стільки варто розуміти, скільки естетично насолоджуватись їх розгляданням. Відтак, часопросторова організація оповіді розмивається, стає пластичною, що призводить до виникнення ефекту мрії чи галюцинації.

Нова концепція візуальної перцепції вплинула на формування нового розуміння темпоральності у постмодерністському романі, як і на формування нових наративних стратегій. Митці нового покоління та їх наступники, починають використовувати семантичні та синтаксичні особливості мови для «уповільнення» чи «прискорення» дії у романі. Уповільнення темпу оповіді використовується письменниками задля реалізації теми пошуку власної ідентичності. Такий прийом зображає героя, який спостерігає за самим собою одночасно у двох часових потоках, накладаючи враження теперішнього і спогади минулого. Між персонажем і світом утворюється умовний екран, на який «виписується нематеріальна активна духовна реальність, галюцинаторні стани» [157, с.385]. Герой опиняється в умовній системі дзеркал, де теперішнє сплітається з минулим. Він перетворюється на власного двійника, сприймаючи одночасно і спогади, і враження. Накладання подібного на вже

існуюче є кінематографічною технікою розмитого кадра, що відповідає прийому сюрімпрессії, одного з найпоширеніших художніх засобів у романах послідовників «нової хвилі», зокрема Патріка Модіано. У тексті це створює своєрідний оніричний простір, де перебувають герої, заглиблені у минуле, а їх присутність у теперішньому складає враження протяглості дії у часі. У модерністському романі першої половини ХХ ст. така темпоральна континуальність була результатом суб'єктивного й концептуального попереднього знання про світ, прикладом якої є твір М.Пруста «У пошуках втраченого часу». Тоді як у постмодерністському романі протяглість дії виявляється зовнішнім ефектом, який не має психологічної глибини, а суб'єктивна перцепція часу взагалі може бути відсутньою, вважає В. І. Фесенко [157, с.386]. Патріку Модіано вдається поєднати традицію з новими підходами, відтворюючи поєднання різних часових потоків, які, на перший погляд, лише формально відображають ситуацію міжчасового перебування героя, однак, є засобом активації процесу внутрішнього його переродження. Використання письменником кіноприйомів, як то монтажу, для створення ефекту позачасся, або ж тотального теперішнього, доводить інтермедіальний характер його письма, що демонструє дію принципів міжмистецької дифузії на рівні структури літературного твору.

Створення ефекту дзеркал, екранів, що призводять до накладання «я» персонажів у романах ХХ-ХХІ ст., свідчить про тісний взаємовплив кінематографа та літератури. Множинність поглядів, як поєднання/накладання/опозиція фокусів камери позначилася на формуванні особливого світобачення у сучасній прозі, засади якого відобразила теорія множинності суб'єктивних точок зору на світ Ж.-П. Сартра. Візуальність як засіб світосприйняття індивіда, призводить як до трансформації точки зору на світ, так і погляду на самого себе. Різноманітні оптичні ефекти, що створюють ілюзію реферованої об'єктивної дійсності, ведуть до розладів в усвідомленні цілісності «я». Наявність у тексті візуального образу-двійника створює враження перспективи. Пам'ять, уява, реальність накладаються,

продукуючи образи-віддзеркалення. Відтак, відчуття об'єктивної реальності нівелюється, розчиняючись у мережі ментальних проекцій. «Я» дискурсу нейтралізує «я» історії, та, накладаючись, породжують стан «оніричного» дискурсу [157, с.388]. Домінування візуальної перцепції, що проявляється у літературному творі на рівні героя, виводить на перший план «кінематографічне» бачення оточуючого світу. Об'єктив камери постає не лише джерелом відстороненого споглядання як теперішнього, так і минулого, а й засобом комунікації з самим собою. Минуле, що створює паралельну реальність, сприймається як низка кадрів, перегляд яких змушує персонажа уподібнитися глядачеві, перед яким на умовному екрані протікає колишнє життя. Зіставлення візуальних зображень з обох потоків дозволяє героєві виявити вузлові точки, де збурення емоційного плану є найбільш відчутним. Побачити їх означає позбутися їх, тож герой проходить внутрішню трансформацію, набуваючи цілісності.

Проникнення кінематографічних прийомів та технік у літературний твір призвело не лише до трансформації наративного і тематичного наповнення. Романна проза перебирає своєрідний код візуального мистецтва, який змінює систему координат оповіді. Актуалізована візуальна перцепція постає домінантною на всіх рівнях твору. Така взаємодія обох мистецтв виявляє процес інтермедіального обміну, що визначає перекодування вербального тексту «мовою» візуалізації. Відтак, нарація у романі набуває якостей, притаманних іншому виду мистецтва, що позначається на трансформації оповідних стратегій. Дослідження реалізації принципів інтермедіальності у сучасному літературному творі набуває особливої актуальності. Аналіз взаємодії мистецтв різної природи на прикладі романів сучасного французького письменника Патріка Модіано видається таким, що розкриває не лише проникнення технічних засобів кіно у літературу, а й дозволяє осмислити явище інтермедіальності як невід'ємну частину світу сучасного мистецтва, так і формою світосприйняття сучасної людини.

Висновки до розділу 1

Творчість Патріка Модіано, відзначена багатьма літературними та культурними нагородами, сформувалася під впливом французької мистецької еліти другої половини XX ст. Насичена трагічними подіями біографія письменника зумовила його інтерес до тем пошуку власної ідентичності, коренів, пам'яті, історичних та соціальних проблем французького суспільства у період Другої світової війни та повоєнні роки.

Художні стратегії та стилістичні прийоми, притаманні оповіді Патріка Модіано, відображають мистецький досвід представників літературної течії «нового роману» та здобутки інших мистецтв, зокрема кінематографа. Своєрідна структура романів, фрагментованість оповіді, гра часовими вимірами, використання прийомів кінематографа (відсторонений погляд, монтаж, зміна фокуса) відображає характер творів новороманістів. Однак, письменник не відкидає і досвіду модерністів, наділяючи нарацію особливою глибиною пошуку істинності світу. Вбираючи мистецькі напрацювання попередників, Патріку Модіано вдається створити особливу атмосферу світлої ностальгії за реальним чи вигаданим минулим. Чиста, прозора, витончена мова романів, використання автором документів, фото перетворює оповідь на семантичну гру, відображаючи специфічну мову «нового нового роману».

Творчість Патріка Модіано постає широко дослідженою у світовому літературознавстві. Провідною особливістю романів письменника дослідники вважають використання автобіографічного письма (Д. Кук, Т.Лоран), що дозволяє змішувати факти особистої біографії автора з вигаданими персонажами та подіями. Використання такої наративної стратегії постає цікавим аспектом дослідження творчості письменника, зокрема як спосіб внутрішньої комунікації, репрезентований у досліджуваних романах. Зображення героїв, долі яких тануть у примарному світі минулого, розкриває тему ідентичності, пошуку власного місця у

навколишньому світі, що оприявнюється за допомогою системи дзеркал (А.Морріс, Ю. Ю. Павленко). Дана модель інтерпретації оповідних категорій вказує на актуальність дослідження наративних інстанцій у романах письменника. Часопростір, побудований Модіано, відтворює своєрідний універсум, де сплітаються минуле й теперішнє, відображаючи притаманні кінематографу прийоми «сюрімпресії» та часових стрибків (Д. Кук, К.Неттелбек), що вказує на тяжіння автора до синтезу мистецтв. Символічність простору, що розкривається в образі міста реального (місто-текст) та вигаданого (місто-фантом), виринаючого з глибин пам'яті (Ю. С. Трофімова), свідчить про тісний зв'язок реально існуючих об'єктів з мнемонічними процесами та вказує на специфічну образність, характер якої слід ретельно дослідити.

Тема пам'яті репрезентується через бажання героїв подолати в собі іншого. Пошук власного «я» у світі фантомів та симулякрів (Ю.С.Трофімова) активізує мнемонічні процеси, змушуючи героїв занурюватись у власні спогади, проживати минуле наново. Підміна реальних фактів історій персонажів вигаданими, фікціональними подіями, викликана страхом зустрітися із самим собою, долається, щойно вони займають позицію іншого, стороннього спостерігача (Ю. Ю. Павленко). Це репрезентує своєрідну світоглядну парадигму автора, способи ретрансляції якої спостерігаємо у світоглядних орієнтирах героїв. Процес пізнання зовнішнього світу як шлях до цілісності власного «я», є актуальним аспектом дослідження прози письменника. Тема пам'яті, пошуку самого себе, власної ідентичності відображають бажання автора переписати власне минуле. Згадуючи події юності, Патрік Модіано, продовжує пошук ідеальної, щасливої долі, яку прагнуть віднайти і герої його романів. Аспект інтермедіальних трансформацій прози письменника не знайшов відображення у розвідках науковців-модіаністів, що підкреслює актуальність обраного напряму дослідження й дозволяє розширити ракурс прочитання романів Патріка Модіано.

Вплив кінематографічних стратегій на творчість автора оприявнюють явище міжмистецької дифузії, характерне французькій літературі кінця XX початку XXI ст. Принципи взаємодії візуального та вербального мистецтв спостерігаємо на різних рівнях художньої оповіді. Актуалізація процесу візуалізації діє на рівні творення образної матерії, що спонукає читача не аналізувати, а спостерігати за «візуальною картинкою», яку зображає автор вербальними засобами. Фрагментованість, розрізненість наратії, залучення монтажних технік свідчить про дію інтермедіальності і на рівні структури. Відсторонене споглядання оточуючого та самого себе ніби крізь об'єктив умовної камери, перенесення відношення глядач/екран у стосунки герой/світ оприявнює транспозицію кінематографічних підходів на рівні героя. Інтермедіальний вплив візуального мистецтва на літературний твір слід розглянути, дослідивши еволюцію даного явища у царині мистецтв, та визначити способи художнього проникнення одного мистецтва в інше.

РОЗДІЛ 2
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ АСПЕКТІВ ТВОРЧОСТІ ПАТРІКА МОДІАНО

Дослідження інтермедіального аспекту творчості Патріка Модіано потребує ретельного аналізу явища інтермедіальності, що набуває значної популярності у сфері гуманітарних досліджень у другій половині XX ст. З 1962 року, за визначенням Т. В. Бовсунівської, інтермедіальність стає наріжним каменем багатьох мистецтвознавчих та культурологічних розвідок [28]. Сам термін «інтермедіальність» походить зі сфери точних наук. «Медіа» у таких науках як хімія, біологія означає «середовище», у фізиці – «середовище передачі хвильового руху». Якщо техніка називає «медіа» технічним засобом, що надає терміну «інтермедіальність», не лише ознак певного поля, середовища взаємодії, то характеризує його як суто технічний прийом [143, с.21]. З появою загальної теорії систем у другій половині XX ст. У.Р. Ешбі («Вступ до кібернетики», 1956 [170]) та Л. фон Берталанфі («Загальна теорія систем», 1957 [27]) окреслили філософський напрям у вивченні феномена медіа, започаткованого відомим канадським філософом, філологом М. Маклюеном, який у своїй книзі «Галактика Гуттенберга» (1962) виділив домінування візуального сприйняття дійсності у сучасній культурі [97]. Він вважає, що медіа є не лише каналами інформаційного обміну, а й джерелом творчого досвіду. Їх подібність до атракціону провокує творчу взаємодію індивіда із зовнішнім світом, стимулюючи свідомість [143, с.23]. Здатність медіа до імплікації передбачає їх гібридизацію – поєднання кількох медіа, що породжує нові форми відображення навколишнього світу [98]. Виділені риси медіа, а саме їх залученість до творчого процесу, не могли не зацікавити гуманітаріїв та мистецтвознавців, що забезпечило подальші дослідження у царині мистецтв.

2.1. Інтермедіальність як принцип мистецької взаємодії літератури і кінематографа

Дослідження міжпредметних зв'язків у царині гуманітарних наук призвели до актуалізації терміна «інтермедіальність», що з'являється серед понять філософії, філології та мистецтвознавства в останнє десятиліття XX ст., ставши на один щабель з поняттями «інтертекстуальність» та «взаємодія», «синтез мистецтв». Своєрідна «розімкненість» інтермедіальності (за Н.В. Тішуніною) між двома понятійними сферами зумовлює необхідність глибшого аналізу для з'ясування його специфічного наповнення. Протягом XVIII та XIX ст. ідея взаємодії мистецтв отримала різні тлумачення багатьох теоретиків мистецтва. На початку XX ст. ця проблема стала спеціальною темою дискусії російського літературознавства. Так, М.П. Алєксєєв у статті «Тургєнєв і музика» 1918 р. позначив новий напрям у літературознавстві, пов'язаний з вивченням взаємодії мистецтв, і поєднав його із загальною проблематикою порівняльного літературознавства. Надалі М.П. Алєксєєв підкреслював, що предметом дослідження порівняльного літературознавства є не лише міжнаціональні, а й міжпредметні зв'язки, дослідження яких у просторі літературного тексту в літературознавстві тривали упродовж усього XX ст. На підтвердження того у збірнику «Російська література та зарубіжне мистецтво» (1986) проблема взаємодії мистецтв розглядалася передусім крізь «тематичні ремінісценції, що виникають у літературному творі у зв'язку із сприйняттям і переживанням іншого виду мистецтва» [144, с.150]. Таким чином, порівняльне літературознавство передбачало вивчення взаємодії мистецтв через співставлення, порівняння, розміщення сюжетів, тем, образів у конкретному літературному творі.

Наприкінці XX ст. намітився перехід від міжпредметної методології до методології міждисциплінарної, яка спирається на принцип комплексного дослідження художніх явищ і включає різні аспекти наукового аналізу: літературознавчого, мистецтвознавчого, культурологічного, лінгвістичного,

філософсько-естетичного, соціологічного. У тогочасній естетиці з'явилося поняття «художньої системи», що характеризувало сукупність мов мистецтв, взаємодоповнюючих одна одну. Системний підхід до вивчення культури зокрема окреслив М.С. Каган у книзі «Морфологія мистецтва» (1972), де запропонував розуміння цілісного світу мистецтва не як замкненої структури, а як розімкненої, розгалуженої, корелюючої всередині самої себе на різних смислових рівнях. Досліджуючи принципи художніх зв'язків між різними видами мистецтв, М.С. Каган виділив особливі «синтетичні художні структури», які проявляються у різний спосіб. Це дозволило досліднику розподілити мистецтва на «конгломеративні», «ансамблеві» та «органічні». У разі поєднання конгломеративних мистецтв виявляється механічне поєднання витворів різних мистецтв у певному відрізку часу та простору, де кожен компонент конгломерату, що утворився, проявляє ознаки лише зовнішнього з'єднання, повністю зберігаючи свою художню самостійність. У випадку поєднання ансамблевих мистецтв їх елементи потребують співвіднесення як між собою, так і з цілим. Третій спосіб художньої інтеграції передбачає «схрещення» двох чи кількох мистецтв і породжує якісно нову своєрідну й цілісну художню структуру, у межах якої складові компоненти розчиняються настільки, що лише за допомогою наукового аналізу їх виокремлення виявляється можливим [75, с.240].

У межах інтермедіальності контактуючі мистецтва мають різний статус, функціональну та семантичну нерівність. «Залучені» до основного тексту, який виступає носієм повідомлення, претексти лише зумовлюють його трансформацію. Інтермедіальність набуває рис діахронії та реалізується у часі. Поєднані у межах інтермедіального дискурсу мистецтва націлені на інтерпретативні відношення: посттекст прагне віднайти у претексті щось нове, неявне у ньому самому [137, с.85]. Синтез мистецтв, у свою чергу, передбачає зустріч текстів, чи то мистецтв, що обумовлює їх рівноцінність. Синтез мистецтв, на відміну від інтермедіальності, має риси синхронії, актуалізуючи категорію простору [30, с.11]. Якщо інтермедіальність

передбачає результат процесу, то синтез мистецтв дозволяє його «переживати», прагнучи підсилити художній «вплив», шляхом дублювання одного й того ж повідомлення різними засобами виразності [77, с.3]. Як зазначає П. Флоренський: «Інтермедіальність породжує текст. Синтез мистецтв зреалізовує міф, дійство, що прямує до Мистецтва "як первинної діяльності"» [156, с.305]. На думку І.Є.Борисової інтермедіальність та синтез мистецтв у культурологічному ракурсі виступають як паралельні явища, що відрізняються рівнем актуалізації у різні епохи [30, с.13].

Осмислення явища синтезу мистецтв відбувалося протягом багатьох століть, зокрема у царині взаємодії живопису та поезії. Як зазначає відомий російський теоретик-літературознавець С. Аверінцев, у період так званої «риторичної епохи» (V-XVIII ст.), головні віхи мистецького поєднання можна спостерігати у доробках та філософських трактатах Семоніда Кеоського, Платона та Аристотеля [36, с.115-117]. У 1719 р. Жан Батіст Дюбо у трактаті «Критичні роздуми про поезію та живопис» відзначив інтенсифікацію впливу мистецтва на свідомість людини через «природні знаки», у той час як знаки-слова носять більш абстрактний характер. Спробу сформулювати закон художнього синтезу мистецтв зробив французький вчений Ш. Батьо у своїй праці «Витончені мистецтва, зведені до єдиного принципу» (1746 р.), де виділив п'ять «витончених» мистецтв (живопис, скульптура, музика, поезія, танок) і два наближених до них – архітектуру й вимову, вбачаючи притаманність «динамічним» видам мистецтв, таким як музика й танок, своєрідного сенсу.

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. були здійснені початкові кроки на шляху оформлення поняття «системи мистецтв». Дж. Браун у трактаті «Роздуми про поезію та музику, їх зростання, поєднання, потужність та розвиток, розходження та занепад» (1763 р.) звернув увагу на визначальний характер єдності поезії та музики, досліджуючи причини їх відокремлення, природну можливість поєднання та функціонування [164, с.211]. За доби Просвітництва мистецтво розглядалося як система взаємопов'язаних видів

мистецтв, риси поєднання яких віднаходили в літературі, живописі, музиці. Теоретичний трактат Г. Лессінга «Лаокоон, або про межі живопису та поезії» (1765 р.) став вагомим внеском у дослідженні проблематики синтезу мистецтв. Автор вказував на художню «незалежність» та самостійність таких видів мистецтв, як живопис та література, спільним художнім базисом яких може виступати пошук єдиної ідеальної художньої форми. Проблематику взаємодії мистецтв у науковій рецепції XIX ст. порушив корифей вітчизняної літератури І. Франко у літературознавчому трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898 р.) у розділах «Поезія і музика» та «Поезія і малярство». Малярство, зокрема, як зазначає письменник, апелює до візуальної складової чуттєвого апарату сприйняття людини, у той час як поезія – до візуального сприйняття додає аудіальний чинник. Створені у такому художньому симбіозі образи набувають гармонійної цілісності й викликають глибоку емоційну реакцію [158].

Найбільшої інтенсивності набуває дослідження взаємодії літератури з іншими видами мистецтв на межі XIX-XX ст. Вагомий внесок у даній царині склав доробок О. Вальцеля «Взаємовисвітлення мистецтв» (1917 р.), теоретичне підґрунтя якої склали розвідки В. Воррінгера та Х. Вольфліна. Увівши термін «висвітлення», автор намагався розкрити і дослідити механізми вираження одного виду мистецтва художніми засобами іншого. Він стверджував можливість «висвітлення» сутності поезії за допомогою категоріального апарату живопису. Розрізнивши музичну та пластичну поезії, дослідник відзначив замкненість першої лише на мелодиці поєднання звуків, у той час як друга становила суттєвий вплив на розвиток уяви читача [164, с.211]. О. Шпенглер, німецький філософ, історик, що займався теорією філософії життя, у книзі «Смеркання Європи» (1918-1922 рр.) окреслив універсальність культури, як певного макроорганізму, що складає базис цивілізації. На його думку, мистецтво, як організм, що входить до більшої ієрархічної системи, має нестійкий, змінний характер, схильність до трансформації. Водночас, окремий витвір мистецтва являє собою певний

мікрокосм, так само пластичний, наділений духовним началом «поза межами простору, кордонів й числа» [166, с.297]. Органічність мистецтва, вважає філософ, передбачає гармонійне співіснування рис різних видів мистецтв в окремому творі. Так, музика для нього є образотворчим мистецтвом, а живопис та інструментальна музика – ідентичні.

Розвиток теми художньої взаємодії літератури та музики можна спостерігати у праці К.С. Брауна «Музика та література. Порівняння мистецтв» (1948 р.). Занурившись у глибини витоків обох мистецтв, автор досліджує їх спільні та відмінні якості. На його переконання, в основі літератури лежить компроміс, який виявляється в узгоджені інформаційного наповнення, що міститься у літературному творі, та є результатом інтелектуальної функції, з його структурою, визначеною правилами літературного мистецтва. Прагнення літератури створити «абсолютну поезію», концептуально аналогічну музичному твору, зіштовхнулося з відмінними засадами творення. Музика, маючи в основі власну структуру, прагне розширення репрезентативних рішень, впливаючи, таким чином, на настрій слухача. Література, на думку науковця, перебуваючи у художньому пошуку, повинна прагнути створення досконалих форм [177].

Ідея необхідності комплексного аналізу різних видів мистецтв належить А. Хаузеру, німецькому вченому середини XX ст., що виклав свої міркування у розвідках «Соціальна історія мистецтва» (1951 р.) та «Філософія історії мистецтва» (1958 р.). Дослідник вважає мистецтво своєрідним відображенням (reflection) соціальних відносин та історії, де немає нічого визначеного і кожен чинник перебуває у русі та виявляється суб’єктом постійних змін значень, а всі фактори: матеріальні, економічні, соціальні тощо пов’язані у нерозривну систему «незалежностей» [187].

У 1965 р. для позначення концепціонального злиття кількох видів мистецтв, медіа, Дік Хіггінс, представник течії «Флюксус», вжив термін «інтермедіальність», який більш ніж за століття до нього ввів С. Колрідж у

1812 р. для позначення наративних функцій алегорії. Він зауважив, що наративна алегорія, відрізняючись від міфології так само, як реальність від символу, є посередником (*intermedium*) між людиною та персоніфікацією, уособлюючи своєрідний місток між загальним та особистісним, як пояснює Ю. Мюллер [204, с.108]. Через двадцять років, у 1983 р., О. Хансен-Льове виокремив поняття інтермедіальності у статті «Проблема кореляції мовного та образотворчого мистецтв на прикладі російського модерну». Зазначені у розвідці положення автор значно поглибив у монографії «Інтермедіальність у модернізмі» (2006 р.), закріпивши визначення терміну. Інтермедіальність – Intermedialität (нім.) – є перекладом однієї мови мистецтва на іншу в рамках культури, або ж поєднанням між різними елементами мистецтва у мономедійному (література, живопис тощо) чи мультимедійному (театр, кіно тощо) тексті. Такі моделі, зазвичай, мають мультимедійні презентації в системі будь-якої художньої форми, так само як і моделі мономедійні, в яких встановлені межі інтеграції через особливі умови синтезу в рамках медіазон, де існують гетерогенні медіуми, як просторові, так і часові [186, с.292].

Прикладами інтермедіальності слід вважати, на думку автора, ситуації, коли мова йде про театральність літератури, музичність живопису, виразність, пластичність музики, а певний витвір мистецтва презентує медіальну гетероморфність і демонструє невідповідність певної конвенції відповідно до характеристики свого медіума. Такий вид взаємодії слід вважати конвенціональним. Випадки нетрадиційних форм, що не співпадають з традиційним уявленням про інтегральний медіум, можуть відображатися у певних типах внутрішньотекстових зв’язків в межах художнього твору, створеного на основі взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. М.М.Бахтін називав схожі процеси перекодуванням, відома німецька дослідниця І. Раєвскі – медіа-обміном (цит. за: [72, с.116]).

Наступним видом інтермедіальних зв’язків дослідник називає нормативний, і вбачає його наявність у тих випадках, коли сюжет певного твору виражений різними медіа. Тобто один і той же сюжет відображається

засобами різних видів мистецтв, що провокує нормативізацію первинного медіа. Даний тип передбачає інтермедіальність у її широкому сенсі за рахунок створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури, а також утворення художньої «метамови культури». І. Раєвскі називає даний вид інтермедіальності медіа-комбінацією, яка виникає через те, що кожна нова епоха оцінює наново мистецтво попередніх років, де на матеріалі художніх образів минулого народжуються нові думки й відчуття, потребуючи нових методів і засобів їх художньої реалізації (цит. за: [72, с.117]).

Третій вид уособлює референційна інтермедіальність, що реалізується у навмисному цитуванні тексту одного медіума у рамках тексту іншого медіума, у той час, як текст першого (як і сам медіум) виступає у ролі референта. Зазначені типи інтермедіальних відношень перебувають у постійному взаємозв'язку і є взаємно обумовленими. Так, у репрезентації одного й того ж сюжету в тексті одного медіума виникають алюзії на тексти інших медіа, які залучають нехарактерні для базисного медіуму імплікації [142, с.100]. У західноєвропейському літературознавстві такий вид інтермедіальності має традиційну назву, запозичену з грецької – екфрасис, який передбачає спроби одного медіума зобразити форму та зміст іншого. Класичним прикладом екфрасису є опис Гомером щита Ахілла в «Іліаді» чи «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда. У даному випадку слід відзначити медіа-цитацію, тобто пряме цитування одним медіумом іншого [73, с.12]. Також прикладом даного виду інтермедіальності можна вважати специфічну форму діалогу культур, що здійснюється через взаємодію художніх референцій. Такими дослідники вважають знакові художні образи чи стилістичні прийоми, притаманні певному історичному періоду. Референційна інтермедіальність у широкому значенні також може включати інші типи художнього синтезу, які належать категорії інтертекстуальності й не мають зв'язків між медіумами. Одночасно, будь-який випадок нормативної інтермедіальності можна віднести до референційної, так само як

конвенційна інтермедіальність підтверджується референціями. Інтермедіальність є відносно новим і відкритим для наукових розвідок феноменом, оскільки має такі відгалуження як мультимедіальність, плюрімедіальність, трансмедіальність, медіа-обмін, медіа-трансфер, медіальна трансформація тощо. Різноманітна типологія, яку обіймає інтермедіальність, дозволяє характеризувати її як куполоподібну чи «парасолькову», що поєднує цілу мережу типових варіацій [186, с.21].

Однією з найбільш повних та узагальнених класифікацій інтермедіальних кореляцій О.В. Каркавіна вважає класифікацію В. Вольфа [78, с. 10]. Дослідник виділяє дві основні групи: внутрішньокомпозиційну та позакомпозиційну інтермедіальність. До першої групи він відносить множинну медіальність (синтез різних видів мистецтв у межах одного твору) та інтермедіальну референційність (процес взаємодії мистецтв, при якому твір залишається мономедійним), яка у свою чергу містить інтермедіальну тематизацію (згадування засобами домінуючого мистецтва будь-яких характеристик мистецтва-джерела) та інтермедіальну імітацію (наслідування мовою домінуючого мистецтва певним характеристикам та структурі тексту не домінуючого мистецтва). Група позакомпозиційної інтермедіальності включає трансмедіальність (наявність трансмедіальних, тобто спільних рис для кількох мистецтв) та інтермедіальну транспозицію (перенесення змістовних чи структурних аспектів одного виду мистецтва в область іншого) [209].

Тим не менш, поняття «інтермедіальність» залишається до кінця не визначеним і, як зазначає Ю. Мюллер, перебуває у стані розвитку “as work in progress” [204, с.7]. Група німецьких дослідників (Ф.-Ж. Альберсмейер, Ю. Мюллер, В. Ролофф, Й. Піч, І. Шпільман), наукові розвідки яких розвивають власні теоретичні патерни. Й. Піч вважає очевидною відмінність медіа та художньої форми; В. Ролофф звертається до поняття «гетеротопії», запозиченого Р. Бартом у М. Фуко; Ю. Мюллер наводить приклади «уривків» Ж. Дельоза, художніх вставок та визначення художнього «між»простору

Р.Беллура, підсумовуючи наукові пошуки наступною формулою: «Культурна комунікація відбувається сьогодні як комплексна «взаємо-гра» (entre-jeu) різних медіа» [204, p.107]. Таким чином, вчений намагається підвести спільний знаменник під різні підходи, історичні, прагматичні та феноменологічні перспективи аж до неоформалістських моделей. Ю.Мюллер наводить типологію інтермедіальних відношень, розроблену німецьким дослідником Ж. Шрьотером, який виділив чотири типи інтермедіальності.

До першого типу Ж. Шрьотер відносить синтетичну інтермедіальність, яка передбачає злиття (fusion) багатьох медіа в єдиний інтермедіа-простір з усіма їхніми «революційними» та «полемічними» конотаціями (за Д. Хіггінсом). Другим типом автор називає формальну, або ж трансмедіальну інтермедіальність, підґрунтя якої складають неоформалістські розвідки, що поглиблюють напрацювання формальної школи (Й. Піч, І. Шпільман). Третій тип становить трансформаційна інтермедіальність, у межах якої розкриваються особливості репрезентації різних медіа в одному виді мистецтва (М. Турім). Четвертий тип представляє онтологічна інтермедіальність, яка проявляється як процес, що завжди відбувається у медіа (цит. за: [204, p.108]).

Ю. Лотман вважає принциповим розмежовувати інтермедіальність літератури й будь-якого мистецтва з іншими видами інтермедіальності (живопису й скульптури, живопису й архітектури, музики і живопису тощо). Важливим у тлумаченні феномену інтермедіальності та процесі виявлення внутрішньої ієрархії інтермедіальних відношень виступає його твердження про те, що рис «справжньої» інтермедіальності набуває лише вербальний текст. Якщо у першому випадку спостерігаємо одне повідомлення з кількома планами виразності, то у другому – кілька повідомлень, пов’язаних між собою у той чи інший спосіб. Ці повідомлення не можуть інтерпретувати одне одного через обмеженість мов мистецтв [94, с.311]. Обумовлюючи феномен «поліглотизму» культури, Ю. Лотман стверджував, що «тексти» культури зреалізовуються у межах як мінімум двох семіотичних систем.

Відносити тексти нової епохи лише до текстів мономовного типу, де діють чіткі закони одного певного жанру за однолінійними правилами, є хибним [94, с.143]. «Багатоголосний матеріал» набуває додаткової єдності у процесі переказу мовою одного мистецтва. Тож, «багатоголосся» у художньому творі, де «текстом» постає інший вид мистецтва, й відображає явище інтермедіальності через наявність міжтекстових зв'язків. [137].

Інтермедіальність як один з видів інтертекстуального структурування художнього твору, передбачає розширення поняття «текст». Під цим терміном малося на увазі не лише літературне письмо, а й усі знакові, семантично значимі системи, що містять зв'язну інформацію. Так з'явилася можливість говорити про «тексти культури» і «тексти мистецтва». Саме поняття «текст» призвело до переосмислення ролі автора з його специфічним світобаченням, а також змусило переглянути уявлення про історико-культурні закономірності розвитку мистецтва. Основна увага дослідників зосередилася на виявленні взаємодії різних «голосів», «мов», «кодів», «текстових одиниць» тощо. Перший крок на шляху розширення поняття «текст» був зроблений М. Бахтіним, котрий увів поняття «діалогічності» та текстової «поліфонії». Поняття поліфонічності дослідник визначає кількома чинниками. Слово, як таке, вже набуває рис діалогічності, оскільки не може існувати поза контекстом інших висловлювань. На думку дослідника між словом і позначеним ним предметом існує ціла площина інших слів про той же предмет чи на ту ж тему. Слово, націлене на предмет, входить у певний резонанс з товщею «чужих» слів, оцінок чи суджень. Така взаємодія значно впливає на формування слова на всіх його змістових рівнях. Наступним чинником слід вважати сплетіння різних «голосів» у межах певного твору, які, об'єднуючись у спільний ансамбль, не втрачають особистісних проявів, що згодом наштовхнуло М. Бахтіна на визначення системи зв'язків і вербальних переплетінь у рамках одного тексту. Ширше розуміння діалогічності виступає третім чинником і вводиться автором через розуміння системи художнього твору як відкритого до діалогу «учасника бесіди» у

спілкуванні з іншими видами мистецтв, що визначає певну залежність художнього стилю від інших текстів [146, с.11]. Феномен «діалогічності», введений М. Бахтіним, заклав підвалини формування інтертекстуального та інтермедіального аналізу художнього тексту. Впроваджене дослідження відгукнулося у різних школах наукової думки, зокрема філософії та соціології. Спираючись на твердження М. Бахтіна, В. Прозерський доводить, що у межах комунікативної ситуації спілкування відбувається на кількох рівнях, створюючи справжній візуально-аудіальний кінестетичний синтез, який виходить за межі одних лише вербальних значень, що дозволяє вивести слово у реальний контекст його походження [130, с.85-86].

Розвиваючи ідеї М. Бахтіна, Ю. Крістева та Р. Барт висунули у 70-ті роки XX ст. положення про інтертекстуальну природу будь-якого дискурсу, пов’язану з особливим принципом цитування попередніх текстів у новому філософсько-художньому контексті. Розширюючи поняття «інтертекстуальності», Р. Барт зазначав, що свідомість читача у процесі сприйняття тексту, поєднує множину різних видів письма, які походять з різних культур і контактують у формі діалогу. Тобто, будь-який текст виступає своєрідною сферою перетину різноманітних дискурсів, що дозволяє розглядати специфіку їх відношень не лише у вигляді запозичень чи впливу, а й у формі певної художньої трансформації різних мовленнєвих структур й утворень, які долучаються до нового змістового й мовного контексту [20, с.218].

Таке потрактування суголосить твердженню Ю. Лотмана про «поліглотизм» будь-якої культури, як і будь-якого тексту. Теорія семіотичної багатоканальності художнього твору передбачає наявність мінімальної робочої структури, до якої залучені дві мови, що доповнюють здатність одна одної охопити зовнішній світ. Така недосконалість виступає передумовою існування та взаємодії і стверджує необхідність «іншого» (особистості, мови, іншої культури), тобто кожен текст прагне інкорпорувати у власну структуру елементи іншої художньої мови [94, с.130]. Даний підхід змушує

повернутися до наведених вище потрактувань терміну «медіа», який позначає широкий інформаційний простір, створений засобами масової інформації. З іншого боку, система будь-якої художньої культури створює власну інформаційну площину, що значно розширює наведене поняття «медіа». Глибоке тлумачення даного феномена запропонував відомий сучасний філософ І. П. Ільїн. Він вважає, що будь-яка знакова система, чи то художня, чи то нехудожня, структуруючись у текст, перетворюється на джерело інформації й складає частину інформаційного простору. На його думку, до інформаційного простору входять не лише лінгвістичні засоби вираження думок чи почуттів, а й будь-які знакові системи, що містять закодоване повідомлення. Спираючись на засади семіотики, як лінгвістичні засоби вираження, так і знакові системи, виступають рівноцінними у передаванні інформації. Слова автора, колір, тінь, звуки та ноти, як засіб їх фіксації, організація рельєфу скульптором, а також аранжування відеоряду на тлі екрану є тими медіа, які у кожному виді мистецтва зорганізовуються за власними правилами, тобто специфічним кодом, що виражає мову кожного з мистецтв. Як стверджує І. П. Ільїн, разом вони відображають мову культури будь-якого історичного періоду [68, с.8]. Таким чином, «медіа» виступають каналами художніх комунікацій між мовами різних мистецтв, що дозволяє визначити інтермедіальність як особливий тип внутрішньотекстових зв’язків у межах художнього твору, який базується на взаємодії засобів художньої виразності мов різних мистецтв. У той же час, інтермедіальність відображає створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури, тобто художньої метамови культури загалом [145, с.55].

Оскільки інтермедіальність передбачає організацію тексту шляхом взаємодії засобів художньої виразності різних видів мистецтв, то задіяними виступають різні семіотичні ряди. У полі інтермедіальних взаємозв’язків процес перекодування одного художнього коду в інший передує безпосередньо їх взаємодії, що здійснюється не на семіотичному, а на смисловому рівні [146, с.15]. Залучення елементів інших видів мистецтв до

нехарактерного їм вербального ряду значно модифікує сам принцип взаємодії. Отже, до взаємодії вступають не стільки мови мистецтв, скільки їх змістове наповнення. Описані у літературному творі предмети живопису переносять у текст образний зміст кольору, форми, композиції тощо. Така транспозиція візуальних елементів до вербального ряду створює особливий художній ефект актуалізації смислових асоціацій, у той час як візуальне сприйняття живописного полотна втрачається. Вербальний образ картини значно змінюється у процесі «перекодування», оскільки статика твору живопису замінюється динамікою літературного образу й мінливістю сюжетної лінії. Таким чином, інтермедіальність передбачає наявність таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва, й зреалізовують не запозичення чи цитацію, а кореляцію текстів. Це дозволяє змістити акцент із взаємодії мистецтв у бік взаємодії будь-яких комунікативних одиниць дискурсу художнього твору. Результатом таких міжтекстових взаємодій виникає принципово новий художній образ. Ю.М.Лотман зазначав, що чим більш віддаленими виступають залучені у процес перекодування структури, тим більшого змістового наповнення набуде акт перемикання з однієї системи в іншу [94, с.133]. Отже, у процесі художньої взаємодії одного виду мистецтва з іншим, відбувається примноження змістового багажу «запозичуваного» мистецтва, що значно розширює конотативні ряди образів.

Поєднання «віддалених» мистецтв, що репрезентують візуальні та вербальні структури, набуло значної актуальності протягом ХХ ст. з появою нових засобів відображення реальності та народженням нових видів мистецтв. Кінематограф як новий спосіб «бачення» оточуючого світу мав значний вплив на інші, вже існуючі види мистецтва. Сформовані режисерами-новаторами, зокрема С. Ейзенштейном, Д. Гріффітом, Д.Вертовим, підходи до формування засобів художнього оприявнення візуального поширилися й на мистецтво слова.

2.2. Принципи взаємодії літератури і кінематографа у прозі Патріка Модіано

Дослідження мистецького взаємовпливу літератури, як мистецтва вербального, та кінематографа, як мистецтва іконічного, потребує розгляду інтермедіальних зв'язків у площині семіотичного аналізу. Процес запозичення літературним твором художніх технік кіно передбачає перекодування художньої мови одного мистецтва (іконічного) мовою іншого (вербального). Перекодування даного типу має кілька рівнів взаємодії та трансформації. Розширюючи класифікацію А. Гіра, розроблену ним для взаємовпливу вербального тексту та музики, І. Є. Борисова пропонує застосувати її у визначенні вербально-іконічних кореляцій [30, с.20]. До першого рівня (мистецтво як означуване) дослідниця відносить ситуацію, в якій література прагне запозичити засоби виразності іншого мистецтва, використовуючи їх для створення нового образного матеріалу. Слово набуває візуальної складової образу, за якою читач добудовує за допомогою уяви нові семантичні елементи, наповнюючи слово новим змістом, розширюючи його розуміння [44, с.5]. Візуальна природа кінематографа передбачає фотографічну природу образу. Фотографічний знімок чи то людини, чи то предмета відображає суму поєднання багатьох своєрідних образотворчих, стилістичних композиційних елементів, які викликають враження саме у своїй сукупності. Якщо літературі, як мистецтву слова, для створення образу потрібно використати кількісно більше вербальних елементів, то кіно продукує місткий, стислий, але у той же час насичений художній образ. У другому випадку мова йде про композиційні, структурні збіги, коли одне мистецтво тяжіє до відтворення техніки композиції іншого мистецтва чи використання його типових форм. Композиційна техніка кінематографа, а саме монтаж, є засобом відтворення подій у їх симультанності, що ламає лінійне їх відображення, й передбачає фрагментованість оповіді [161, с.35]. Така почленованість оповідного тексту призводить до утворення лакун,

незаповненість яких додатковим змістом дозволяє сприймаючому наповнити їх самостійно. Зіставлення окремих частин оповіді розширює композиційні рамки окремого твору, даючи можливість митцю реалізовувати несподіване розгортання сюжетних ліній. На третьому рівні (мистецтво – референт) література прагне оволодіти образом художнього світу іншого виду мистецтва. Проектор, як головний винахід кінематографа, переносить свій принцип відображення у кінематографічний твір. Поєднання функцій об'єктивного спостерігача та суб'єктивного вибору ракурсу створює особливу світоглядну матрицю, яка дозволяє безпристрасно відображати оточуючий світ крізь призму особистісного сприйняття цього світу.

Дослідниця також наводить класифікацію перекодування вербального тексту в іконічній проекції О. Хансен-Льове, у межах якої науковець виділяє три рівні взаємодії. До першого рівня О. Хансен-Льове відносить транспозицію наративних мотивів, що створюють єдину художню ситуацію (фабулу) з незмінної точки зору, з вербального тексту у наративний іконічний текст, який передбачає домінування знака-символа. Другий рівень взаємодії відображає трансфігурацію семантичних комплексів вербального тексту, створеного за принципом «розгортання» за семантичним контрастом/паралелізмом на рівні структури знаку, яка обумовила його перехід у імагінативний іконічний текст. Просторова семантика такого тексту іконічно відтворює цілісне, мовне мислення вихідного вербального тексту. На третьому рівні автор розміщує проекцію схематичних концептуальних моделей, що експлікуються як дискурс чи можуть бути реконструйованими імпліцитно з наративних та імагінативних текстів (конструктивні, генеративні принципи вербального тексту, сюжетні схеми, конкретні методи, такі як монтаж, відсторонена перспектива, відсутність предметності тощо) на іконічний текст, який завдяки цьому змінює характер «апелятивних» чи парадигматичних образів-моделей.

Розглянувши трансформації вербального тексту в іконічний за О.Хансен-Льове, відмічаємо наявність трьох основних рівнів транспозиції.

Першим рівнем, на якому відбувається перекодування, виступає рівень «знаку» або ж елементарної образно-смислової одиниці творення мистецтва. Другий рівень відображає транспозицію оповідних мотивів літературного твору, що перекладаються «мовою» іншого мистецтва (іконічного) з урахуванням його художніх принципів реалізації, тобто відбувається перенесення смислового концепту художнього твору у межах спільної матриці сприйняття, притаманної обом мистецтвам. У випадку вербально-іконічної трансформації такою точкою дотику постає імагінативність. На третьому рівні спостерігаємо трансфігурацію структурних моделей під час переходу художнього змісту з одного мистецтва в інше, про що свідчить прийом «розгортання з однієї точки», притаманний мистецтву слова, й складає основу репрезентації іконічного мистецтва. Визначені особливості взаємодії перекодування вербального тексту в іконічний, розкривають універсальні принципи художньої трансформації, які можна застосувати й для виокремлення характерних рис мистецької транспозиції під час процесу перекодування іконічного твору у вербальний.

Вивчення творів іконічної природи активно здійснюються від початку історії мистецтв. Значна кількість таких розвідок виникла за час становлення такого візуального мистецтва як кінематограф, що згодом поєднав у своїх творах засоби як візуальної, так і вербальної репрезентації. Оповідь іконічної природи, яку створювало мистецтво кіно, викликала неабиякий інтерес у знавців теорії знаку, що прагнули охарактеризувати й систематизувати особливості «художньої мови» нового з погляду історії мистецтва. Концепція «мови кіно» сформувалася під впливом лінгвістичних теорій у 50-60-ті роки. Хоча перші елементи «лінгвістичного» підходу можна побачити вже у роботах С. Ейзенштейна кінця 20-х рр., зокрема у збірці «Поетика кіно» (1927), до якої долучилися Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський. Тісно переплітаються із зазначеною розвідкою дослідження «Празького лінгвістичного гуртка», підходи якого були окреслені Р. Якобсоном у статті «Кінець кіно?», що висвітлила аналітичні патерни порубіжжя 20-30-х рр.

проблематики переходу від німого кіно до звукового, які також активно розглядалися Р. Археймом, Б. Балашем, В. Пудовкіним [131, с.7]. Першою спробою систематизації й послідовного викладення норм «кіномови» стала робота англійського дослідника Р. Споттісвуда «Граматика кіно» [208]. Водночас, у 50-х роках ХХ ст. у західному кінознавстві ствердилася концепція «безструктурного екрану», який «копіював» світ таким, яким він є. З. Кракауер у своїй праці «Природа фільму» (1960) зазначав, що самобутність кінематографа проявляється у творах найменш свідомо вибудуваних, найменш структурованих, де автор постає лише безпристрасним фіксатором матеріалу дійсності на плівці [84]. Визнав наявність кіномови А. Базен у доробку «Еволюція кіномови», де розділив кіно, як на безструктурний «зліпок» реальності, так і на кіно зі структурним підходом творення образності [19, с.47]. Натомість, геній кіно С.Ейзенштейн був глибоко переконаний у структурній природі кінотвору. На його думку дійсність як матеріал для істинно художнього фільму, повинна бути образною вже сама по собі, або ж пройти глибинну творчу «переробку», свідомо структуруючись на всіх етапах творення фільму [131, с.9]. На підтримку режисера виступив англієць П. Уоллен, який дослідив проблеми семіотики кіно у праці «Знаки й значення в кіно» (1969), основну ідею якого підтвердив К. Метц: «Виходячи з досліджень радянського теоретика сучасні автори прагнуть вибудувати нову систему, спираючись одночасно на передові досягнення науки у різних галузях: естетики, семіотики, психології, лінгвістики тощо» [196, p.41]. Суголосним виступає й твердження відомого кіномитця й дослідника П. Пазоліні, який визначив аудіовізуальний ряд як «письмову мову дії». На його думку, сама дійсність містить відповідні образи-знаки (предмети, жести, зовнішній прояв настрою), що послуговують словником для кінематографіста [131, с.12]. К. Разлогов у статті «“Мова кіно” й будова фільму», що стала передмовою до збірки «Будова фільму» (1984), відмічає гетерогенну природу екранної експресії, оскільки на різних рівнях вона охоплює різні типи смислових структур, спираючись на різні

комунікативні механізми, пов’язані з фізіологією та психологією сприйняття, використовує техніки, афектовані даностями соціокультурного порядку та закономірностями функціонування кіно. Автор вважає одним з головних парадоксів екранного аудіовізуального ряду те, що будучи семіотично й комунікативно автономною, кіномова у своїх конкретних проявах (фільмах, телепередачах) вибудовує предметний світ, елементи якого вже постають семантично значимими. Відтак, дослідження трансформації аудіовізуального матеріалу піч час його залучення до твору, тобто структурування у момент перенесення на екран, постає ключовим у цілій низці науково-мистецьких розвідок [131, с.11].

Спроби наблизити правила кіномови до лінгвістичних законів, здійснені ще у 20-ті роки ХХ ст. Р. Канудо, Л. Деллюком та В. Ліндсеєм, зустріли гостру критику з боку У. Еко, який виклав своє бачення даної проблеми у численних розвідках 60-тих рр., зокрема «Про почленування кінематографічного коду» (1967), «Відсутня структура» (1968), «Кант і качконіс» (1997) [169]. Заперечуючи прості аналогії мови кіно з природною мовою, У. Еко увів термін «код», який набуває якостей полісемічного повідомлення з відсутньою жорсткою детермінацією. Наступний підхід, запроваджений науковцем, полягав у зміщенні акценту аналізу у бік феноменології сприйняття, що дало змогу розглянути іконічний знак як довільний, конвенційний та невмотивований, який не стільки відтворює якості предмета, скільки передає його мисленнєву репрезентацію [151, с.2]. Ширше розуміння кіномови втілене в ідеях У. Еко, Ю. Лотмана, П. Серіо дещо протиставлялося теорії «універсальної мови» (Ч. Пірс, Ф. де Соссюр, Р. Якобсон), яка визначалася як прозорий посередник комунікації, що репрезентує речі в їх опосередкованості, де слова відповідають речам, а мова виступає лише необхідним інструментом. Проте, У. Еко вважав мову кінематографа автономною, самостійною учасницею символічного обміну, що втілює дискурсивну реальність суб’єкта, який користується мовою [151, с.3].

Проблема визначення кінематографічного коду бере свої витоки з теорії А. Мартіне, який розробив вчення про подвійне членування вербальної мови, елементарними одиницями якої виступають фонеми та морфеми [168, с.181]. У праці «Відсутня структура» (1968) У. Еко детально розглядає різні типи кодів з метою визначення основних принципів кіномови. Фільм, на його думку, як набір різноманітних кодів, є репрезентатором мови, вибудованої на засадах іншої мови, які обумовлюють одна одну, залучаючи візуальний та вербальний ряд одночасно. Проводячи аналогію з мовою природною, дослідник називає об'єкти, що складають кадр, іконічними семами, які є не фактами реальності, а продуктами конвенції (упізнаючи будь-що, користуючись існуючим іконічним кодом, ми наділяємо фігуру певним значенням). Такі елементарні частини не відповідають фонемам, а постають одиницями значення. Кадр, у свою чергу, уособлює більшу одиницю, яка не може бути монемою, а функціонально суголосить повідомленню, тобто семі. Таким чином, науковець доводив, що кіномова є кодом з потрійним членуванням, де синхронно подані семи, утворюючи різні комбінації, містять менші знаки, але за допомогою коду сприйняття можуть розкладатися також на фігури. Сукупність семантичних одиниць формує синтагми, які створюють парадигматичне поле, принципами організації якого можуть виступати наративні коди, закладені у фільмі, «граматики» монтажу тощо [168, с.204-216]. Даний аналітичний екскурс доводить наявність принципів вербальної мови, що взаємодіють з «матеріалом» іншої, візуальної природи, яка вносить свій неповторний ефект реальності (effet du réel) через залучення коду сприйняття, який розширює розуміння процесу взаємодії вербального та візуального кодів у художньому творі.

Виступаючи яскравим прикладом взаємодії кодів різного характеру, кінематограф як мистецтво сформоване, продовжує впливати на мистецьке інформаційне поле, як невід'ємна частина сучасного світу. Зокрема літературні твори сьогодення, відображаючи культурну парадигму суспільства, все більше вбирають нові техніки та художні прийоми зі світу

мистецтв, в якому кінематограф посів чільне місце. Така мистецька дифузія демонструє інтеремедіальну взаємодію різних кодів, зокрема вербального та візуального. Спираючись на теорію О. Хансен-Льове щодо способу перекодування візуального коду у вербальний і навпаки, розглянемо взаємодію даних кодів у межах літературного твору. На його думку, зустріч кодів різної природи призводить до трьох можливих результатів: або до заміщення одним кодом іншого (повного або часткового на рівні змісту чи форми), або ж до їх змішання, тобто наявності елементів як одного, так і іншого, або ж до споріднення, яке продукує новий, третій код, якому притаманні ознаки як першого, так і другого учасників взаємодії. Визнання природної мови такою, що має подвійну артикуляцію, а кіномови відповідно потрійної, завдяки дослідженням У. Еко, при взаємодії візуального коду з вербальним, матимемо третій варіант взаємовпливу. Вплив кінематографічного коду на літературний твір призведе до появи якісно нового твору, організованого за принципами лінгвістичного порядку, що викликатиме абсолютно нові семантичні утворення за рахунок наявності коду сприйняття. Кінематографічний код потрійної артикуляції, який вже містить принципи організації вербального коду, надасть візуального ефекту, або ж візуалізації, що підсилиться за рахунок коду сприйняття, і утворить вербальний ряд з потрійним членуванням. З огляду на зазначені вище позиції О. Хансен-Льове та І. Є. Борисової, основними рівнями процесу перекодування виступають: рівень формування художнього образу, який зазнає найбільш відчутних трансформацій при взаємодії кодів різної природи, структурний рівень, який формується з урахуванням принципів організації художнього матеріалу обох мистецтв, та рівень світоглядної парадигми, вираженої вербальними засобами, яка репрезентує нове світобачення митця, що пронизує увесь твір, передаючись читачеві.

Такого роду інтермедіальний взаємовплив спостерігаємо у творах сучасних письменників-новороманістів, які зумисне долучали прийоми візуального мистецтва до своїх праць. Відмовившись від традиційної

структури роману – хронологічно визначеної дії, причинно-наслідкових зв'язків внутрішнього розвитку сюжету, психологічно та соціально обумовленого персонажа, новороманісти відмовляються розуміти роман як «історію». Письменники уникають цілісної інтриги, принципів її розвитку, логічного зв'язку між окремими сценами [15, с.28]. На основі можливої інтерпретації випадку виникають нові варіації теми. Використання кінематографічної техніки дозволяє відійти від заглиблення у внутрішній світ персонажа, від висвітлення його психологічних властивостей. Наявність оптичного фокусу змінює принцип сприйняття оточуючого світу. Кінематограф стає прикладом створення нового наративного простору в романі: переосмислюється «типова сцена», більше уваги приділяється опису декорацій. Техніка монтажу дозволила поєднати сцени, що відбуваються у віддаленому просторі чи у різних часових площинах, створюючи враження континууму у просторі, де фрагменти оповіді постають елементами єдиної континуальності твору. Рух кінокамери дозволяє поєднати об'єктивність реальності з власним поглядом «оператора»-письменника, що відтворює холодний, безособовий погляд об'єктиву камери, яка фіксує феноменологічну присутність речей у світі [154, с.382]. Залучення художніх прийомів візуального мистецтва у вербальний твір сприяло процесу взаємопроникнення кіно та літератури, відтак твори послідовників новороманістів-експериментаторів набув ознак яскраво вираженої імагінативності.

Романи Патріка Модіано становлять приклад візуалізації вербального. Оскільки магістральною темою творчості письменника є пам'ять, то сама природа феномена відсилає нас до особливостей людської психіки. Процес творення спогадів актуалізує як сферу візуальних образів, так і поле вербальної інтерпретації. Відтак, художній «матеріал», використаний автором під час написання його романів, вже мав риси імагінативності, що зближають мистецтво літератури з мистецтвами іконічної природи. Принцип художньої побудови творів Патріка Модіано, репрезентований через

специфічну конструкцію текстових пластів та характерну фрагментованість оповіді, свідчить про залучення мистецьких технік кінематографа, що позначається на світоглядних патернах, виражених письменником крізь світобачення героїв. Очевидна присутність прийомів кіномистецтва та тяжіння літературного тексту до створення ефекту візуалізації, свідчить про наявність як вербального коду, так і візуального коду у текстах автора.

Такий інтермедіальний взаємовплив двох кодів різної природи, згідно розглянутих вище підходів, створює новий оригінальний код у межах літературного тору, який набуває рис твору кінематографічного. Особлива образність романів викликає візуальний ефект «бачення», що свідчить про вплив візуального мистецтва кіно. Переплетіння часових пластів у текстах Патріка Модіано нагадують серію зображень, майже не пов'язаних між собою, що реалізує принцип візуального сприйняття дійсності, та створює справжній ефект реальності. Нарація романів демонструє наявність багаторівневої конструкції, у межах якої діють часопросторові та причинно-наслідкові зв'язки, вибудовані таким чином, що читач опиняється у світі нескінченного теперішнього, стаючи безпосереднім свідком розгортання інтриги. Оповідна матерія творів, яка повсякчас переривається, перетворюючи текст на мережу кадрів, нагадує кінофільм, у межах якого письменнику вдається створювати сюжетні ланцюги, розгортання яких відбувається паралельно, що нагадує втілення техніки монтажу у кінематографі.

Внутрішній світ героя Патріка Модіано, зображений через відсторонене споглядання навколишнього: у його руках кінокамера, а він - безпристрасний оператор. Його «погляд», зупиняючись на окремих об'єктах, викликає у героя певні переживання та емоції, що розкривають приховані сторони його «я». Репрезентація внутрішнього через споглядання зовнішнього також доводить наявність принципів мистецтва кінематографа, що розкривається в літературному творі як один із засобів відтворення світоглядних моделей, притаманних сучасній людині.

Відтак, розглянемо твори письменника як приклад інтермедіальної дифузії, що позначається на різних художніх рівнях. Першим рівнем мистецького взаємовпливу літератури та кіно у романах Патріка Модіано виділимо рівень художньої образності, оскільки образи, створені письменником, розкривають першу точку дотику обох мистецтв, та розглянути техніку її репрезентації за допомогою матриці формування кінематографічної образності, розробленої Ж. Дельозом (розділ 3, ст. 77). Наступним є рівень структурної побудови твору, що відображає художні техніки та прийоми обох мистецтв, послуговуючись якими автор конструює неповторну оповідь романів. Тут зосередимось на дослідженні способів поєднання сюжетних ліній у різних часових площинах, використавши концепції монтажу Д. Гріффіта, С. Ейзенштейна, а також проаналізуємо засоби досягнення ефекту реальності за Д. Вертовим (розділ 4., ст. 94). Третім рівнем інтермедіального перетину є відображення світосприйняття, ретранслятором якого виступає герой. На даному рівні актуалізується феномен «погляду камери» (за К. Метцом), що допомагає прослідкувати вплив кіноприйому на зображення різних аспектів формування внутрішнього світу індивіда (розділ 5, ст. 127).

Висновки до розділу 2

Термін «інтермедіальність», що народився у сфері точних наук й передбачав взаємодію різних медіа, набув важливого значення у розвитку людства. Здатність медіа до відтворення процесів взаємозв’язку особистісної свідомості з оточуючим інформаційним полем, у тому числі й мистецьким, стала ключовою у подальшій еволюції даного терміна. Наявність «гарячих», тобто більш сучасних медіа, спрощує механізми інформаційного збагачення особистості через наявну деталізацію, впливаючи таким чином на вже існуючі медіа (М. Маклюен).

З визнанням світу мистецтва як системи розімкнутої (М. С. Каган), у межах якої неминуче відбудеться взаємодія різних мистецтв, феномен інтермедіальності перейшов у площину філософських, культурологічних та мистецтвознавчих досліджень. Гетерогенність та полісемантичність даного поняття призвели до активного вивчення інтермедіальності у площині взаємодії мистецтв та структурно-семіотичного аналізу.

На рівні взаємодії мистецтв інтермедіальність посідає окреме місце, що не співпадає з поняттям синтезу мистецтв, який передбачає залучення різних мистецтв як рівноцінних (М. Бубер), відображаючи риси синхронії, актуалізуючи категорію простору, у той час як інтермедіальність репрезентує у залучених мистецтвах інтерпретативні відношення, набуваючи рис діахронії, що реалізується у часі (І. Е. Борисова).

Особливе місце у межах культурного багатоголосся (Ю. Лотман) належить інтермедіальності літератури, яка найяскравіше репрезентує наявність міжмистецьких зв’язків. Літературний текст потребує максимального залучення свідомості читача, поєднуючи множину різних видів письма, як результат накладання різних культур (Р. Барт). Через залучення різних мовленнєвих структур відбувається процес художніх трансформацій, що характеризує літературний твір як сенситивний та художньо пластичний.

З позицій семіотичного аналізу залучення різних видів мистецтв передбачає взаємодію мов даних мистецтв, тобто засобів їх художньої виразності, передбачаючи активацію різних семіотичних рядів. Інтермедіальність демонструє процес перекодування одного художнього коду в інший, який передує їх взаємодії, що реалізується не на семіотичному, а на смисловому рівні (Н. В. Тішуніна). Принцип взаємодії зазнає відчутних модифікацій відповідно до характеру контактуючих мистецтв. Залучення елементів інших мистецтв до нехарактерного їм вербального ряду демонструватиме взаємодію не стільки мов мистецтв, скільки їх змістового

наповнення. Художні трансформації у межах інтермедіального взаємовпливу можемо виявити на рівні формування художнього образу, на рівні структурних конфігурацій та на рівні формування матриць світосприйняття, що впливають на твір загалом (як відбиток світосприйняття автора) та оприявнюються на рівні героя.

Поява нових видів мистецтв, таких як кінематограф, на порубіжжі XX-XXI ст., призвела до зміни світобачення та переходу нових художніх прийомів у інші мистецтва, зокрема літературу. Така мистецька транспозиція демонструє наявність інтермедіальних відношень обох мистецтв. Залучення візуального коду у художній твір вербальної природи призводить до процесу споріднення (О. Хансен-Льове), тобто до народження третього коду, якому притаманні ознаки як першого, так і другого учасників взаємодії. Спираючись на принцип подвійного членування мови вербальної (А.Мартіне) та потрійного членування кіномови (У. Еко), новоутворений код призведе до появи літературного твору, організованого за принципами лінгвістичного порядку, що має нові семантичні утворення за рахунок наявності коду сприйняття, притаманного мові кіно. Кінематографічний код надасть ефект візуалізації, спричиняючи трансформацію подвійної артикуляції вербального коду на потрійну.

Яскравим прикладом такого взаємовпливу мистецтва кіно та літератури постає творчий доробок Патріка Модіано, романи якого мають характерні риси взаємодії візуального та вербального кодів. Образи, створені ним, провокують не стільки прочитання, скільки запускають механізм бачення, відображаючи ефект візуалізації. Фрагментованість та своєрідна побудова романів викликає відчуття перегляду фільму, що свідчить про трансформацію сприйняття читачем його творів через залучення прийомів монтажу. Особливе сприйняття героєм-оповідачем оточуючого світу репрезентує споглядання навколишнього через об’єктив камери, створюючи специфічну матрицю романів письменника.

РОЗДІЛ 3
ВІЗУАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗНОСТІ У РОМАНАХ ПАТРІКА МОДІАНО

3.1. Техніка «якоря» як засіб оприявнення романної образності

Характерними рисами сучасного суспільства беззаперечно можна назвати постійну інтенсифікацію життя та інформатизацію. Загальні тенденції культурної та соціальної еволюції, пов'язані із зростанням потоку інформації та підвищенням темпу сучасного життя, обумовлюють розвиток сучасного мистецтва. Технологічні удосконалення комунікаційних систем збільшують швидкість та обсяг передачі інформації, що перевантажує свідомість людства. Перцепція оточуючого світу стає мозаїчною [32, с. 4]. У масовій культурі починає домінувати «кліпове» сприйняття дійсності, що реалізується через розрізнені аудіовізуальні образи. Їх домінування поступово витісняє логіко-сенсорний образ з мистецького арсеналу художніх засобів. Як зазначав В.Б. Шкловський: «У слова з'явився суперник - зображення» [164, с.231]. Очевидна перевага зображення полягає у легкості його декодування та засвоєння. При цьому, інформація, що надходить через зорове сприйняття, має різнорідний характер. Окрім зовнішніх параметрів об'єкта, вона активує процес класифікації, впізнавання, інтерпретації, встановлення причинно-наслідкових зв'язків [13, с.419]. Французький філософ П. Вірільо розмежовує кілька візуальних епох в історії культури й суспільної свідомості: еру формальної логіки образу у XVIII ст. (домінування живопису, гравюри, архітектури), еру діалектичної логіки образу XIX - поч. XX ст. (актуалізація фотографії та кінематографа) та еру парадоксальної логіки образу у II пол. XX ст. (відеографія, голографія, інфографія) [37, с.113-114]. В залежності від способу репрезентації реальності дослідник диференціює їх як «реальний», «актуальний» та «віртуальний». Він зазначає, що у XX ст. відбувається зміна режиму зору, яка полягає у злитті ока і

об’єктива, та перехід від бачення до візуалізації [37, с.30]. Це зумовило популяризацію тих видів мистецтв, які апелюють до опосередкованого сприйняття дійсності, тобто кінематографа та фотографії, актуалізуючи візуальний код у різних художніх стратегіях. Літературний світ, знаходячись у пошуках нових художніх форм, починає експериментувати, а згодом і використовувати, прийоми «візуальних» мистецтв. Складається нове уявлення про художній твір як про дискретний текст. Фрагментованість не просто входить в естетичний канон, вона стає обов’язковою вимогою створення художнього твору, що свідчить про використання митцями фото-колажної техніки чи прийомів кіномонтажу. Письменники відзначають опосередкованість, відстороненість «візуальних» мистецтв і знаходять нові художні засоби відображення реальності. В літературних творах з’являються герої, які перестають аналізувати, переважно «споглядаючи» світ. Вони не стільки реагують, скільки реєструють прояви оточуючого – минуле і майбутнє розчиняються у всепоглинаючому теперішньому. Сенсомоторна ситуація заміщується оптичною. Простір, в якому діють персонажі, втрачає будь-яке значення, перетворюючись на пустоту, що може бути заповнена будь-чим.

Дослідники звертаються до вивчення теми «бачення», розглядаючи різні способи рецепції «візуального» в художній літературі. За М.М.Бахтіним, «культура ока» визначається комплексом візуально-мисленнєвих відношень суб’єкта до реальності, а саме «вміння бачити час», тобто читати час у просторовій цілісності світу; сприймати наповнення простору не як усталене тло чи даність, а як ціле, що перебуває у своєму становленні, як подію [24]. Це дає можливість суб’єкту інтерпретувати реальність і творчо впливати на неї. «Зовнішнє споглядання» розглядається тут як відправна точка реалізації «бачення внутрішнього», духовного [87]. Однією з найбільш знакових рис візуальної культури М. М. Бахтін вважає вміння художника бачити «складні видимі прояви історичного часу», тобто видимі сліди творчості людини: міста, вулиці, будинки, витвори мистецтва

тощо. Для дослідника робота «ока» проявляється у поєднанні зі складними мисленнєвими та креативними процесами.

Тему репрезентації візуальної образності продовжує у своїх розвідках відомий американський мистецтвознавець Р. Арнхейм, який увів на початку другої половини минулого століття термін «візуальне мислення». Він наголошував, що «сферу діяльності продуктивного мислення складають мовленнєво позначені об'єкти – референти, які являють собою не вербальні, а перцептуальні одиниці» [10]. На його думку, візуальне мислення демонструє зіткнення просторових і часових координат у художній творчості. Робота «думаючого ока» і «візуальної думки» визначає продуктивно-активну взаємодію баченого і того, хто бачить, кругозору і оточуючого. Бачення реалізує свій потенціал у хронотопічних горизонтах актуалізації свідомості і діяльності суб'єкта, стає не лише механізмом сенсорного сканування прикмет «зовнішнього» світу, а й специфічним способом візуально-мисленнєвого упорядкування структури реальності.

Споглядання як діяльність, опосередкована як фізичними, оптичними законами так і процесами рецепції, збагаченими культурною компетенцією суб'єкта, і конотаціями його суспільного досвіду, постає «візуально-діяльнісною» партиціпацією, що демонструє повну залученість суб'єкта у культурні, соціальні та природні процеси [87]. За словами Ц. Тодорова письменник постає творцем завдяки «оку-медіуму», яке перетворюється на інструмент створення художнього образу, відчуваючи «нездоланне бажання приєднатися до певного часу і до конкретного, видимого простору» [147, с.92]. Аналізуючи панорамно-історичний тип бачення, представлений у вербально-візуальних образах, які поєднують координати зовнішнього і внутрішнього, фізичного і духовного, поверхневого і глибинного, минулого і теперішнього, Ц. Тодоров зауважив появу протилежної традиції, яка реалізується у процесах «трансгресії погляду», що сформувалися у «культуру близького зору» (за М. Ямпольским), або ж «культуру мінус-зору» (за Н. В. Топоровим) [87]. Дана традиція суголосить феномену романтичного «ліміту

зору», розглянутого Н. Я. Берковським. Він зазначає, що у романтиків зовнішньому баченню протиставляються «людські ліміти», тобто визначальними постають сфери невидимого, де і переховуються «ключі» гармонійної реальності. Романтичне «змагання» з реальністю продиктовано тугою за тим близьким, що знаходиться перед їх очима, але назавжди залишається недоступним їм [26]. На зміну панорамно-історичній стратегії бачення приходить вербально-оптична система зображення самотньої, інтровертної, фантазматичної свідомості, що розглядає максимально наближене і, водночас, віддалене, чуже. Ц. Тодоров зазначає, що поява елементу надприродного, баченого зблизька, але відчуженого, непізнаваного через візуальний досвід, супроводжується введенням сюжетно-композиційних елементів теми погляду. На прикладі творчості Гофмана дослідник розкриває явище «безособового погляду», який не викриває нічого незрозумілого чи таємничого, але, водночас, прокладає шлях до чогось «дивовижного». Такий різновид «бачення» оточуючого світу долає споглдання у його звичних формах і являє собою як трансгресію погляду, так і символ погляду як феномена [147, с. 95].

Російсько-американський письменник В. В. Набоков у своїх творах вдається до прийому «фасеточного бачення», де погляд автора постає як у прямому (особовому), так і у непрямому (безособовому) одночасно. Цей погляд, що нагадує кінозйомку, під час якої емоційне напруження викликають і «передній», і «потойбічний» план, провокує радість від дотику, відчуття зображуваного предмету, і гіркоту від його символічної «втрати». «Фасеточне бачення» за термінологією самого В. В. Набокова відповідає «космічній синхронізації», де простір заміщує час, а час уповільнюється настільки, що можна сприймати речі як у їх статиці, так і динаміці. Свідомість тут набуває можливості глибоко проникати під шар матеріального, віднаходячи нематеріальні, духовні пласти, що являють «задній план». Матеріальне, виходячи на «передній план», зображається

через речі. Знаходячись під пильною увагою, вони постають генераторами нової «мови речей», яка в свою чергу продукує людей-речей [156].

Тема речей, як матеріального прояву світу, що набула особливої популярності у французькій літературі 50-60х років ХХ ст., отримала назву «шозизм», привернувши увагу письменників до фактичних свідчень життя людини. М. Ямпольський у розвідці «Спостерігач» досліджує процес перевтілення митця у «лахмітника», тобто людину з надгострим зором, яка вишукує щось цінне «у хаосі ганчір'я і сміття», що демонструє появу відстороненого, панорамного бачення оточуючого, націленого не на осягнення цілісної картини світу, а на створенні нової реальності, продиктованої сумою фрагментів баченого [173]. Дослідник зазначає, що загальна еволюція культури диктує нове розуміння суб'єкта, якому доводиться наново сплітати між собою старі теми: світ як хаос, що потребує впорядкування, ідею випадковості тощо. Криза суб'єктивності змушує суб'єкта стати спостерігачем. Людина все менше постає людиною мислячою, все більше перетворюючись на людину спостерігаючу. Ідеї заміщуються візуальними перцепціями, які доводиться впорядковувати, синтезувати. Хаос набуває форми за допомогою миттєвої інтуїції, випадкового осяяння, раптової ідеї. Дистанція «спостерігання» постійно змінюється, то скорочуючись, то віддаляючись, позбавляючи можливості вибрати певну позицію у часі та просторі. Він простежує поступове зникнення рефлексії зі свідомості спостерігача, який перетворюється на «несвідому» машину бачення, де інтенціональність постає формою випадковості. У мистецтві з'являється новий тип спостерігача, який відмовляється від «нормального» бачення задля віднайдення фрагмента чи деталі.

Досліджуючи феномен візуальності та еволюцію візуальної культури, культуролог К. В. Сальникова звертає увагу на особливості світосприйняття у міському середовищі міськими жителями протягом ХХ-ХХІ ст. Вона відмічає значний вплив технічного розвитку на світосприйняття сучасної людини. Нові технічні засоби (фотоапарат, кінокамера) дозволяють осягати

світ дистанційно – за допомогою заглиблення погляду і свідомості у статичні та динамічні картини «зафіксованого» світу, що моделює горизонтальний вектор освоєння світу – безкінечного та децентрованого. Зафіксований і відображений світ перетворюється на інформаційно-образну нескінченність. Доступ і можливість маніпулювати «проявами» відображеного світу постає основним принципом орієнтації та креативної діяльності [134]. Недивно, що інтерес представників візуальних мистецтв до засобів впливу на глядача є високим. Сьогодні кіномитці все частіше вдаються до застосування прийомів максимального залучення уваги аудиторії, зокрема до якірної техніки, користуючись досвідом психології та когнітивної лінгвістики.

Техніка «якоря» сформувалася на теренах сучасної психологічної науки. Її принципи часто використовуються кінематографістами, оскільки вона прямо поєднує візуальне сприйняття і психоемоційну реакцію індивіда, так само як атракціон. Торкаючись цього феномена, С. Ейзенштейн зазначав, що «атракціон є будь-яким агресивним моментом театру, що викликає чуттєву або психологічну реакцію» [168]. Майже магічний вплив цього мистецтва на свідомість людини зумовлений специфікою психофізичної реакції мозку. «Сяючий» екран у затемненому кінотеатрі захоплює всю увагу глядача через контраст освітлення. Прикутий до підсвіченого квадрату, на якому проступають рухомі зображення, погляд глядача концентрується на зображуваному, виштовхуючи на периферію можливість відстороненого сприйняття чи аналізу. Свідомість глядача, налаштована на рецепцію, починає активно реагувати на побачене.

Аналізуючи кінодоробки XX-XXI ст., Ю.Н. Арабов доводить наявність засад різних психотехнік у сучасних фільмах. Він вводить термін «якір» та «якірна техніка», які використовуються у західній психологічній практиці НЛП. Засади нейролінгвістичного планування, визначені Р. Бендлером, ґрунтуються на таких методиках, як «синхронізація», «ведення» та «якірна техніка», які застосовуються для лікування хворих. Психотерапевт на початку курсу намагається максимально «синхронізуватись» з хворим, тобто

відтворити риси його поведінки, рухи та навіть дихання, що викличе довіру з боку пацієнта. Другий етап полягає у введенні нехарактерних поз, рухів чи звуків у поведінку лікаря, які, у свою чергу, починає відтворювати хворий. Останній етап полягає у введенні нових компонентів, з якими пацієнт зафіксує приємні чи неприємні відчуття. Знаходячись у стані абсолютної довіри, сенсорна система хворого запам'ятає новий елемент – якір – і буде активно реагувати на його появу надалі. Р. Бендлер зазначає, що такими «якорями» можуть виступати не лише рухи, доторки чи звуки. Значно сильніший ефект мають візуальні образи, що у різних комбінаціях викликають схожі почуття. Переносячи дану техніку на процес створення кінофільму, Ю.Н. Арабов підкреслює використання візуальних образів у якості ключових точок фільму, які переривають плин стрічки, викликаючи у глядача гостру реакцію, що призводить до максимального захоплення уваги аудиторії, і доводить влив на психоемоційний стан людини [9, с.33-34].

Аналізуючи твори Патріка Модіано, відмічаємо наявність засад якірної техніки. Уведені ним візуальні образи, зокрема фотографії, документи, та образи міста, у тло його романів, виступають образами-якорями, що провокують виникнення у героїв гострої реакції, яка, в свою чергу, запускає механізм пригадування. **«Якір» першого порядку** викликає ефект упізнавання, синхронізації. Фото, на яких герой не є безпосередньо зображений, але містять схожу, близьку для героя візуальну інформацію, образи знайомі йому, викликають інтерес і спонукають віднайти ті зв'язуючі ланки, що глибоко приховані у його пам'яті, тим самим провокуючи його на рух-пошук. Герой роману «Весняний пес», прогулюючись зі своїми друзями у паризькому парку, зустрічає фотографа, який сфотографував їх компанію, вказавши адресу, де можна отримати готові знімки. Прийшовши до ательє, герой бачить фотопортрети людей, які видаються йому віддалено знайомими. Саме ці фотографії й викликають внутрішній емоційний імпульс, що змушує героя дізнатися більше. «Він залишив Францію у червні 1964-го, а я пишу ці рядки у квітні 1992… Спогади про нього досі спали глибоким сном, і ось

прокинулись на початку цієї весни 1992-го. Чи це не тому, що я знайшов фото, на якому ми з товаришем, а на зворотньому боці примітка синіми літерами: Фото Жансен… Сьогодні, у свіжому повітрі розливаються аромати квітучих дерев у саду Обсерваторії, а місяць квітень 1992 наповнився ефектом сюрімпрессії, поєднавшись з квітнем 1964-го, як і всі наступні квітні у майбутньому» [198, с.5]. У романі «Кафе втраченої молодості» згаданий на початку епізод із прибулим до кафе фотографом, який згодом надрукував фотоальбом, присвячений Парижу, поєднує чотири історії різних персонажів. Саме на сторінках цього альбому серед знімків відвідувачів можна побачити молодого студента Гірського інституту, Жаклін Деланк на прізвисько Лукі, її друга Ролана та П'єра Кеслея, приватного детектива, що називав себе місцевим видавцем. «Одного разу до «Конде» завітав фотограф… Він зробив масу знімків відвідувачів. Та й сам скоро став таким як і всі, так що для всіх фото стали чимось на кшталт сімейного альбому. Пізніше фото потрапили до якогось альбому, присвяченому Парижа, і під кожною були зазначені імена та прізвиська зображених» [111, с.8-9].

«Якір» другого порядку відповідає за довіру. Документ, як свідчення чогось, демонструє вірність, істинність тих чи інших подій. Вони викликають абсолютну довіру у героя, що покладається на документальні свідчення, як на дороговказ у пошуках подій чи людей, з якими його зводило життя. Герой відтворює їх історії, вважаючи це шляхом знайти свою власну. Прикладом цього виступає історія Дори Брюдер з однойменного роману Патріка Модіано. Історія пошуків єврейської дівчинки починається із замітки у газеті і продовжується саме завдяки документальним знахідкам героя. Її історія зачіпає його, викликає співчуття і щем. Відчуття близькості життя Дори до свого власного змушує героя будь-що дізнатися про її подальшу долю. Можливо, саме таким чином він позбавиться від болісних переживань? «У ці трагічні часи таке часто траплялось. Можливо, той поліцейський і порадив Ернесту Брюдеру дати оголошення у «Парі-Суар», оскільки пройшло вже два тижні з тих пір, як зникла Дора… Я добре пам'ятаю відчуття, що охопило

мене, коли я втік з дому у січні 1960 року… Втеча, на мою думку, - це крик про допомогу, а іноді й форма самогубства. І, все таки, хоч і ненадовго, відчуваєш вічність» [110, с.97-98]. Роман «Горизонт» розпочинається спогадами героя про його молодість. Далекі образи виринали з глибин пам'яті, які він марно намагався поєднати у цілісну картину. Одне прізвище спало йому на думку. Він був певен, що варто лише пригадати ім'я чи прізвище, як інші деталі самі «притягнуться до нього, немов магніт». Прізвище Меровей стає відправною точкою пошуків героєм серед своїх спогадів образу Маргарет Ле Коз, яку він зустрів у ті часи, «коли людина перебуває на роздоріжжі». Це ім'я, як документ, як свідчення істинності минулого, запускає механізм пригадування. Герой поринає у спогади, що вимальовуються у цілу історію його життя. «За дійсними подіями і знайомими обличчями він ясно відрізняв згущення темної матерії: в неї поринули короткі зустрічі, пропущені побачення, втрачені листи, імена та номери телефонів, що залишились у потертому забутому щоденнику, а ще всі незнайомці і незнайомки, повз яких проходиш, навіть не помітивши їх» [110, с.8].

«Якір» третього порядку, втілений в образах міста, оприявнює історії минулого в теперішньому. Шукаючи розвіяні часом уривки минулого, герої сподіваються знайти втрачені «елементи» своєї пам'яті серед будинків, вулиць та площ Парижа. Старі, але ще «живі» будівлі, були свідками тоді, й можуть розказати про ті часи сьогодні. Віднайдення цих мовчазних очевидців історії дозволяє героям позбавитися від болісних рубців колишнього. Образи міста, як монументи, поєднують в собі роль свідка історії минулого і творення нової історії життя теперішнього. Блукаючи вулицями міста, герої роману «Цирк іде» переховуються від переслідувань поліції. Вони намагаються знайти спосіб виїхати з країни, залишити Париж через постійне відчуття страху переслідування. Вулиці, станції метро, набережні Сени не можуть захистити їх. Місто, як свідок їх поневірянь, завжди нагадуватиме їм про небезпеку. «Я відчував неприємне знічення.

Чоловік залишив двох знайомих, сказавши: «Зараз повернусь». Його посадили в авто й повезли у бік Сени. Ми з Жізель були і свідками, і співучасниками цього зникнення. Все це відбулося на вулиці Нейі, поблизу Булонського лісу, у кварталі, що нагадав мені інші неділі… Я гуляв алеями лісу з батьком і його другом…Про що ти думаєш? – вона взяла мене за руку» [201, с.120]. Головний герой роману «Горизонт» Жан Боман за часів своєї молодості намагався захистити молоду дівчину від нав'язливого переслідувача, який викликав у неї жах. У своїх спробах він розповідав їй власну історію про неврівноважену матір-здирницю, яка переслідувала його, вимагаючи все більше і більше грошей. Він був змушений змінювати помешкання, щоразу після її візиту. Йдучи вулицями Парижа, він тремтів від жаху, що знову зустріне її. Зараз, пригадуючи дні своєї молодості, він змушений визнати, що час стирає біль, і розмиває страх. Зустрівшись із рудоволосою старою жінкою, в якій він ледь впізнав свою біологічну матір, він вже не відчуває тих гострих емоцій, від яких страждав у молоді роки. «Кажуть, час лікує…Він упізнав її зі спини, хоч вони вже не бачились тридцять років. Це була вона, його офіційна мати. Вже не вогняно-руда, а сива…Від минулих бід не залишилось нічого, окрім убогої старої німкені, дряхлої альпіністки у зеленій уніформі, застиглої на тротуарі з альпенштоком і сумкою. Боман розсміявся. Перейшов Сену через міст Мистецтв і нарешті опинився у внутрішньому дворі Лувра» [109, с.36-38]. Жан був упевнений, що саме місто, його квартали й подвір'я, змінюючи свої обриси, змушує визнати, що спогади – розвіяні часом, а навколо нове життя, про що свідчать нові райони, багатоповерхівки, нові кафе та магазини. «Здається, що тут на шляху він досяг перехрестя, вірніше рубежу, за яким починалося інше майбутнє. Йому вперше спало на думку це слово «майбутнє», а ще інше «горизонт». У такі вечори тутешні вулички виводили його від небезпеки вперед, до точки сходження, до майбутнього, до ГОРИЗОНТУ. Йому не хотілося спускатися до метро та їхати назад, у Чотирнадцятий округ, додому.

Там залишалося колишнє життя, непотрібне лахміття, яке він викине за першої ж нагоди, остогидла, як пара стертих черевиків» [109, с.76-77].

Повсякчасне використання Патріком Модіано образів, втілених у фотографіях, документах та міських пейзажах, що передбачають візуальну перцепцію, актуалізує психоемоційну складову свідомості героя. Відтак, художня стратегія творення образності романів письменника тяжіє до техніки «якоря». Візуальна складова виділених категорій образів розширює межі уяви. Імагінативність постає ключовою рисою також і вербальної репрезентації фото, документів та образу міста, що передбачає детальний аналіз стратегії зображення наведених категорій образів у обраних творах автора.

3.2. Фотографія, документ, монумент як форми візуалізації

Тема «бачення», втілена у художніх прийомах, постає ключовою у творчості Патріка Модіано. Висвітлюючи проблему самоідентифікації, пошуку власних коренів, місця у цьому світі, письменник створює «ефект візуалізації» на сторінках свої романів. Його герої – молоді люди, які блукають вулицями Парижа, прагнуть знайти себе серед мерехтливого калейдоскопа випадкових зустрічей із випадковими людьми. Внутрішній світ героя виражається через споглядання світу оточуючими. Він бачить життя через «об’єктив», намагаючись стати частиною зовнішнього світу. Значення дії, реалізованої героями як рух-пошук, нівелюється. Сенсомоторні зв’язки розчиняються під тиском оптичних ситуацій. Саме вони починають відігравати важливу смислову роль. Автор перетворює героя на споглядаючого. Ні його дії, ні його переживання, не можуть змінити ситуації, ключ до якої можна знайти, лише пильно роздивившись навколо. Героя оточують візуальні образи, або ж «опсигнуми» за термінологією Ж. Дельоза, тобто такі, що порушують сенсомоторну схему, в якій видиме переважає над дією [51, с. 618]. Аналізуючи кінематографічну естетику ХХ ст., відомий

французький філософ розглядає трансформацію візуальних образів у кіномистецтві. Він підкреслює домінування оптичних ситуацій, які призвели до заміни, колись ключової, категорії руху на категорію часу [51, с. 293]. Він виділяє три різновиди візуальних образів: образ-час, образ-спогад та образ-мрія. **Образ-час**, або *хроносигнум*, виражає час, що перестає підпорядковуватися дії, він проявляється самостійно як такий. **Образ-спогад** – візуальний образ, породжений пильним розгляданням, що приводить в дію механізм ідентифікації, викликаючи спогад. **Образ-мрія**, або ж *онейросигнум*, демонструє рух світу, який заміщує дію [51, с. 616-617]. Час, як формотворча категорія, яскраво виражений в романній оповіді Патріка Модіано. Фотографічні знімки, використані автором з метою занурення героя (і читача водночас) в міжчасовий континуум, відтворюють час, що зупинився. Такий оптичний образ демонструє пригнічення дії всепоглинаючої товщі часової площини і набуває основних характеристик хроносигнуму. У тексті вони репрезентовані через «розглядання» фотографій героями. Герой роману «Весняний пес» пропонує колишньому фотографу Жансену створити упорядкований «каталог» усіх фотознімків, складених у великі валізи. Під час своєї копіткої роботи герой знаходить знімки із зображенням знайомих йому людей, які зіграли не останню роль і у житті фотографа. «У кімнаті не було нічого з меблів, окрім дивана сірого кольору і двох великих коричневих шкіряних валіз, на стінах – лише два знімки: найбільший – портрет Коллет Лоран, з якою я познайомився пізніше, і фото двох чоловіків, одним з яких був Жансен» [198, с.3]. Перебираючи фотокартки, встановлюючи дату та особистості тих, хто на них зображений, герою вдається дізнатися історію життя його таємничого друга-фотографа, з яким вони випадково познайомилися на площі Парижа. А згодом, пригадуючи свої молоді роки і цю зустріч, поставити собі питання: «Чи не його життя було зображене на тих фотографіях у двох шкіряних валізах?».

Історія Жана з роману «Цирк іде» починається зі спогадів про його юнацькі роки, які зринають з глибин пам’яті, коли він розглядає давній

знімок на стіні паризького кафе. «На стіні було наклеєно багато фотографій, частково з дарчими написами, на яких були зображені відвідувачі кафе – артисти Зимового цирку. Одне фото, дещо більше, ніж інші, привернуло мою увагу. На ньому була група людей, які зібралися довкола стійки, поряд з білявкою у костюмі вершниці. І серед них я побачив Жізель» [201, с.150]. Герой роману «Дора Брюдер», прочитавши замітку у газеті про зникнення дівчинки під час окупації, відправляється на її пошуки. Майже зниклі у часі «сліди» Дори та її родини викликають з глибин пам'яті героя події, які відбувалися у його житті чи то за знайденою адресою, чи то у далеку довоєнну пору. Історія пошуку маленької дівчинки стає каталізатором спогадів героя. Знайдені ним кілька пожовклих знімків Дори й батьків, зроблені до Другої світової війни, викликають у нього відчуття суму і ностальгії за тим світом, який ще не знав болю і втрат. «Ось більш рання фотографія Дори у років дев'ять – десять. Мабуть, вона стоїть на даху, точнісінько у промені світла, а навкруги – тінь. Вона у халатику, в білих шкарпетках, підпершись лівою рукою, праву ногу поставила на бетонний окрай, здається, клітки чи вольєру… Тіні і плями світла – це літній день» [110, с.39]. Головний герой роману «Молодість» Луї, пригадуючи своє знайомство з Оділь, пам'ятає як звільнився з військової служби і за протекцією старшого друга влаштувався на роботу охоронцем у гараж. Проводячи довгі ночі на чергуванні, серед старих журналів він знаходить підшивку спортивних видань. Його батько був відомим спортсменом-велосипедистом, про якого у свій час писали місцеві таблоїди. Знайшовши статті про досягнення батька, Луї вирішує створити альбом. У великий зошит він охайно вклеює вирізки з журналів та фото батька. Через тиждень після народження сина Луї, батьки померли. Для героя альбом із фотографіями, які збурюють спогади про дитинство, про матір-танцівницю, про їх сімейне щастя, означає повернення у ті часи «безтурботної молодості». «Коли він залишався сам, він вирізав статті і фото, наклеював їх у альбом в хронологічному порядку і підписував червоною ручкою» [199, с. 49].

Досліджуючи різні аспекти фотографії, Р. Барт у своїй праці «Camera Lucida» говорить про її багатошаровість та різноплановість [21, с.12]. Фотографія, як зазначає Р. Барт, з одного боку відтворює зафіксовану подію, нескінчену кількість подій, а з іншого – являє собою цілісність, завершеність, тобто «corpus», яку прагне віднайти суб'єкт розглядання. Тим не менш, подія, відображена «у межах» фото демонструє абсолютну одиничність – сфотографований момент не можна відтворити аналогічно точно вдруге. Це дозволяє охарактеризувати фотознімок, як щось цілком випадкове. Така невловимість з одного боку і цілісність з іншого, змушує споглядаючого повертатися до процесу роздивляння знову і знову, щоразу задовольняючи бажання відновити цілісну картину світу. Фото для суб'єкта набуває значної цінності і спонукає до нових пошуків. Зображені на фотознімку предмет, персонаж чи подія, починають «диктувати» наступні дії, перетворюючи випадок на стратегію перцептивної діяльності [21, с. 11]. Фото, на думку дослідника, може викликати три типи способу дії, а також три типи емоцій та інтенцій: знімок можна зробити, розглянути та емоційно пережити. Виконавець дії, автор фото, виступає у ролі оператора (operator), той, хто роздивляється – спостерігача (spectator), об'єкт розглядання являє собою spectrum. Фотограф-оператор розглядає світ крізь отвір об'єктива, визначаючи перспективу, вибираючи кадр, тобто кадрує, ділить на фрагменти оточуючий світ, що і складає основний принцип його перцепції, визначаючи особливий тип бачення, вважає дослідник. Його думку доповнює С. Зонтаг, стверджуючи, що «фотографування оприявнює приховане бажання продовжити тривалість того, що потрапляє в об'єктив фотоапарата» [207, с.9].

Об'єкт зйомки – spectrum – перетворюється на двійника, як для «моделі», так і для споглядача. Двійник уособлює собою Іншого, який не є протилежністю, а являє собою втрачену, відділену у процесі фотозйомки, частину, з якою спостерігач/srectator прагне злитися, відновити власну цілісність [21, с.18]. У романі «Весняний пес» фотограф Жансен, хоч і є

автором фотознімків, які вирішив класифікувати головний герой, не має функції оператора. Оператором виступає сам герой, зіставляючи знімки у хронологічному порядку, дізнається про життя Жансена, роздивляючись фото тих людей, які відіграли певну роль у його біографії, поєднуючи функцію оператора й спектатора. Саме герой визначає, який з фрагментів «фото-життєпису» потрапить у «об'єктив», у його поле зору. Жансен, у свою чергу, перетворюється на spectrum, тобто об'єкт споглядання. «До цієї зустрічі ім'я Жансен було мені невідоме. Але я знав, що той другий - Робер Капа, побачивши його на фото часів іспанської війни… Минули роки. З глибин моєї пам'яті зринає їх образ, напрочуд чіткий, навіть чіткіший, ніж залишила по собі та весна. На фото Жансен, схожий з Капа, мов двійник. Темноокий Капа з темним волоссям, сигаретою у кутику губ, виглядає досить зухвало. Натомість, блондин Жансен із світлими очима, зніченою, меланхолійною посмішкою, здається невпевненим. Рука Капа на плечі Жансена, видає не просто дружній жест, а ніби підтримує його» [198, с.4]. У романі «Дора Брюдер» герой постає як оператором так і спостерігачем. Однак, у ролі об'єкта розглядання опиняється не лише фото Дори чи її родини. Функція spectrum розширюється й об'єктом розглядання виступає спочатку життя самого героя, а згодом усих тих нещасних, чиї долі стерла жорстока війна з лиця землі. «Мабуть, мені хотілося, щоб вони зустрілися, мій батько і вона, тієї зими 1942 року. Вони були дуже різні, він і ця дівчина, але тієї зими їх підвели до однієї категорії – ізгоїв… Він був викинутий з цього світу. Як і бідненька Дора…Кілька років потому я знайшов у його бібліотеці праці антисемітів… мабуть, він купив їх тоді, щоб спробувати зрозуміти у чому ці люди звинувачували його… у моїй першій книзі я хотів дати відповідь цим людям, які образили мене через мого батька. На своїй території французької прози я мав намір назавжди поставити їх на місце. Сьогодні я добре розумію усю дитячу наївність мого задуму: де зараз ці письменники – розстріляні, зіслані, маразматично хворі чи померли від старості? Так, на жаль, я спізнився» [110, с.80-89]. У романі «Кафе втраченої

молодості» функцію оператора набувають чотири різні герої. Кожен з них оповідає власну історію, яка перетинається у єдиній точці – паризькому кафе «Конде». Молодий студент, юна Жаклін Деланк, її друг Ролан та приватний детектив П'єр Кеслей опиняються у кадрі фотоапарату маловідомого фотографа. Згодом його роботи були надруковані в альбомі про Париж. Герої роману, виконуючи функцію оператора, постають у полі зору один одного, перетворюючись на споглядачів. У той же час, знаходячись в «об'єктиві», вони по черзі починають відігравати роль об'єкта-спектрума, оскільки кожен «бачить» інших у межах своєї оповіді. «Одного разу до «Конде» завітав фотограф… Він зробив багато знімків постійних клієнтів… Пізніше фотографії потрапили до якогось альбому, присвяченому Парижу, і під кожною був підпис – імена і прізвиська сфотографованих. Її можна було побачити майже на кожній. Як кажуть кіношники, вона краще за всіх притягувала світло… Щодо брюнета у замшевій куртці, то його, на жаль, немає на жодній з фотографій…Він назвався «видавцем». О, так, звичайно, він знав фотографа, який приходив у «Конде» фотографувати. Він хотів видати альбом "Паризьке кафе"» [111, 8, 22-23].

Під час акту візуальної перцепції важливу роль відіграють такі емоції, як «переживання» та «розглядання». Як зазначає Р. Барт, фото часто переглядаються із пізнавальною метою, задовольняючи цікавість, тобто «studium». Знімки, які активують механізми впізнавання, обов'язково мають містити «punctum», ту ситуацію, персонажа чи деталь, які включають акт упізнавання [21, с.43]. Наявність «punctum»у змінює процес розглядання на процес переживання. Раптовість, непередбачуваність моменту переходу від простого перегляду до емоційного напруження перетворює розглядання фотографій на авантюру, пригоду, таємничу подорож. Для героїв романів Патріка Модіано перегляд фотознімків стає особливо чуттєвим процесом. Розглядання перетворюється на подорож у пошуках власного минулого. Герой роману «Молодість», відчуваючи втрату батьків, все одно роздивляється фото з місця аварії, надруковані у журналі. Його пам'ять,

відштовхуючи біль, провокує свідомість на пошуки цілісності, заповнивши порожнечу приємними спогадами. «Він знайшов журнал того року випуску, коли загинули його батьки у автокатастрофі, але одразу ж відкрив той, який вийшов за тиждень до його народження. Того вечора на Вель-д-Ів, після сигналу оголосили про народження сина у велосипедиста Мемлінга, а тому, хто першим запропонує ім'я для новонародженого – премія у тридцять тисяч франків» [199, с.49]. Герой роману «Весняний пес», знайомлячись із життям свого друга фотографа, знаходить велику кількість знімків його подруги Колетт Лоран. Спочатку побіжно, а потім все глибше проникаючи поглядом у її образ, герой пригадує епізод з дитинства. «Того літа мої батьки орендували крихітне бунгало у Довілі, поряд з вулицею Республіки. Колетт Лоран приїхала без попередження. Вона видавалася дуже втомленою. Вона зачинилася у маленькій кімнаті і проспала майже два дні поспіль. Того ранку, коли вона прокинулася, вона захотіла відвести мене на пляж. Я йшов поряд з нею повз арки» [198, с.12]. Глибоко переживаючи людське горе часів Другої світової війни, герой роману «Дора Брюдер», роздивляючись фотокартки зниклої дівчини, починає пригадувати трагічні долі загиблих чи зниклих безвісти. Його переповнює туга і відчуття порожнечі, яку неможливо наповнити. «Такі фото є в кожній родині. Кілька секунд поки вони дивились в об'єктив, їм нічого не загрожувало, і ці секунди стали вічністю. Дивишся і думаєш: ну чому грім небесний спіткав саме їх, а не когось іще? Я пишу ці рядки, і пригадую імена інших людей, моїх побратимів по ремеслу» [110, с.116]. Серед лабіринтів забутих фотоісторій різних людей раптова зустріч із «майже» знайомим обличчям, інтер'єром, будинком, провулком чи площею викликає з глибин пам'яті героїв асоціації та спогади. Таким чином, акт візуального сприйняття призводить до емоційного імпульсу, що активує процес згадування, який, у свою чергу, розчиняє межі часових площин, замінюючи «колись» на абсолютне «тепер».

Оповідь романів Патріка Модіано графічно неоднорідна. Автор майстерно вмонтовує в полотно тексту фрагменти документів. Клаптики

паперу із напівстертими адресами, виписки із старих телефонних довідників, рекламні листівки, вирізки з газет стають опорними пунктами, путівниками для персонажів, які намагаються відновити свій «загублений світ». Спогади, викликані залишками документів, виявляються мнемонічними знаками-маркерами, що намічають подальший рух подій. Письменник уникає вербальної презентації цих об'єктів, даючи можливість читачу «роздивитись» документи самостійно, підкреслюючи, таким чином, їх особливе смислове навантаження. Документи володіють якістю «квазіочевидності» і мають на меті доведення «дійсності» тих подій, ознаки яких вони відображають. Оскільки образ-спогад не відображає минулого, а репрезентує колишнє теперішнє, він лише актуалізує віртуальне, торкаючись площини минулого, не поринаючи в нього. Це доводить якісну схожість образу-спогаду і документу. Створений автором образ-спогад, що є за природою вербальним і візуальним водночас, може називатися за визначенням Ж. Дельоза лектосигнумом [51, с.618].

«Я знайшов програму «Регента» того літа.

Кінотеатр «Регент»:
15-23 червня
Ніжна і жорстока Елізабет А.Декаун
24-30 червня
Минулого літа в Маріенбаді А.Рене
1-8 липня
Викликаємо Берлін Р.Хабіб
9-16 липня
Заповіт Орфея Ж.Кокто
25 липня – 2 серпня
Хто ви, доктор Зорге? Ю.Чампі
3-10 серпня
Ніч М.Антоніоні…

Із задоволенням подивився б знову який-небудь з цих старих фільмів…» [112, с.15-16].

Герої оповіді відшукують матеріальні сліди людей, подій, життів. Знайшовши, вони йдуть за «слідом», який провокує новий, іноді зовсім непередбачуваний, виток подій. Стежачи, слідуючи, відкриваючи нове, вони перетворюються з детективів на дослідників своєї історії. «Жити – це залишати сліди», - зазначає В. Подорога у розвідці «З філософії архіву» [128].

Досліджуючи явище «сліду» (trace), він говорить, що процес «слідування», «стеження» за тим, що викликає інтерес, означає віднайдення слідів певних подій, з метою відновлення того, що вони приховують. Існує два типи слідів, на думку дослідника. Одні змінюють те, у чому проявляються. Вони можуть бути дешифровані й провокують дію. Інші – залишаються назавжди мовчазними уламками історії. Сліди першої групи уособлюють знак і стосуються тієї події, що вже відбулася чи відбувається. Сліди ж другої групи належать іншій безособовій пам'яті, що ставить під сумнів їх значимість. Отже, слідом можна вважати лише те, що можна внести до архіву. «Один з компанії на ім'я Боуінг, якого всі називали капітаном, за згодою інших задумав таку штуку. Протягом трьох років він записував імена відвідувачів «Конде» за мірою їх появи і щоразу фіксував час і день тижня… Насправді, Боуінг намагався зберегти від забуття метеликів, що кружляли довкола палаючого нічника. Він розповідав, що мріє створити список, де були б вказані імена всіх відвідувачів усіх паризьких кафе за сто років, з відмітками про час візиту. Його переслідувала ідея "точок перетину"» [111, с.16]. «Я збирав фото, що розсипалися на підлогу, у велику валізу. Я сказав йому, що мені шкода залишати все це так – купою, все це варто класифікувати і групувати. Він здивовано поглянув на мене… Мені були потрібні гроші, оскільки я полишив навчання, і заробляв лише час від часу, продаючи меблі, картини, книги з покинутої квартири. Я ніколи не дізнаюсь, що Жансен подумав про мою пропозицію. Вважав, що йому байдуже. Але він надав мені дублікат ключів від ательє, щоб я вів свою роботу за його відсутності» [198, с.8]. Збираючи «сліди» існування різних людей, герої намагаються дешифрувати їх, перетворюючи фрагменти чужих історій на елементи своєї власної. Відтак, створюваний ними своєрідний альбом чи каталог розрізнених фактів, постає архівом їх особистих переживань.

Архів являє собою збірку і сховище слідів минулого часу, вважає В.Подорога, які постають історично пасивними і виконують нейтральну функцію зберігання [128]. Серед маси матеріальних слідів архів перебуває

поза часом. Він включає в себе те, що залишилося, а не те, що було. Його мета – відтворити вічну історію як абсолютну пам’ять. У процесі відшукування слідів «експозиційний простір» змінюється, оскільки співставлення «свідчень» і система висловлювань постійно уточнюється, що робить частину архіву рухомою і відкритою. Та невелика кількість слідів, яку вдається знайти, зберігає свою інформативність про події далекого минулого, але розподіляється нерівномірно. Розташування слідів відповідно вісі історичного часу визначаються правилами відбору, що провокує конструювання «віртуальних конструкцій Історії», де надається перевага одній історії серед багатьох можливих. Свідомість спостерігача-архіваріуса диктує власний спосіб організації матеріального плану архіву. Це створює часові зміщення, встановлюються нові хронології, з метою локалізувати ту подію, яка вже відбулася. Таким чином, створюється новий часовий план, охоплюючи кілька «епох». Їх накладання дозволяє виокремити нову епоху, описати її у новому часовому плані, «вирвавши з тіні» ті події, що були приховані від спостерігача.

Актуалізація різних часових площин передбачає наявність двох типів архіву: прижиттєвий і посмертний [128]. Перший відправляє нас у час Історії, що охоплює кілька часових проміжків, інший – у час об’єктивний. Архів post-mortem демонструє ідентифікацію матеріальних свідоцтв, що належать певній «особистій» історії у певному часі. Він становить збірку «клаптиків паперу», його особистий час і простір лімітовані, але, водночас, залишається відкритим для вивчення у різних точках часової вісі. Це відносить усі події, засвідчені у посмертному архіві, до площини позачасся. Вони перебувають у глибинах історії, торкаючись всіх і окремо кожного, тобто складають об’єкт колективної пам’яті. Особистий архів, на відміну від архіву посмертного, апелює до пам’яті індивідуальної. Пам’ятати себе – означає зважати на важливі та випадкові події власного життя, які утримують деталі минулого навколо себе. Сліди архіву життя стосуються конкретних вчинків чи думок. Він є невіддільною складовою будь-якого творчого задуму, оскільки

належить біографічній історії автора. Прижиттєвий архів виступає певним банком, вмістилищем, прижиттєвих переживань і емоцій, які співвідносяться з конкретним моментом «тут і тепер». Особисті архівні матеріали (записи, фотознімки, улюблені речі) відповідають певним етапам життя людини. Спогади, що виникають під час їх перегляду, починають впливати на сьогодення спостерігаючого. Сукупність матеріальних знаків і символів нещодавнього минулого складають невід'ємну частину теперішнього, тобто моменту життя.

Читаючи роман Патріка Модіано «Весняний пес» (1993), зустрічаємо характерний приклад особистого архіву. Зацікавившись фотографіями знайомого фотографа, юнак вирішує розкласти їх у хронологічній послідовності, відповідно до часу «зйомки», а також встановити зображених на фото і підписати кожен знімок. Це спадає йому на думку невипадково, адже з перших сторінок роману, опинившись вдома у фотографа, він бачить на стіні його помешкання фотопортрет Колетт Лоран та Робера Капа. Ці люди видаються йому знайомими. Але пригадати їх роль у власному житті стане можливим тільки відновивши якщо не їх історії, то хоча б історії їх фотографій, зроблених Жансеном. Молодий герой перетворюється на архіваріуса, ретельно складаючи знімки, записуючи у зошит час і місце зйомки. «Розгадавши» історію життя фотографа та інших людей, допоможе відкрити завіс життя героя, оскільки, опинившись в «об'єктиві» камери Жансена, він сам став частиною цієї історії. «Думаю, іноді наша пам'ять відтворює ті ж процеси, що і камера Паларoід… Він запитав мене, навіщо я це роблю. Я йому відповів, що ці фото мають документальну значимість, оскільки засвідчують існування людей і речей, що зникли… Ви розумієте, мій хлопчику, що кожний з цих знімків для мене як докір сумління. Чи не краще забути все це. Проте, намагаючись забути «все це», він постійно перебував поряд з цими фотографіями, «написавши» дуже детальну історію, зазначивши дату на деяких з них, місце і того, хто був на знімку, додавши навіть кілька коментарів. Я мав змусити його побачити це» [198, с.6-9]. Усі

події, що розгортаються у творі, стають наслідком виявлення героєм документальних решток, які призводять до нових і нових спогадів, змушуючи його поринати в минуле, ніби підтверджуючи його вірогідність. Спираючись на очевидні «факти», різні історії стверджують свою реальність у минулому. Архів, що складається з матеріальних «доказів», покликаний зберігати пам'ять, яка дозволяє минулому оживати у межах теперішнього. Особистий архів постає вмістилищем «прижиттєвих», закарбованих у глибинах пам'яті, актуальних колись переживань, залишивши свій матеріальний слід у клаптиках паперу, листах чи фотографіях. Перегляд таких «пам'яток» актуалізує процес пригадування, встановлюючи тісний зв'язок між візуальною ситуацією та мнемонічною функцією свідомості.

Натомість, у романі «Дора Брюдер» автор актуалізує площину минулого часу, що увібрала в себе знакові історичні події, репрезентуючи архів post-mortem. Роман починається із газетної рубрики «Вчора і сьогодні», прочитаної героєм у «Парі-Суар». Адреса, зазначена в оголошенні, змушує його пригадати ті далекі буремні часи. Текст роману перетворюється на архів. Листи батьків, адреси розташування шпиталів під час окупації Парижа, спогади можливих свідків переплітаються із спогадами головного героя, історія якого розчиняється у багатоголоссі повоєнних втрат. Обравши за канву історію єврейської дівчинки, письменник, віднаходячи загублені, напівстерті «сліди» існування родини Брюдер, розкриває глибинні переживання героя, батько якого також був євреєм. «Два роки тому в одного букініста до мене випадково потрапив останній лист людини, яку вивезли з тією ж партією ув'язнених 22 червня… квадратик тонкого паперу, з обох боків списаний дрібним почерком. Цей лист написав у таборі Дрансі якийсь Робер Тартаковські. Я дещо дізнався про нього – він народився в Одесі 24 листопада 1902 року, до війни вів відділ хроніки у мистецькому журналі «Ілюстрасьйон». Сьогодні, у середу 29 січня 1997 року, п'ятдесят років потому, я переписую його лист.

"19 червня 1942. П'ятниця.
Мадам Тартаковські.

Вулиця Годфруа-Кавеньяк, 50,
Париж, XI округ.

Позавчора мене назвали разом з тими, кого вивозять. Я давно був до цього морально готовим. Табір у паніці, більшість плачуть, перелякані… Нехай мама не хвилюється, й інші теж. Я намагатимусь повернутися живим і здоровим. У крайньому випадку зверніться до Червоного Хреста”» [110, с.156-157]. Поряд зі спогадами героя виринають образи не лише зниклої безвісти Дори та її батьків, а й образи тих, хто став жертвами переслідувань та цькувань у Франції, у той жорсткий період історії. «Табір був переповнений, й, оскільки очікувалися нові партії з вільної зони, начальство вирішило 2 і 5 серпня перевезти усіх французьких євреїв з Дрансі до Пітів’є. Чотири дівчини шістнадцяти-сімнадцяти років, які поступили в Турель в один день з Дорою: Клодіна Винербетт, Зелія Строліц, Марта Нахманович й Івонна Пітун, - теж увійшли до цієї партії, загальною кількістю півтори тисячі французьких євреїв. Слід вважати, що вони сподівались на захист французького громадянства. Дора теж була француженкою й могла поїхати з Турель разом з ними. Нескладно здогадатися, чому вона цього не зробила: вирішила залишитись з батьком. Обоє, батько й дочка, залишили Дрансі 18 вересня; разом з тисячею інших чоловіків та жінок вони відправились до Освенциму» [110, с.183-184]. Проблема геноциду, втрати близьких, біль і страждання всього людства проступають, немов старі чорнила, змочені слізьми горя, на старих «документах» війни, становлячи архів колективної пам’яті людства.

Поряд із документальними «носіями» особистісної та колективної пам’яті, які уособлюють образ-спогад, особливе місце у романах Патріка Модіано займають образи старих будинків, вулиць, набережних, площ. Географія образів відповідає простору міста, яке відіграє значну роль у творах письменника, диктуючи певний ракурс світосприйняття персонажів. Ведучи героїв вулицями міста, Патрік Модіано створює специфічний світ минулих часів. Минуле переплітається з реальним теперішнім, зливається з ним, обертаючи існування персонажів на марення, мрію. Місто, яке

перетворюється на образ-мрію, відображає цілу часову «панораму», множину «плаваючих» спогадів, мерехтливих образів минулого так, ніби час набув «тотальної свободи» за визначенням Ж. Дельоза [51, с.352]. Образ міста постає *оніросигнумом*, виявляючи риси певного універсуму, окремої планети, де поряд існують вигадане і дійсне. Як слушно зазначає Ю.С. Трофімова, народжується «напівреальне» місто, «фантом спогаду-уяви» [148, с.150].

Роздивляючись будинки, провулки, бульвари, герої Модіано встановлюють специфічну «карту» своїх переміщень. Подорож формує своєрідну просторову систему, що задає ритм трансформації географічного простору [63]. У фокусі опиняється урбаністичний простір, у якому «оживають» кафе, кінотеатри, готелі, стаючи дороговказами, спрямовуючи рух-пошук персонажів у певному напрямку. Таку своєрідну «дорожню карту» М. Бютор називає текстом міста, який оприявнюється у численних написах, вивісках, вказівниках: «Коли я прямую вулицями сучасної метрополії, скрізь на мене чекають слова: люди, що йдуть назустріч, … дошки на будинках, щитах біля метро, на зупинках автобуса, дозволяючи дізнатися (якщо я здатен їх розшифрувати) де я знаходжуся і як куди доїхати. Якщо я на цьому не розуміюся, то перетворююсь на безпорадну дитину» [33, с.157]. До зображення простору міста часто зверталися французькі письменники, продовжуючи традицію, розпочату А. Лесажем ще у XVIII ст., який, у свою чергу, адаптував до французьких реалій іспанську пікареску Велеса де Гевари «Кульгавий біс» (XVII ст.). Образи міста, створені письменником на сторінках власних романів, сформовані через актуалізацію візуальної перцепції, розкривають вплив баченого на психоемоційний стан особистості. Залучення таких засобів репрезентації образу міста Патріком Модіано, свідчать про вплив просторових мистецтв, зокрема кінематографа, на його творчість.

Відомий соціолог, дослідник феномена міста Г. Зіммель ще на рубежі XIX-XX ст. зазначав присутність «особливої атмосфери» міста та наявність характерного «відбитку», який накладає місто на його жителів. Він вбачає

зв’язок між способом міського життя і типом особистості, що стала праобразом героя роману у ХХ ст. На перший план філософ виводить психологічну основу індивідуальності великого міста, яка стає надчуттєвою через швидку зміну внутрішніх і зовнішніх вражень [64, с.24]. Міське середовище провокує цілий ланцюг одномоментних вражень, які швидко змінюють одне одного, що призводить до нового типу особистості, характерною рисою якої виступає відстороненість, відчуження. Продовжує думку дослідника Л. Мамфорд, підкреслюючи взаємозв’язок між містом і психологією особистості. Оскільки свідомість обирає форму у межах міста, то і місто, його обриси, визначають свідомість. Він також відзначає процес трансформації особистості міського жителя на багатогранну, для якої реальність втрачає свій «цілісний портрет», роблячи особистість фрагментованою. Місто ХХ ст. перестає бути точкою у часі, воно поглинає час, перетворюється на скупчення скороминучих вражень, якими слід насолодитися «на його шляху від небуття до забуття» [92, с. 2-3]. Протягом ХХ ст. феномен міста увійшов до світу культури як уособлення епохи модернізму, провокуючи появу нових тем у мистецтві й літературі зокрема. Велике місто для митців поставало уособленням великої кількості мешканців, незнайомців, які населяють міський простір, де невідоме перетворюється на загадку, таємницю. Не дивлячись на значну кількість жителів, особистість стає відокремленою. Тепер знайти людину в місті за обличчям неможливо, лише за її прізвищем, адресою чи телефоном, цифри якого позначають певне розташування помешкання. Це нівелює значення первісних зв’язків – родових, і посилює важливість другорядних соціальних контактів – «безособових, поверхневих і сегментарних» [38, с.95]. Місто, як «сплетіння географічних точок» за Л. Мамфордом, перетворюється з місця проживання на місце перебування. Серед натовпу невідомих з романів Патріка Модіано, що змінюються у калейдоскопі міського життя, незмінним залишається місто, з його вулицями, будинками, мостами, архітектурними пам’ятками, які починають виступати своєрідними декораціями життєвої

драми лише одного мешканця, місто постає певним «органом пам'яті». «Готелю «Верден» більше не існує. У цьому дивному будинку з дерев'яною верандою навпроти вокзалу колись зупинялись комівояжери в очікуванні потяга. Не готель, а так – заїжджий двір. Поряд було кафе-ротонда під назвою чи то «Циферблат», чи то «Прийдешнє». Його теж нема. Між вокзалом і сквером зяє прірва» [112, с.9]. Чуттєвий зв'язок із минулим, яке закарбувалося у стінах будинків та бруківці вулиць, змушує героїв постійно звертатися до цих носіїв пам'яті. «Через кілька років Боман опинився на вулиці Віктора Гюго, там, де раніше стояв будинок № 194. На його місці виросла величезна новобудова із скляними лоджіями. Івонна Лівша. Андре Путрель. Ніби вас і не було ніколи» [109, с.131]. Знищені часом об'єкти назавжди залишились у спогадах героя, які оживають щойно він опиниться у відповідному місці.

Образ міських будівель тісно переплітається з деякими формами життя суспільства, в яких воно пізнає себе. Певні будівлі виступають пам'ятниками лише настільки, наскільки у них відображається колективний афект [123]. Така пам'ять потребує співучасті у її постійному відновленні. Особиста ж пам'ять міста, яка притаманна кожному, провокує сплетіння біо- і топографії. Місто зберігає не стільки образи людей, скільки місця зустрічі з іншими та іншим собою. Отже, зустрічі з іншими закарбовуються у нашій свідомості завдяки тому, що людина зустрічає себе як іншого. Цей досвід невпізнання нерозривно поєднується з міським ландшафтом. Образи частин міського простору, як то будинок, вулиця чи площа, провокують зрушення механізму сприйняття не лише події як такої, а й міського простору зокрема. Це породжує індивідуальну карту міських просторів. На думку В. Беньяміна пристрасний потяг, який людина відчуває до певного місця, подібний і до його зовнішніх обрисів. Екстатичний стан апелює до подієвої пам'яті, у глибинах якої відбиток події остаточно стирається, залишаючи лакуни, які заповнюють образи місць, що її оточують [25, с.68]. О. Петровська називає такі події – подіями міста, розглядаючи їх як моменти зіткнення людини з

пустим, безлюдним містом, контрастуючи із усвідомленням міста як натовпу. Це викликає відчуття розгубленості, непристосованості, що призводить до певних розривів життєвого континууму. Такі моменти дослідниця називає моментами забуття – пам'яттю безпам'ятства [123]. Таким чином, образ міста постає формотворчим чинником у світосприйнятті особистості.

Патрік Модіано у своїх романах створює унікальну атмосферу міського середовища [8]. Переживаючи знакові події свого життя саме у місті, його герої намагаються відновити загублені у пам'яті частинки власної історії шляхом віднайдення тих місць, де відбувалися події минулого. Будинки, вулиці, площі постають носіями інформації, як «очевидці» того, що відбулося. Завітавши до університетського району Сіте, вийшовши до набережної Орфевр, перейшовши міст через Сену, можна опинитися у іншому часопросторовому вимірі. «Так, я тут досить давно. Особливо, коли мене охоплює туга… Я завжди любив університетський район Сіте… Це зовсім інший світ» [199, с.55]. «Я знову опинився на набережній. Було майже п'ять годин вечора. Я пішов у напрямку мосту Сен-Мішель, обдумуючи, як дочекатися допоки вийде та дівчина після допиту… Я вирішив сховатися в кафе на розі набережної і бульвару Пале. А якщо вона піде в інший бік, до Нового мосту? Але про це я навіть не подумав» [201, с.6]. Знайомі місця починають відігравати роль порталів, якими герої романів переміщуються у часи своєї молодості. Туди, де захоплює вітер свободи, де можна зустріти колишнє кохання, відчути себе молодим.

Перед нами постає не лише образ міста як такий, а образ-монумент, що є свідком усіх історій минулого. «Монумент» актуалізує події минулого. Його енергетичне поле «вічного» стирає часові межі, поєднуючи достовірність документа із «реальністю» того, що було [128]. Достовірність монумента очевидна, але що робити, коли основна вісь, яка утримує реальність, змінюється? Герої романів Модіано споглядаючи місто, яке все ще пам'ятає їх молодість, дитячі роки, студентські пригоди, намагаються наново вибудувати свою історію тепер, відшукуючи докази її існування у

минулому. Спираючись на неспростовні докази у вигляді фото, документів, вулиць і площ, вони прямують «услід» за колишніми подіями, прагнучи поринути в ту далеку «реальність». Прагнучи відбудувати те, що було колись, вони, насправді, створюють подібну, дуже схожу, але іншу псевдореальність. Їх оточують фантоми спогадів, які, немов привиди, проступають зі стін старих будівель, виринають за рогом, чекають за напівзачиненими дверима. Для героя роману «Вілла “Смуток”» знаковою виявляється вокзальна площа містечка у Швейцарії. Переповнене натовпом солдатів, що відбувають до Парижа, а далі в Алжир на службу, викликало почуття страху. Вирішивши переховуватись у Верхній Савойї від військового призову, він проводить час у пансіонаті «Липи» на бульварі Карабасель, де закохується у молоду актрису Івонну. Повернувшись до цих місць через багато років, прибувши потягом з Парижа на той самий вокзал, Віктор не впізнає побачене. «Зникло з лиця землі велике кафе з люстрами, дзеркалами й столиками під тентами, що стояли прямісінько на тротуарі; «Альгамбру» знесли. Від оточуючих її садів не залишилось і сліду. Тут, напевно, побудують готель у новому стилі. Відразу ж згадую: літні сади довкола «Ермітажу», «Віндзора» й «Альгамбри» були схожі на Загублений Рай чи Земля Обітована, якими ми їх собі уявляли» [112, с.10-11]. У романі «Кафе втраченої молодості», кожен персонаж здійснює власну подорож. Єдине, що їх поєднує – це кафе «Конде», що колись знаходилося в одному з паризьких кварталів. Жаклін Деланк на прізвисько Лукі, згадуючи дитинство проведене поблизу «Мулен Руж», де працювала її матір, відчуває тугу за «родиною, яку ніколи не мала». Кілька разів вона намагалася втекти з дому. Перетинаючи темні вулиці одна за одною, віддаляючись від бульвару Кліши, її охоплював «екстаз» свободи, вона відчувала себе вільною. Пройде кілька років і вона оминатиме цей район, не в змозі подолати біль «втраченого» дитинства. Розслідування приватного детектива, якого винайняв чоловік Жаклін на пошуки дружини-втікачки, приводить його до кафе «Конде». Вистежуючи Лукі вулицями Парижа, встановлюючи адреси орендованих квартир, він

розуміє її бажання втекти від «усталеного» життя. Вона щаслива у своїх блуканнях із «зупинками» в різних паризьких бістро, зустрічаючись з такими ж як вона нічними «утікачами», для яких час зупинився на позначці «Конде».

Якщо достовірність документа викликатиме сумнів, то закарбована на стінах міста пам'ять про події минулого постає істинною. У романах Патріка Модіано фрагменти міського простору складають мозаїку як особистої, так і колективної пам'яті. Місто перетворюється на монумент, який вбирає в себе колишні події, розчинивши їх історичну значимість у розмаїтті інших подій. Таким чином, монумент відображає не історію, якою вона була, а історію уявну, вигадану. Тобто історію того, що думали чи відчували люди, а не їх справжні вчинки і мотиви. Знаходячись на межі двох часових вимірів, минулого і теперішнього, монумент розмиває часові межі. Його присутність перетворює дві часові площини на єдиний вимір вічного теперішнього, а його відсутність означає втрату будь-яких ознак подій, що відбувалися, разом із знищеним «свідком» вони всі поринули у небуття. Такий монумент В.Подорога називає руїною. Як продукт природного зникнення, руїна викликає лише спогад, відблиск минулого. Рудиментальні рештки, зруйновані часом, можуть допомогти пригадати щось лише частково, опосередковано [128]. Споглядання руїн вже не викликає екстатичного стану поринання у потаємні глибини пам'яті, а провокує лише дотик почуття ностальгії. Монумент, збережений і проявлений матеріально, як своєрідний банк подій, виконує функцію сліду-у-часі. Характерний слід, як відбиток, постає динамічним, подієвим, таким, що викликає боротьбу пам'яті та спогадів, уособлюючи точку переходу зі стану рівноваги до нестабільного, емоційно напруженого стану свідомості. Оскільки пам'ять фіксує тільки те, що викликало різку зміну режиму сприйняття, то просторові деталі, які оточують цей момент, викликатимуть гостру реакцію. Натомість, сліди подій, чиї обриси розмив невпинний потік часу, перетворивши їх на руїни, принесуть полегшення, знімаючи емоційну напругу. Вони нададуть відчуття спокою, перетворивши пам'ятки минулого на тлін.

У романі «Молодість» бачимо приклад зниклого монумента-руїни, що викликає у героїв відчуття звільнення від минулого. Луї пригадує часи своєї юності. Щойно звільнившись від військової служби, він голодний із вщент мокрими ногами зустрічає знайомого, який пропонує роботу. Невелика зарплатня нічного сторожа у гаражі допоможе забути про прикрощі військового життя. Хазяїном виявився поважний мсьє Бежарді. Визнавши Луї надійним працівником, він доручив юнаку та його дівчині Оділь під виглядом студентів, перевезти значну суму грошей через кордон до Англії. Усвідомивши ризик операції, наступний «транш» став для молодої пари останнім. Отримавши комісійні, Луї та Оділь назавжди залишають Францію. Спогади юнака перериває історія самої Оділь про її нелегке життя у Парижі, про марні спроби стати співачкою, про самогубство продюсера і наставника, про подальші приниження у кабінетах шоуменів. Все це залишилося далеко у минулому. Зараз, маючи двох дітей у щасливому шлюбі, вони мешкають у мальовничій Швейцарії. Луї вже не відчуває хвилювання, повертаючись до Парижа у справах. Він ніколи не повернеться до напівзруйнованих військових казарм, Оділь не доведеться повертатися до крихітної кімнатки на горищі, до задимлених нічних клубів, до нічних вулиць безлюдного міста. Його охоплює легке відчуття ностальгії. Єдине, що він пригадує з ніжністю – кафе «Мрія», у якому вони часто зустрічались з Оділь у ті часи. «Зустрінемось у мрії», - любила казати вона. Їх мрія стала реальністю, оскільки місто, що завжди погрожувало їм небезпекою зникло у часі.

У романі «Кафе втраченої молодості» місто-монумент виступає активатором психоемоційних станів, що призводять до трагічного фіналу. Молодий письменник-початківець Ролан оберігає свою подругу Жаклін від переживань через місця, де вона провела дитинство. Змушені блукати вулицями Парижа, втікаючи від почуття болю та смутку, молоді люди потрапляють у ті куточки міста, де жоден спогад не зможе завдати їм шкоди. Роздумуючи над цим, Ролан навіть написав невелику розвідку за назвою «Нейтральні зони». «У Парижі існують такі «перехідні» місця, «no man’s

land», де все існує на межі буття, не має постійних форм, чи-то перебуває у незавершеному стані, але водночас залишається стійким. Я міг би назвати їх вільними зонами» [111, с.114]. На жаль, доля Жаклін закінчилася трагічно. Не в змозі подолати гіркоту спогадів, вона наклала на себе руки, стрибнувши з балкона, зробивши рішучий крок до вічної свободи.

Письменникові майстерно вдається передати чуттєві переживання героїв засобом слова, що тане у калейдоскопі візуальних картинок, які малює уява читача під час прочитання його романів. Візуальна складова фото, документа, міста, актуалізується завдяки створенню особливої континуальності образа. Образ-час, образ-спогад, образ-мрія позбавляються конкретної темпоральності, їх приналежність до певного відрізку часу стирається. Автор змушує образи тривати, «продовжуватися», виходити за межі історії, долаючи невід'ємну складову життя, створюючи календар вражень та емоційних потрясінь, який гортають герої, роздивляючись власне життя.

Висновки до розділу 3

Дослідивши візуальну образність романної прози Патріка Модіано, можемо виділити три основні групи візуальних образів, такі як фотографія, документ, образ міста. Оповідь романів представлена читачеві у вигляді фрагментів, де герой роздивляється фотографії чи натикається на документальні рештки минулого - шматок паперу із чиєюсь записаною адресою, листівка з фотосалону чи квитки з кінотеатру, який знаходився за рогом кілька років тому. Репрезентація візуальної образності у романах Патріка Модіано актуалізує візуальний аспект, що реалізується як на рівні активації психоемоційної складової, так і на рівні створення ефекту візуалізації засобом слова. Письменник уводить зазначені образи, спричиняючи виникнення емоційного імпульсу у свідомості героя, для запуску механізму пригадування. Фото, документи, образи міста вже містять

візуальну складову, що підкреслює особливе значення процесу бачення, споглядання як для пошуку героєм свого минулого, так і для актуалізації імагінативності.

Образи-якорі, викликаючи абсолютну довіру з боку героя, спонукають його до подальшого руху за випадковими «дороговказами». Обраний героєм шлях призводить до його внутрішньої трансформації. Відтворення історій різних людей, як і своєї власної, допомагає йому позбутися від травмуючого досвіду минулого та знайти дорогу в майбутнє. Фотографія, як відправна точка процесу «очищення», призводить до ідентифікації героя із зображуваним персонажем. Шляхом субституції герой переносить тягар нерозв'язаних вузлів минулого на того, хто опинився «у кадрі». Документи, що супроводжують подальший пошук загублених ланок історії, формують як життя «фігуранта», так і життя самого героя. Міські пейзажі, як непорушні пам'ятки-монументи, перетворюють на реальність відшукувань історію. Фактично підтверджене не лише паперами, а й очевидно існуючими об'єктами, чиєсь життя (а з ним і минуле героя) перетворюється з фантома-примари на фрагмент історичного плану, позбавлений будь-яких емоцій чи болісних відчуттів. Занурюючи героя у колишнє, письменник стирає відчуття теперішнього, перетворюючи вісь часу на точку-портал.

Актуалізація категорії часу у романах Патріка Модіано реалізується через множинні візуальні образи - опсигнуми. Використання у тексті вербальної презентації фотознімків призводить до активації процесу «переживання». Відбувається «зрощення» темпоральних площин, на стику яких з'являються візуально-часові образи - хроносигнуми. Використання письменником документів на сторінках романів, актуалізує категорію архіву, як універсального містилища спогадів – документів. Автор використовує особливості прижиттєвого архіву, як засіб активації особистої пам'яті, так і архіву post mortem, з метою підняти на поверхню пласти колективної пам'яті, підкресливши гостроту проблеми втрат війни. Перегляд документальних решток минулого змушує героя вирушати на пошуки, перетинати площі й

мости, опинятися перед будинками, які пробуджують в його пам’яті все нові й нові маршрути у межах замкненого простору міста, що стало свідченням його минулого. Образ міста набуває ознак віртуального образу, який при поєднанні минулого і теперішнього, перетворюється на мрію у часі, тобто оніросигнум, який заміщує реальне вигаданим. Така кінематографічна стратегія призводить до поглинання «оптичним» середовищем сенсомоторних ситуацій. Письменник вдається до використання «якірної техніки», наділяючи візуальні образи (фотографія, документ, монумент), психологічною функцією, що засвідчує прямий взаємозв’язок оптичної та психоемоційної ситуації. Дії чи емоції героїв породжуються не смисловим наповненням ситуацій, подій, а спогляданням предметів і людей. Автор перетворює героя на споглядача, а читача на глядача.

РОЗДІЛ 4
МОНТАЖ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК ТЕКСТОВОЇ СТРУКТУРИ ТВОРІВ ПАТРІКА МОДІАНО

4.1. Прийом монтажного бачення у художній організації текстів Патріка Модіано

Монтаж – явище притаманне не лише мистецтву, а й повсякденному життю. Людина сприймає світ крізь призму візуальних фрагментів, рухомих зображень, що нагадують кінематографічну картину, фільм. Один з відомих теоретиків раннього кіно, гарвардський психолог Г. Мюнстерберг звертається до значення руху у кінематографі (цит. за: [174, с.156]). Події постають перед людиною у постійному русі. Зупинка на окремому зображенні розбиває рух на послідовність миттєвих вражень. Свідомість сприймає не об’єктивну реальність, а плин епізодів, згодом поєднуючи зображення у єдине ціле. Хаотичний колаж візуальної інформації, поповнюючись новими надходженнями з надзвичайною швидкістю, не дає можливість свідомості опрацьовувати її поступово, а змушує мозок вимальовувати загальну картину. Цей принцип може проявлятися у різних сферах культури. Монтаж, як спосіб побудови будь-яких повідомлень культури, полягає у співставленні гранично близького часопростору хоча б двох (чи й більше) відмінних за денотатом чи структурою зображень, предметів, їх назв, чи інших вербальних і знакових відповідностей [67]. Нагромадження предметів, характер зв’язків яких визначається безпосередньо оточуючими ланками, відповідає побудові первісного комплексу за Л. С. Виготським чи техніці бріколажу за К. Леві-Строссом [42, с.193]. У таких первісних орнаментальних композиціях у ролі «зображення» виступає сам предмет (нанизані на нитку морські раковини, сушені ягоди, вузли), що доводить існування засад «монтажності» з початку розвитку людства. Цей підхід реалізувався у творах різних мистецтв (живопис,

архітектура). У літературі, мистецтві приклади монтажу можна зустріти у багатьох творах, написаних століттями тому. Як художня стратегія зіставлення та поєднання, наявність засад монтажу простежуються у творах письменників XIX ст.: В. Гюго, Г. Флобер, Е. Золя, Ч. Діккенс. У XX ст. з появою кінематографа принципи монтажу, як різновиду колажу, були переосмислені. Сучасна культура, перебуваючи у пошуку нових художніх засобів, починає поєднувати нові підходи з традиційними, створюючи динамічну єдність. Відчутний вплив на формування нового мистецького бачення спричинили дослідження кінематографістів. Використання кінематографічних технік дозволило поглянути на літературний твір під іншим кутом. Відмова від занурення у внутрішній світ персонажа, акцентування уваги на побіжних деталях, «монтажна» побудова творів, прагнення викликати зорові образи, залучаючи асоціативне мислення та культурний горизонт читача, продемонструвало глибину залучення кінематографічного досвіду до сучасного літературного твору.

Осмислення монтажу як найважливішого специфічного художнього засобу в кіномистецтві, належить Л. Кулешову. Відомий кіномитець зазначав, що сутність кінематографічного мистецтва засновується на композиції. Для того, щоб створити картину, режисер повинен скомпонувати окремо відзняті шматки, хаотичні, не зв’язані у єдине ціле, і співставити окремі моменти у якомога вигіднішій, цілісній і ритмізованій послідовності [171]. На початку XX ст. радянські кінематографісти надавали перевагу послідовному монтажу. Відзняті сцени проявлялися і друкувалися, а потім склеювались у тій послідовності, яка була передбачена автором сценарію. Кінокартина збиралася за лінійною послідовністю сюжету. Такі фільми були гостро розкритиковані Л. Кулешовим, який підкреслював важливість художньої композиції. Вдалі експерименти його західних колег з варіативною комбінацією відзнятих шматків, доводили вірність обраного ним вектору. Особливого значення набував процес підбору зіставлених фрагментів, що найвиразніше передає не лише зміст, а й емоційну напругу

конкретної сцени, названий митцем «зйомкою американськими планами». Подальші дослідження у співставленні різнорідних фрагментів, зокрема поєднання людей і предметів, зображених крупних планом, призвели до появи так званого «ефекту Кулешова», що полягав у тезі – при зіставленні народжується третій зміст, невластивий жодному із поєднуваних фрагментів [48, с.123].

Значну роль в усвідомленні засад виразності на рівні кадру та міжкадрових взаємин відіграли творчі відкриття американського режисера Д.Гріффіта. Співставляючи фрагменти за принципом суміжності, йому вдалося створити враження безперервності дії, поєднавши окремі частини епізодів, які складалися з незавершених кадрів. Дія, що розпочалася у попередньому фрагменті, продовжувалася в наступному. Режисер змусив камеру змінювати точку зору не з технічних причин, не з драматургічної необхідності поетапно викласти послідовність дій, а виходячи з потреб архітектоніки складного цілого. Показуючи певну деталь епізоду, виділяючи найбільш суттєве для даного моменту, він формував особливе видовище, створюючи суто кінематографічну систему оповіді [48, с.141]. Д. Гріффіту належить розробка революційної художньої стратегії, яка значно поглибила виразні можливості кінобудови. Один з типових методів, вперше сміливо застосований митцем, – метод монтажного бачення паралельних сцен, врізаних одна в одну. Д. Гріффіт прийшов до свого відкриття через літературу. Напруженість розгортання сюжету Ч. Діккенса, полягала у принципі поперемінного чергування трагічних сцен з комічними. Раптова зміна сцен й швидка зміна часопростору, викликали особливу емоційну напругу. Розгортання тісно сплетених двох сюжетних ліній створювало ефект симультанності. Цей принцип паралельного відтворення режисер використав у фільмі «Нетерпимість», поєднавши історії різної часової віддаленості (від прадавніх часів до Америки XX ст). Це дозволило Д.Гріффіту зобразити час як *абсолютне теперішнє*. Нова побудова

кінотворів, створена режисером, значно вплинула на різні сфери мистецтва та на літературу зокрема.

Естетичні розробки Д. Гріффіта суголосять дослідженням С.Ейзенштейна. Саме він заклав підвалини теорії виразності та образності, які сьогодні є основою творчого процесу відображення дійсності засобами кіно. Йому належить реалізоване практично, а потім теоретично розроблене формулювання основоположної тези естетики фільму: виразність і образність – це не кількісне накопичення змістового матеріалу, а народжене у створеному цілому нової якості. «Стибкоподібний перехід із кількості в якість є не лише формулою зростання, а й формулою розвитку», - пише С.Ейзенштейн у 1939 році, досліджуючи проблему органічності образу [168, с.248]. Його розуміння монтажу як основного композиційного принципу поширилося на процес створення художнього образу, що дозволило режисеру підкреслити значимість внутрішньокадрової композиції. Створення художнього матеріалу нової якості шляхом співставлення назавжди визначило межі між інформаційним та художнім видами творення у кіномистецтві. Творчий підхід націлений на глядача, його реакцію, вибираючи та організовуючи художній матеріал з метою впливу на аудиторію, склав підвалини ідейно-смислового монтажу. «Монтаж атракціонів», за словами С. Ейзенштейна, доводить, що мистецтво покликане відображати не лише оточуючу реальність, а й викликати емоційну реакцію сучасників. Специфічна організація монтажного матеріалу, в якій за емоційну складову відповідав ритм, звук, колір, а ідею відтворювала сума поєднаних елементів у певному порядку, призвела до осмислення митцем структури кінотвору. На його думку, реальність, як матеріал художнього твору, повинна стати предметом глибокого структурування, яке охоплювало б усі компоненти створюваного фільму [131, с. 15].

Принцип співставлення двох різних фрагментів з метою отримати змістовно нове наповнення кадру суголосить художнім експериментам французької школи кінематографістів. Їх пошук нового змісту полягав у

віднайденні засобів зображення руху. Окрім кадрування та монтажу, головним досягненням для А. Ганса, відомого режисера, було звільнення камери. Стаціонарне розміщення апарата позбавили не лише рейок чи оператора, що рухається. З метою відкрити нові плани, відзняті у русі, камеру жбурляли на певну відстань чи дозволяли обертатися. Такі експерименти були спрямовані на пошук відображення руху, який би зобразив час як всеохоплююче ціле [51, с.96]. Симультанність, притаманна французькому кінематографу початку XX ст., постала основною композиційною рисою, призвівши до появи ефекту «потрійного екрану», який при накладанні споріднених за певною ознакою кадрів, відображав ідею, що поставала центральною точкою третього. Рухома камера, у поєднанні з потрійним монтажним принципом, дозволяла відобразити загальну ідею (кіно)оповіді, події якої, хоч і належать різним часовим площинам, відповідають єдиному виміру часу, означаючи їх симультанність.

Композиційне «конструювання» фільмів, їх монтажна організація демонструвала тяжіння кіномитців до відтворення художньо скомпонованої картини світу. На відміну від своїх колег Д. Вертов закликав до збереження «правди у мистецтві» [35, с.5]. Зображення «кіноправди» за Д. Вертовим, вимагало від кінематографістів відмовитися від художньо орієнтованих тактик. Справжніми декораціями він вважав виключно оточуючий світ, акторами в якому виступають прості люди, його сучасники. На його думку митець повинен підпорядковуватися кінодокументу, відкинувши гру чи маску, єдиний інструмент якого – кінокамера. Д. Вертов намагався відтворити життя, додаючи власне бачення, ракурс якого лише вказував на «гострі кути», в жодному разі не затьмарюючи правду суб'єктивізмом. Його новаторські ідеї склали основу поетики документального фільму. Відмовляючись від досвіду попередників, від видовищних театрально обумовлених картин, він закликав кінематографістів «вийти в чисте поле, у простір з чотирма вимірами (3+час)» [35, с.7]. Намагаючись досягти абсолютної точності, режисер відкидає «психологічне» у пошуках нових

можливостей технічних засобів. У пошуках істини він прагне злитися з камерою, яка обирає роль «всевидячого ока». Його революційна теорія «кіноока», дозволяла побачити на екрані те, що залишилося поза увагою. Ключовою ідеєю даного методу постає тотальна правдивість, справжність зображуваного, оскільки матеріалом виступають життєві факти, організовані у документальну історію. Монтаж документальних кадрів, часто заснований на контрастному поєднанні, дозволяв Д. Вертову розкривати зв'язок окремих явищ дійсності. Ставши першим в історії кіно документалістом, режисер відкрив не лише нові можливості у кіномистецтві, а й вивів поняття «камери» на філософський рівень, що згодом призведе до появи нової ери світосприйняття.

У другій половині XX ст. досвід кінематографістів увійшов до мистецького арсеналу різних культурних сфер. У літературі Франції, з виникненням нового роману, художні кіностратегії склали основу багатьох літературних творів. А з розвитком технічного забезпечення, коли кінематограф став невід'ємною частиною людської реальності, вплив його мистецьких технік на літературу став незворотнім. З появою фотоапарата людина змогла зупинити невпинний рух життя, навіки закарбувавши його момент на фотоплівці, а кінематограф дозволив поєднати кадри у часовому плані і створити враження плину життя. Ален Роб-Грійє одним із перших поєднав ідеї кінематографічної зйомки з літературним текстом, започаткувавши принцип серіальності (повторення певних «кадрів») у літературі. Художній текст вже не мав чітких сюжетних меж, а перетворювався на кружляння по колу. У 60-ті роки А. Роб-Грієт впроваджує у літературу інший кінематографічний прийом – прийом «тревелінгу», суть якого полягала у тому, що зйомка відбувалася у русі, камера то віддалялася, то наближалася до об'єкта, таким чином втрачалась чіткість зображення, об'єкт зйомки опинявся ніби в тумані. У літературі цей метод дозволив авторам-новороманістам вийти за межі певного усталеного сприйняття

парадигми роману і створити кардинально новий погляд на художній текст [2, с.187-192].

На початку ХХ ст. кінематограф став прикладом створення нового наративного простору в романі. Художні експерименти, які проводили режисери, формували новий погляд не тільки на засоби зображення дійсності, а й на людину, захоплену епохою технічного прогресу. В есе «Твори мистецтва в епоху його технічної відтворюваності», ставши одним з важливих текстів у філософській критиці світової культури, В. Беньямін писав: «Для вивчення досягнутого рівня нема нічого більш плідного, ніж аналіз того, яким чином два характерних явища – художня репродукція й мистецтво – мають зворотну дію на мистецтво у його традиційній формі» [25, с.68]. Художні засоби відтворення дійсності, зокрема монтажні техніки, створені режисерами, були спрямовані на розвиток естетичної складової. Такий вектор мистецького дослідження не знайшов підтримки тих кінематографістів, які прагли зображати життя таким, як воно є. Одним з відомих прихильників істинного відтворення реальності став Дзиґа Вертов, творчі досягнення якого мали вагомий вплив на подальші мистецькі пошуки у різних мистецтвах, зокрема в літературі. Основні положення бачення кінотвору режисер виклав у своїй праці «Чистий показ», де зазначив свою мету «відобразити річ як таку, ізольовану від будь-яких ідейних чи агітаційних змістів» [35, с.13]. Кінематографісти-попередники надали фільму нове відчуття часу та простору. Вільній поетичній оповіді, створеній засобами нових монтажних співставлень, використовуючи кадри-асоціації, кадри-символи, Д. Вертов протиставив «достовірність кінозображення». Головним засобом відтворення режисер вважав камеру, позбавлену суб’єктивного впливу. На його думку, вартими уваги й фіксації постають ті рідкісні моменти, коли людина вільна й невимушена у власному середовищі. Своєю метою митець вважав, не лише документальне відображення, його цікавила реорганізація зафіксованого матеріалу в образ, який набуває повноцінної художньої виразності й філософський зміст у характерному поєднанні. Головним принципом

монтажної техніки Д. Вертова постає органічне зіставлення кадрів, ключовою рисою яких виступає зорове, «оптичне» співвідношення фрагментів. Його нова формула документального фільму полягає в «монтажному “баченні”», яке пронизує усі рівні художньої організації кінотвору. На рівні зйомки необхідного матеріалу режисерові вдалося сформулювати три основні види зйомки, відтворюючи погляд безпристрасної камери на життя. Перший тип «кіноока і поцілунок» за Д. Вертовим відображає принцип прихованої зйомки. Другий тип – «кіноока й пожежа» – має на меті зйомку зненацька, яка могла б зафіксувати істинні емоції людини. Третій тип – «кіноока засніженої ночі» – покликаний продемонструвати плин життя, відображаючи динаміку середовища. Даний підхід дозволяє режисеру максимально наблизитися до «оголеної правди» існування не лише окремого індивіда, а й суспільства. Композиційний рівень кінотвору реалізовується Д. Вертовим засобом різнопланового монтажу. Органічність монтажних фрагментів, окрім оптичної гармонії, повинні мати відповідну змістову складову, яка дозволила б заглибитися у кадр, відобразивши «стрижень» фільму. Зіставлення частин за принципом суміжності, отримало додаткову необхідну складову – «ідейну» деталь [35, с.23].

Такий «принцип камери», започаткований Д. Вертовим, був підхоплений представниками інших мистецтв. Письменники нової хвилі прагнуть зобразити персонажів вкрай об’єктивно, так, ніби вони потрапили у фокус кіноапарата, а їх емоції відтворюють рухи та жести. Оточуючий світ, змальований ними, нагадує плин камери, яка, вихоплюючи зовнішнє, залишається байдужою до внутрішнього. За феноменологією Е. Гуссерля письмо являє собою «феноменологічну редукцію», яке не доводить до кінця судження-оцінку, але передбачає повну перцепцію об’єкта. Він вважає, що свідомість віддзеркалюється через усвідомлення об’єкта таким, яким він є, тобто інтенціонально присутнім в акті усвідомлення. Принцип рухомої камери, її наближення чи віддалення, передбачає об’єктивне відображення

оточуючого світу з метою пізнання людиною того часу та середовища, до якого вона належить [46, с.78].

Кінематографічні стратегії Д. Вертова у повній мірі відображають механізми пізнання людиною себе через споглядання оточуючого світу. Компонування документального матеріалу з метою його художньої організації, не втрачаючи гармонії плину життя, відтворює перцептивні процеси людської свідомості. Саме так наш мозок намагається виокремити і зіставити в окремі зв'язні ланцюги зорову чи сприйняту інформацію іншого характеру. Класифікація здійснюється постфактум, співпадаючи з психоемоційними механізмами індивідуальної пам'яті. Згадуючи своє минуле (незалежно від того якої воно віддаленості), індивід переживає ретроспективне розгортання зафіксованих образів, що нагадує репрезентацію фільму, кадри якого складають ланцюги спогадів, розташованих у своєрідному порядку. Перенесення функції бачення на кіноапарат, тобто перетворення камери на око (перцептивний орган, за Д. Вертовим), дозволяє зіставити визначені ним типами зйомки із способами розгортання мнемонічних ланцюгів під час ретроспективного «перегляду» особистих вражень, переважно зорових, які, в свою чергу, викликали потужні емоційні імпульси, спричинивши процес глибинного самопізнання.

Спостереження за оточуючим світом або ж, за визначенням Д. Вертова, реалізація зйомки «кіноока засніженої ночі», відповідає як процесу безпосередньої перцепції, так і ретроспективній організації образних згущень, які виникають у свідомості людини повсякчас, незалежно від того чи відбувається пасивне розглядання середовища (пейзажу за вікном, будівель, вулиць, тощо), чи сприйнята інформація спливає у пам'яті індивіда. Натикаючись на несподівані деталі, які б викликали емоційний збій, у процесі споглядання, людина виявляється захопленою зненацька. Це відповідає другому типу зйомки «кінооко й пожежа». Третій тип відображення правди життя – «кінооко і поцілунок» – передбачає приховану зйомку, що відповідає процесу занурення людини у глибини власної свідомості, аналогічно до

спроби пригадати щось, що залишило свій слід у пам’яті, але майже втратило чіткі обриси.

Досліджуючи романи Патріка Модіано, провідною темою яких виступає феномен пам’яті, спостерігаємо наявність характерних рис кінематографічних стратегій, окреслених режисером Д. Вертовим. Сюжетні ланцюги, що розгортаються у різних часових площинах, демонструють ретроспективний перегляд персонажами свого життя. Роман «Вілла “Смуток”» розпочинається панорамним оглядом героя оточуючого світу, що відповідає прийому «кіноока засніженої ночі». Споглядаючи «засніжені» часом будівлі біля вокзалу у Верхній Савойї, деякі з яких зникли безвісти, Віктор пригадує роки своєї молодості, а саме ті кілька місяців, які йому довелося провести у цій місцині. Саме знайомі будинки, кафе, вокзальна площа викликають з глибин його пам’яті спогади юності, а з ними відчуття смутку і туги. Таке емоційне збурення, яке запустило мнемонічний механізм свідомості головного героя, відповідає прийому зйомки зненацька, або ж «кіноока й пожежі». Невтримний вир спогадів підіймає на поверхню приховані у серці чуттєві переживання. «Тоді я помирав від страху. Страх, який не залишає мене й досі, тоді був набагато сильнішим… Оскільки найкращими точками відліку є війни, варто уточнити про яку ж війну піде мова. Про ту, яку називають алжирською, на початку шістдесятих років, в епоху, коли всі їхали до Флориди у кабріолетах, а жінки погано вдягалися. Чоловіки до речі теж. Тоді я боявся ще більше, й обрав собі цей прихисток, оскільки він був усього за п’ять кілометрів від швейцарського кордону. За найменшої загрози варто лише перепливти озеро – і ти там. Через свою наївність я вважав, що чим ближче до Швейцарії, тим далі від небезпеки. Тоді я ще не знав, що Швейцарії не існує» [112, с.13]. Прогулюючись катером вздовж берегів Швейцарії, він відчував себе затиснутим страхом з обох боків мов лещатами: позаду військові, а попереду безодня невідомого за примарним кордоном. Віктор також пригадує свою зустріч з молодою акторкою Івонною, її зелений шалик, відблиск її білосніжної шкіри у місячному сяйві, до якої відчув романтичний юнацький

потяг. Деталі, вихоплені внутрішнім поглядом, спричиняють розгортання цілої низки образів, що суголосить прийому прихованої зйомки «кінооко і поцілунок». «Поряд з вітальнею була інша кімната, де стояв лише великий стіл із шухлядами – гадаю, саме такі столи були в управлінні колоніями – і величезне шкіряне крісло темно-зеленого кольору. Тут ми і сховалися… Підлога кабінета була встелена вовняним килимом, на який ми прилягли. Поряд із нами промінь світла сіро-блакитною стрічкою проліг поперек кімнати. Одне з вікон було напіввідчиненим, і чувся шепіт листя, що торкалося скла» [112, с.28]. Серед облич представників богеми, що намагалися втекти від реальності, розважаючись, Івонна була єдиною, кому Віктор зміг довіритися. Дослідивши відтворення кінематографічних технік у романі Патріка Модіано «Вілла “Смуток”», можемо встановити послідовність композиційних позицій. Відправною точкою тут виступає споглядання, яке переривається раптовим емоційним сплеском, викликаним несподіваною обставиною чи деталлю, що призводить до занурення персонажа у шари власної свідомості. Використання моделі спостерігання/імпульс/занурення постає ключовою у романах письменника.

Роман «Молодість» також відображає подібний патерн. Оповідь розпочинається спогляданням героєм оточуючого світу: дружини, двох дітей, власного будиночку в Швейцарії. Під час одного із сімейних виїздів, дружина Оділь, наспівуватиме знайому мелодію, яка змусить героя подумки повернутися у часи їхньої молодості, їх першу зустріч і непростий шлях до сімейного щастя. У романах «Цирк іде» та «Весняний пес» відзначимо іншу послідовність зазначеної моделі. Оповідь розпочинається із заглиблення героїв у власні спогади. Занурення перериваються у момент виникнення несподіваних обставин, які призведуть до виникнення психоемоційного імпульсу, що стане точкою повернення персонажів на поверхню їх свідомості. Як у романі «Цирк іде», так і у романі «Весняний пес», таким чинником постають фотографії, споглядання яких призводить до заглиблення у власні

спогади. Водночас, емоційний поштовх, спричинений спогляданням фотознімків, послуговує своєрідним містком до реальності.

Оповідь роману «Дора Брюдер» демонструє іншу модель побудови. Відправною точкою тут виступає психоемоційний імпульс, який викликав процес пригадування, паралельно до споглядання героєм оточуючого світу. Збурення емоцій персонажа викликає документ – замітка про зниклу дівчинку в одній з паризьких газет. Розслідування її подальшої долі змушують героя повсякчас співвідносити маркери минулого (будинки, вулиці) з антуражем минулих років (Париж за часів окупації). Нові документи, віднайдені під час пошуку, спричиняють нові імпульси, які зображають поступове домінування мнемонічного занурення над реальним життям.

Роман «Кафе втраченої молодості» демонструє поєднання кількох варіацій композиційної моделі. Оскільки оповідь роману складається з чотирьох фрагментів-історій різних персонажів, кожна з них репрезентує окремий різновид. Історія колишнього студента розпочинається із занурення ним у спогади про відвідувачів кафе «Конде» за часів його юності. Опинившись на місці цього закладу багато років потому, він бачить магазин шкіргалантереї. Разючий контраст реальності із закарбованим у пам’яті образом, вихоплює героя з лабетів минулого. Така послідовність дозволяє змалювати наступний патерн: занурення – імпульс – споглядання. Історія приватного детектива Кеслея розпочинається із спілкування з відвідувачами кафе «Конде» з метою дізнатися про долю Жаклін Деланк. Опинившись у кварталі її дитинства, детектива охопили відчуття схвилювання й страху. Знайомі до болю провулки спричинили виникнення емоційного сплеску, який мав би призвести до занурення персонажем у власні спогади. Натомість, відчутний імпульс викликав лише зміну ставлення до розшукуваної ним дівчини, залишивши його свідомість у потоці реальності, що відображає наступну послідовність: споглядання/імпульс/споглядання. Історія Лукі розпочинається зі спогадів про нелегке дитинство. Заглиблення героїні у шари власної пам’яті (втеча з батьківського дому, розчарування у шлюбі, нова втеча

від чоловіка у нікуди) переривається емоційним сплеском закоханості. Намагаючись загубитися серед відвідувачів кафе «Конде», вона зустрічає Ролана, чуйне ставлення якого дало їй надію на «звільнення» від болісного минулого. Блукання вулицями нічного Парижа та споглядання «нейтральних» кварталів дозволяє вивести таку послідовність: занурення/імпульс/ споглядання. Історія Ролана повторює зазначену вище модель аналізованого фрагмента оповіді, що демонструє домінування зворотної композиційної моделі у романі.

У романі «Горизонт» спостерігаємо дещо інший композиційний патерн. Жан Боман намагається відновити обставини минулих часів, пригадуючи обличчя та імена людей, з якими йому довелося колись зустрічатися. Нав'язливі образи минулого постають психоемоційним імпульсом, який призводить до запуску мнемонічного механізму. Вир спогадів змушує героя зануритись у глибини власної пам'яті, пригадати чуттєву зустріч з Маргерет Ле Коз, матір з волоссям вогняного відтінку та Париж тих часів, який значно змінився сьогодні. Споглядання новобудов, зведених на місці пам'ятних для нього вулиць і кварталів, повертає героя до реальності. Він змушений усвідомити, що минуле розсіюється із зникненням свідчень його існування. Таким чином, оповідь роману відтворює своєрідну композиційну модель, в якій імпульс передує зануренню, завершуючись процесом споглядання оточуючого світу реального життя. Зазначена модель художньої побудови відображає перенесення письменником кінематографічних структуротворчих засад у полотно роману.

4.2. Прийоми монтажної побудови прози Патріка Модіано

Увібравши досвід своїх попередників, як кінематографістів, так і письменників-новороманістів, Патріку Модіано вдалося поєднати художні техніки обох мистецтв, створивши своєрідний літературний простір із характерними кінематографічними рисами. Поєднання різнорідних

сюжетних ліній у межах оповіді демонструє продовження письменником традицій його попередників. Сплетіння часових шарів у текстах автора нагадують серію мерехтливих зображень. Наративний рівень, у межах якого діють причинно-наслідкові зв'язки, вибудований лінійно, складає основу багаторівневої конструкції. Лінійно викладену інтригу перебивають фрагменти іншого оповідного рівня, місце дії у межах якого не співвідноситься, а спільним елементом виступає єдиний часовий проміжок минулого часу. Читач осмислює події як ланцюги, що розгортаються паралельно, поєднані часовими ланками. Переплетіння кількох сюжетних ліній у романах Патріка Модіано відповідають прийому паралельного монтажу, розробленого Д. Гріффітом на початку XX ст.

Застосований у 1908 р. прийом паралельного монтажу із залученням крупного плану, отримавши назву «cut back» – перенесення дії, дозволив режисеру ввести кілька паралельних кадрів, які стосуються різних персонажів з різним місцезнаходженням, для створення ефекту видіння, марення. Свідомо поєднавши непов'язані між собою просторово різнорідні кадри, митцю вдалося утворити оповідну аномалію. Прийом паралельного монтажу був застосований у фільмах-переслідуваннях для створення ефекту безперервності дії. Переривання дії кожного плану незалежно від її завершеності призводить до порушення континуальності дії, почленованої постійними розривами. Використання такого прийому не націлене на відтворення життя, а має на меті показати «залишки предметів, зрізи видів, незавершені головоломки з назавжди пов'язаних між собою речей» [174, с.51]. Концепція паралельного монтажу Д. Гріффіта видається зрізом дуальної картини світу, яка прямує двома паралельними лініями соціальних контрастів до певного гіпотетичного «примирення», перехрещення якого досягають паралельні прямі у далекій недосяжній безкінечності. Для режисера монтаж відтворює органічну єдність. Ціле, в його розумінні, полягає у поєднані різноманітності, створюючи множинність диференційованих частин [51, с.75]. Різнорідні частини відбираються у

бінарних відношеннях, які і створюють паралельний поперемінний монтаж. Зіставлені фрагменти покликані відображати дії, націлені на подолання конфлікту з метою відбудови цілого. Конвергентні дії, розвиваючись у процесі розгортання сюжетних ліній, відтворюють своєрідну дуель, що нагнітається у певному ритмі. Їх метою є відновлення рівноваги (подолання насилля, несправедливості) та встановлення гармонійної єдності. Чергування дій, що стрімко зближуються у пришвидшеному ритмі, відповідають конвергентному типу монтажу, створеному Д. Гріффітом на початку доби кінематографа. Невід'ємною складовою монтажної техніки є проблема відтворення часу. Кінематографістам вдалося створити континуальність, шляхом відображення дії. Конвергентний монтаж Д. Гріффіта включає два аспекти часу [51, с.77]. З одного боку час як ціле, як «величезна спіраль неосяжного минулого і недосяжного майбутнього», включає в себе всю сукупність руху у Всесвіті. З іншого – часовий проміжок як відрізок тривалості дії теперішнього. Час як відрізок являє собою перемінно пришвидшене теперішнє, що розширюється часовою спіраллю в обидва напрямки з точки-моменту дії. Безкінечно розширене теперішнє неодмінно перетворилося б на ціле, що, на думку режисера, і є основною ідеєю фільму.

Аналізуючи особливості побудови художньої структури романів Патріка Модіано спостерігаємо типологічне структурно-мистецьке сходження із засадами паралельного конвергентного монтажу Д. Гріффіта. Паралельне розгортання сюжетних ліній, що стосуються різних часових площин, відмічаємо у романі «Вілла "Смуток"». Роман розпочинається із споглядання героєм знакових місць, де йому довелося провести дні своєї юності. Дія, що належить площині теперішнього часу, призводить до актуалізації дій минулого, запускаючи механізм пригадування. Відтворення колишніх подій, поданих автором у теперішньому часі, поперемінно переривається фрагментами оповіді героя, що споглядає свою юність. Тривалість частин оповіді, зображаючи героя сьогоднішнього, поступово

зменшується, надаючи місце спогадам, які заповнюють темпоральну площину абсолютним теперішнім.

У романі «Молодість» історія головного героя Луї – вже чоловіка і батька, який пригадує свою молодість, їдучи з містечка у Швейцарії до Парижа, бачимо наявність двох оповідних ланцюгів, розміщених у різних часових вимірах. Луї, його дружина Оділь, діти, друзі перебувають тут, у сьогоденні, у той час, як молодий Луї належить минулому. Фрагмент теперішнього і колишнього зіставлені автором лише на початку твору. Особливість монтажної побудови роману полягає не у поперемінному поєднанні подій з різних часових площин, а у чергуванні історій двох персонажів (Луї/Оділь), що перебувають в одному часовому вимірі. Історія Луї теперішнього змінюється історією Луї-юнака, перериваючись історією юної Оділь. Обидві сюжетні лінії «з минулого» поєднуються у спільну історію молодого подружжя. Конвергенція дій оповіді націлена не на злиття часових площин як таких, а на злиття часового континууму шляхом поєднання різних ліній сюжету.

У романі «Цирк іде» специфіка поєднання різнорідних фрагментів відповідає засадам послідовного монтажу. Оскільки події роману належать минулому, а фрагменти, що стосуються інших часових площин (теперішнього та позаминулого часу) проступають окремими вкрапленнями, привертає увагу характер їх зчеплення, поєднання із «тканиною» оповіді. Вмонтовані фрагменти приєднуються за принципом схожості, що дозволяє автору створити ефект «акварелі». «Розмиті» кордони поєднаних частин зображають плавне перетікання дії у межах різних часових площин, відтворюючи органічне ціле. «Він питав, до якої саме країни виїхав батько. Я вирішив «замести сліди» і відповів: «У Бельгію». За тиждень до того я проводжав батька на Ліонський вокзал. Він одягнув своє темно-синє пальто, а з багажу – лише шкіряна сумка… «Грабле житиме разом з тобою у нашій квартирі. Пізніше ми щось вигадаємо. Потрібно винайняти іншу квартиру». Однак вимовив він це без особливої певності. Потяг на Женеву рушив, і в ту

хвилину я відчув, що ніколи більше не побачу ні його обличчя, ні темно-синього пальта. О дев'ятій я спустився на четвертий поверх. Я чув, як Грабле ходить там. Він сидів у домашній куртці з шотландки на дивані у кабінеті. Поряд з ним на таці стояла чашка чаю і печиво «Шоко». Він ще не голився і обличчя у нього було пом'яте» [201, с.20].

Натомість, у романі «Весняний пес» спостерігаємо характерні риси структурної побудови, що відповідають основним засадам конвергентного монтажу Д. Гриффіта. Оповідь роману розгортається у площинах минулого і теперішнього часів. Герой згадує, як познайомився з фотографом Жансеном, візит до якого змусив юнака затриматись в ательє на тривалий час. Фрагменти спогадів героя, тісно переплітаються з історією фотографа, поперемінно чергуючись. Дії, належачи до різних часових вимірів, зображені письменником у теперішньому часі. Вони перетворюють часовий континуум оповіді, формуючи єдиний вимір всеохоплюючого теперішнього. Сюжетні лінії молодого «архіваріуса» та фотографа, зливаються в одну. Юнак, спостерігаючи за життям знайомих своїх батьків зі світлин Жансена, перетворився на письменника, охопленого ностальгією за минулим. Протиставлення гарячого бажання героя дізнатися про людей, зображених на фото, байдужості та відчуженості Жансена, не просто фотографа, а й «учасника» цього життя в історії, виливається у відчуття світлої туги в душі письменника, яким згодом став молодий герой. Він розуміє, що спогади зникають у глибинах пам'яті. Єдине, що допоможе уникнути остаточного зникнення – це свідчення їх існування. Але такі, як Жансен, надають перевагу амнезії, оскільки забагато спогадів й три валізи фотографій важко пронести через все життя. Єдність, створена автором шляхом злиття часових площин та оповідних ліній, підкреслена майстерно поєднаними фрагментами за принципом схожості. Функцію переходу з однієї частини в іншу виконує фото, поєднуючи і часові, і сюжетні особливості, які відповідають вічному «тепер». «Я склав список імен усіх тих, чиї портрети зробив Жансен. Він робив їх скрізь: на вулицях, у кафе, на прогулянці. Свій я і досі бачу – на

фоні оранжереї Люксембурського саду. Я вийшов із затінку каштанів і зупинився біля майданчика для гри у кулі. Кілька чоловіків обговорювали партію. Мою увагу привернув найвищий з них, у білій сорочці. Одне з фото, зроблене Жансеном, спало мені на думку. На його звороті я написав: «Мішель Л. Набережна Пассі. Дата невизначена». Молодий чоловік у білій сорочці стояв, спершись ліктем на мармур каміну у яскравому світлі. Жансен добре пам'ятав, за яких обставин йому довелося зробити це фото. В нього не було ні копійки і Робер Капа, що знав різних людей, знайшов йому нескладну і прибуткову роботу… Одна американка, що здавала житло, забажала мати фото цього Мішеля Л. у стилі Голівуду» [198, с.16].

Ключовою, серед особливостей структурної побудови романів Патріка Модіано, постає часова складова. Дослідження часових сегментів та їх специфічні конструкції у межах художнього тексту належать наратологу Ж.Женетту. Встановлюючи їх відношення та закони функціонування, дослідник визначає певні залежності та відхилення. Виокремлення часових сегментів дозволяє йому дослідити темп повторюваності текстуальних одиниць, протяжність відступів різних часових ланцюгів. Аналізуючи нарацію М.Пруста у своїй книзі «Фігури ІІІ», Ж. Женетт виділяє два аспекти: дискурс (як послідовність подій, реальних чи вигаданих, котрі становлять об'єкт даного дискурсу) та історію (оповідальне означуване або ж зміст) [61, с.66]. На рівні дискурсу він виділяє три категорії аналізу: порядок часу (відношення між часом історії та часом дискурсу), аспект (спосіб сприйняття оповідачем часу історії) та модальність (тип дискурсу, який використовує оповідач).

Дослідження категорії порядку часу в романах Патріка Модіано дозволяє виокремити специфіку розташування оповідних сегментів та встановити особливості художньої конструкції текстів. Категорія порядку часу за Ж. Женеттом визначає часовий порядок, проявляючи у зівставленні порядку розуміння подій або часових сегментів оповідного дискурсу та порядку, який задає послідовність цих самих сегментів чи подій в історії.

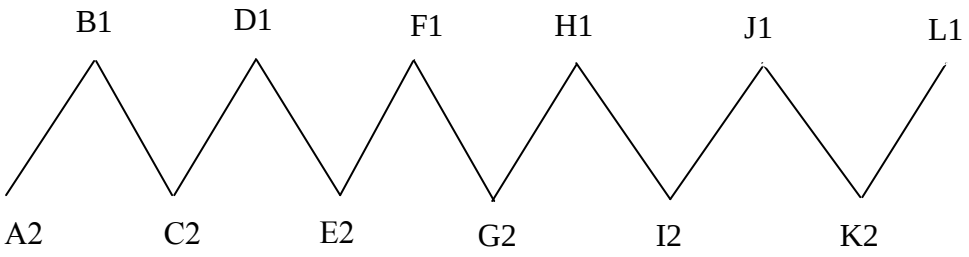
Аналіз роману «Вілла “Смуток”» демонструє наявність 13 умовних розділів, що складають 48 фрагментів. Фрагменти оповіді розділені значними відступами, дозволяючи здійснити такий розподіл. Дія у межах виокремлених частин відбувається у різних часових площинах. Розглянувши перші два розділи, можна виділити 12 сегментів. Позначимо їх літерами латинського алфавіту: A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L. Виділені сегменти співвідносяться з двома часовими позиціями. Позначимо їх відповідно до розташування у часовому континуумі : 1 – минуле, що характеризує дії, які відбувалися до моменту мовлення, та 2 – теперішнє, як позначник дій, означених у момент мовлення.

Зіставимо виділені сегменти із часовими позиціями. Побачимо, що сегмент A відповідає позиції 2 (теперішнє): «Готелю “Верден” більше не існує…»; B – позиції 1 (минуле): «Миттєво згадую…»; C – позиції 2: «“Віндзор” та “Ермітаж” стоять чорні, неначе обгорілі»; D – позиції 1: «Що ж я робив, вісімнадцятилітній, на престижному курорті…»; E – позиції 2: «Я б згадав і багато іншого, якби мав програмку під рукою…»; F – позиції 1: «Погода стояла “світова”…»; G – позиції 2: «Я знайшов програму…Із задоволенням передивився б її знову»; H – позиції 1: «Після кіно я знову випивав…»; I – позиції 2: «Пам’ятаєте Лісабон під час війни?»; J – позиції 1: «Зрідка я вдягав фланелевий костюм…»; K – позиції 2: «Ніколи більше я не бачив таких дивовижних ясних ночей»; L - позиції 1: «…я чекав на останній фунікулер». Розглянувши відповідність текстових сегментів їх часовим позиціям, встановимо послідовність:

A2 – B1 – C2 – D1 – E2 – F1 – G2 – H1 – I2 – J1 – K2 – L1

Таке розміщення часових сегментів демонструє поперемінне чергування частин тексту. Зважаючи на їх приналежність до різних темпоральних площин, розмістимо фрагменти відповідно:

Таб.1. Порядок темпоральної приналежності оповідних фрагментів роману Патріка Модіано «Вілла “Смуток”».



Дана конструкція представляє оповідь у формі послідовного зигзага. Сегмент А, як відправна точка, займає автономну позицію відповідно до площини теперішнього часу. Сегмент В, розташований у межах площини минулого часу, виступає як ретроспективний і утворює аналепсис, що позначає згадування заднім числом подій, котрі передували тій точці історії, у якій знаходиться оповідач на момент оповіді, за визначенням Ж. Женетта [61, с.127]. Сегмент С відображає просте повернення у початкову позицію. Сегмент D знову дає ретроспекцію і виступає аналепсисом подібно до В. Сегмент повертає оповідь у площину теперішнього часу. Але тут теперішнє розглядається з позиції минулого, відображаючи події попередні, і демонструє антиципацію або пролепсис. Спостерігаємо підпорядкування сегмента Е сегменту D, чого немає між D та С. Сегмент Е повертає нас у позицію 1, площину минулого часу. Сегмент G демонструє поєднання характерних рис аналепсиса та пролепсиса, оскільки, повертаючись до теперішнього, оповідач розмірковує щодо минулого і майбутнього. Сегмент Н, подібно до F, є простим поверненням у площину минулого часу. Сегмент І, подібно до сегмента Е, представляє пролепсис. Сегмента J та L, подібно до F та Н, відображають повернення у минуле. Сегмент К, аналогічно сегментам І та Е, виступає пролепсисом, змальовуючи попередні події щодо моменту мовлення. Розглянувши часову послідовність сегментів у формі зиґзаґа, спостерігаємо наявність анахронічних відхилень оповіді (аналепсисів та пролепсисів), які виступають часовими відступами від темпоральної вісі.

У даному романі Патріка Модіано відхилення є переважно внутрішніми, тривалість яких залишається всередині часового проміжку первинної оповіді. Дослідження роману «Вілла “Смуток”» демонструє використання автором ретроспекцій, що відповідає монтажному принципу Д. Гріффіта «cut back». Попеременне чергування фрагментів оповіді постає прикладом втілення засад паралельного монтажу у літературному творі й відображає розгортання різних сюжетних ліній у послідовному ритмі.

Принцип паралельного конвергентного монтажу, розроблений Д.Гріффітом на початку ХХ ст., дозволив створити нове бачення побудови художнього твору. Осмислення монтажних прийомів і втілення їх засад у різних мистецтвах призвело до формування нових творчих стратегій. Відомий режисер С. Ейзенштейн, розглядаючи різні форми монтажу – метричного, ритмічного, тонального, обертонного, розробляючи проблеми горизонтального, вертикального, колористичного монтажу тощо, виходив на нові принципи композиції, котрі вплинули на загальні закони художньої творчості. Режисер відзначав, що природа монтажу не відходить від принципів реалістичного (кіно)письма, а діє як одне з найбільш послідовних і закономірних засобів реалістичного розкриття змісту. На його думку кожний монтажний шматок являє собою є конкретним зображенням єдиної загальної теми, яка пронизує всі монтажні фрагменти. Зіставлення окремих частин покликане відобразити синтез теми як головної ідеї усього твору [48, с.58]. Він вбачав силу монтажу у залученні емоцій та розуму глядача у творчий процес, під час якого індивідуальне сприйняття у поєднанні з наданим «баченням» автора розкривається, глибоко емоційно сприймаючи представлену ідею. Монтаж, вважав режисер, змушуючи творити самого глядача, викликає потужну внутрішню творчу схвильованість, відрізняючи емоційний твір від інформаційної логіки простого переказу зображених подій.

Розуміння монтажних принципів як глибокого психоемоційного, і водночас, творчого процесу призвело до створення нового способу поєднання оповідних фрагментів. Відомий прийом «монтаж атракціонів», розроблений

С.Ейзенштейном, передбачав зіставлення окремих частин за принципом асоціацій, давши змогу митцю відтворити якісну трансформацію художнього образу в іншу ступінь [51, с.82]. Перехід від одного фрагмента до іншого, продиктований якісними змінами, потребує відбору таких частин, які при зіставленні викликають значний емоційний імпульс. Протиставлення різних за «напругою» кадрів, призвело до появи монтажу за принципом контраверси. Протиставлення виступає не як опозиція різних з природою феноменів (земля – вода), чи одиничного і множинного. Поєднання за принципом опозиції передбачає протиставлення з метою переходу одного фрагмента до іншого, що дає нове змістове наповнення. Важливим є не лише органічний зв'язок двох фрагментів, а й патетичний стрибок, що народжується при такому переході. Народження «третього» змісту вплинуло на осмислення монтажного процесу як такого. Наявність єдиної наскрізної теми, для поєднання всіх фрагментів оповіді, розглядалася режисером як органічна спіраль, що охоплює ціле, розділене на дві частини, протиставлені одна одній. Точка поділу, названа точкою-цезурою, відповідає іншій точці на іншому витку спіралі, якщо їх поєднати прямою. Закон «золотого перетину» С. Ейзенштейна дозволив поєднати розрізнені сюжетні лінії у межах художньої композиції, об'єднуючою ланкою яких виступають асоціативно схожі, але якісно контрастні образи. Паралельний монтаж Д. Гріффіта був замінений монтажем «якісних стрибків» (стрибкоподібний монтаж), який дозволяв зобразити єдину ідею, шляхом опозиційно зіставлених якісно різних фрагментів, вибудувати художню конструкцію, у межах якої сюжетні лінії розвиваються стрибкоподібно, щоразу збільшуючи емоційну напругу у точках-переміщеннях.

Створення єдиного цілісного образу монтажними засобами призвело до розробки С. Ейзенштейном принципів поліфонного монтажу. Його засади полягали у розвитку руху цілого ряду ліній, що проходять через серію поєднаних фрагментів. Кожна з сюжетних ліній, окрім власного розвитку, передбачає власний композиційний хід, невід'ємний від динаміки цілого.

Основним правилом підбору монтажних шматків режисер вважав не стільки поєднання кадрів за однією характерною ознакою, чи то рух, світло, етап розвитку сюжету, скільки враховував одночасний рух на всіх композиційних рівнях [98, с.3]. Окрім загального розвитку, кожний монтажний шматок має враховувати динаміку руху в межах кожної окремої теми. Кожен фрагмент може вміщувати одну або кілька тем, вмонтованих шляхом призупинення руху – паузи. Єдиним образним «ключем» (кіно)письма С.Ейзенштейн вважав стильову гармонію композиції. Його ідея створення цілісного підходу до художньої побудови твору значною мірою вплинула на розвиток світового мистецтва.

Яскравим прикладом використання техніки поліфонного монтажу постає роман Патріка Модіано «Цирк іде». Аналізуючи порядок фрагментів оповіді роману, слід відмітити їх особливу послідовність й наповнення. На початку роману автор зображає зустріч двох молодих людей, історія життя в Парижі яких висвітлюється до середини твору. Серед паризьких набережних, орендованих квартир, переповнених вокзалів проступає фрагмент, що відсилає до суб'єкту нарації. Опиняючись у знайомому місці оповідач вдається до спогадів, викликаних споглядання оточуючого простору. Перша частина роману, викладена письменником у формі теперішнього часу, переривається фрагментом оповіді, в межах якого дії постають у формі минулого часу, що визначає їх різну часову приналежність – теперішнє/минуле. Зазначені частини поєднані за принципом суміжності й відповідають засадам паралельного монтажу Д. Гріффіта. Друга частина роману розкриває наступний оповідний план, коли, сидячи в одному з барів Парижа, оповідач згадує романтичну історію зустрічі двох закоханих, що відбулася 10 років тому. Дії зазначеного фрагмента оповіді, викладені у формі позаминулого часу, відсилають до третьої часової позиції – теперішнє/минуле/позаминуле. Така композиційна конструкція відповідає монтажному принципу золотого перетину, розробленому С. Ейзенштейном. Два оповідних плани, що стосуються площини теперішнього та минулого часів, поєднуються у спільній

точці, яка, виступаючи паузою, дозволяє ввести новий оповідний план іншого часового виміру.

Ланцюги фрагментів різних часових позицій змальовують спогади оповідача. Композиція відтворює спіраль тотального всеохоплюючого часу життя однієї людини. План теперішнього часу відтворює образ героя, який розглядається оповідачем з відстані десяти років і є якісно іншим, демонструючи монтажні засади поєднання різних частин шляхом опозиції за С. Ейзенштеном. Розглядаючи кожний часовий ланцюг окремо, можна помітити якісні зміни і всередині наступних фрагментів, що стосуються оповідача. Його висновки у процесі «перегляду» свого минулого, відображає не пасивний оніричний екстаз, а глибинний мнемонічний процес як спосіб відшукати себе, встановити власну цілісність, занурюючись у спогади. «Вона замовкла. Я подумав, про того чоловіка у синьому піджаку. Його посмішка вразила мене, і я не забув її навіть десять років потому… Було це десь у 1973 році. Він стояв за стійкою вже не такий елегантний як того разу, обличчя прорізали зморшки, волосся посивіло… Я відчув, що він відповість на всі мої питання, про що б я не спитав. Тоді я був ще замолодим, виглядав скромним. А йому, без сумніву, хотілося побазікати з кимсь» [201, с.150]. Дослідження порядку часу за Ж. Женеттом дозволяє виокремити часові площини роману та точки їх зіткнення, утворюючи новий оповідний шар. Роман «Цирк іде» поєднує в собі монтажні принципи сполучення фрагментів паралельного монтажу й особливості його структурної побудови монтажу за С. Ейзенштейном, що створює нову художню модель композиційної конструкції, в межах якої розвиток дії відбувається не лише у процесі розгортання сюжетних ліній різних часових позицій, а й у межах «міжкадрових» просторів, відповідаючи засадам поліфонного монтажу, розробленого відомим режисером.

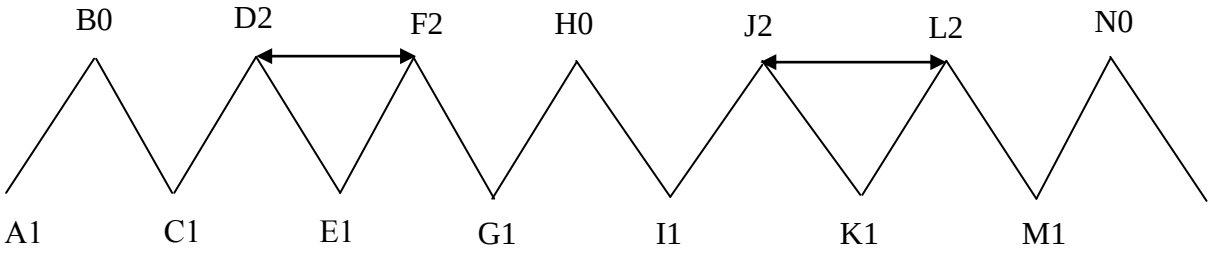
У романі Патріка Модіано «Цирк іде» можна виявити наступний часовий порядок. 12 розділів твору містять 14 сегментів, які відображають три часові позиції – теперішнє/минуле/позаминуле. Позначимо їх відповідно

2, 1 і 0. Сегмент А відповідає позиції 1 (минуле): «Мені було вісімнадцять років, і чоловік, риси якого нині зникли з моєї пам’яті, слухав усе, що я йому розповідав…»; сегмент В відповідає позиції 0 (позаминуле): «За тиждень до того я супроводжував батька на Ліонський вокзал»; сегмент С відповідає позиції 1 (минуле): «О дев’ятій годині ранку спустився на четвертий поверх»; D – позиції 2 (теперішнє): «Зараз я вже не згадаю точно, що я відчував тоді час у присутності цього чоловіка…»; Е - позиції 1 (минуле): «Він змовницькі підморгнув мені»; F – позиції 2 (теперішнє): «Тільки нещодавно, через тридцять років, я випадково знайшов конверт з надрукованим заголовком…»; G – позиції 1 (минуле): «Він видавався засмученим. Він запалив цигарку»; Н – позиції 0 (позаминуле): «Минулого року це кафе слугувало мені прихистком»; I – позиції 1 (минуле): «Я побачив її за вікном»; J – позиції 2 (теперішнє): «Кілька років потому я краще вивчив цей квартал…»; К – позиції 1 (минуле): «Ми пройшли через двір того будинку»; L – позиції 2 (теперішнє): «Зараз я дивлюся на все це ніби здалеку»; М – позиції 1 (минуле): «Вона прилягла коло мене»; N – позиції 0 (позаминуле): «Одного дня, я був наштовхнувся на портфель, який він (батько) забув у кабінеті». Визначивши приналежність текстових сегментів різним часовим позиціям, встановимо їх послідовність:

A1 – B0 – C1 – D2 - E1 – F2 – G1 – H0 – I1 – J2 – K1 – L2 – M1 – N0

Розташуємо оповідні сегменти відповідно до їх часової приналежності:

Таб.2. Порядок темпоральної приналежності оповідних фрагментів роману Патріка Модіано «Цирк іде».



Розглянувши графік, можна зазначити, що сегменти, які відповідають часовій позиції «минуле», і сегменти, що належать площині теперішнього часу, утворюють зигзаг із змінними вершинами. Це дозволяє окреслити оповідну структуру, котра вибудовується письменником на засадах монтажної техніки. Використання принципів якісного сполучення фрагментів тексту, тобто таких що демонструють якісні зміни споріднених образів, та формули «золотого перетину», дозволяючи поєднати різні часові площини у точках, що демонструють динаміку розвитку дії, яскраво ілюструє втілення автором кінематографічних підходів у створенні літературного твору.

Прикладом складного часового плетіння можуть слугувати романи, написані письменником протягом 1990-2000 років. У романі «Дора Брюдер» (1997), присвяченому трагічному періоду окупації Франції за часів Другої світової війни. Герой, прочитавши замітку щодо зниклої дівчинки у «Парі-Суар», починає розслідування. Документи, фотознімки, листи батьків дівчинки, адреси шпиталів Парижа, спогади можливих свідків, перетворюють роман-пошук на роман-архів, поєднуючи гіркі спогади воєнних років із багатоголоссям втрат війни. У творі наявні два сюжетні ланцюги, що відповідають різним часовим площинам. До площини теперішнього часу, у межах якої починається оповідь роману, належить історія героя, котрий починає власне розслідування долі єврейської дівчинки Дори. Площина минулого часу охоплює події часів окупації Парижа німецькими військами, що супроводжувалися масовими арештами за національною ознакою. Події 40-х рр., описані автором з використанням граматичних конструкцій теперішнього часу, хоч і належать виміру історичного минулого, завдяки формі викладення створюють відчуття симультанності розгортання обох сюжетних ліній. Завдяки цьому обидві часові площини максимально наближаються одна до одної, сплітаючись в єдине полотно оповіді. Текстові фрагменти різних часових позицій чітко відокремлені в романі, що відповідає засадам кінематографічного

кадрування. Втім, оповідь не видається розірваною, занадто фрагментованою, що нагадувало б колаж. Гармонійна спорідненість текстових фрагментів демонструє майстерно використану письменником техніку монтажу за якісною ознакою. Образи, що поєднують частини тексту, відображають емоційну напругу, яка перебивається сухим фактажем наступного фрагмента. «Якби я не написав ці рядки, ніхто ніколи не дізнався б, що ця невідома дівчина і мій батько разом опинилися у поліцейському авто у лютому 1942-го на Єлисейських полях. Вони так і залишилися б тими, кого – живі вони чи мертві – зараховують до категорії “невстановлених осіб”. Двадцять років потому моя мати грала в одній виставі у театрі «Мішель». Я часто чекав на неї у кафе на розі вулиці Матюрен та Греффюль» [110, с.81]. Сполучені за принципом контрасту, сюжетні лінії, як і часові площини, перетинаючись, утворюють специфічний (міжкадровий) простір, у межах якого набуває розвитку тема дитинства героя. Спогади про батька-єврея, що також став жертвою жахливого терору фашистського режиму, проступають на тлі магістральних оповідних планів. Маленька самотня дівчинка-втікачка, яка блукала вулицями міста у пошуках безпечного притулку, нагадує героєві його власне дитинство, сповнене страхами та розпачем, зовсім як Дора. Динаміка розвитку теми дитинства співпадає із темпом розвитку подій двох інших сюжетних ліній, результатом чого є, створений автором, образ усіх репресованих євреїв під час Другої світової війни. Така багаторівнева конструкція художньої оповіді відповідає композиційним засадам поліфонного монтажу, за допомогою якого письменнику вдається відобразити глибину страждань не лише однієї людини, а й створити відчуття незціленої туги, що навіки закарбувалася у генетичній пам’яті багатьох поколінь.

Роман Патріка Модіано «Кафе втраченої молодості» (2007) має відмінну від попередніх творів художню конструкцію. Оповідь складається з чотирьох розлогих фрагментів. Кожна із чотирьох сюжетних ліній викладена з позиції теперішнього часу, що створює відчуття одночасного розгортання

подій у межах різних фрагментів. Площиною поєднання різних оповідних планів виступає кав'ярня «Конде». Усі чотири оповідачі, так чи інакше, зустрічали один одного у паризькому «притулку для бездомних собак», як називала «Конде» сама власниця, мадам Шадлі, де завжди панувала атмосфера приязності й вільнодумства. Обраний автором просторовий чинник кардинально відрізняє даний роман з-поміж інших, домінантою художньої побудови якого виступає темпоральна складова. Історія молодого студента, дівчини, якій відвідувачі дали прізвисько Лукі, письменника-початківця Ролана та приватного детектива Кеслея розкриває динамічні зміни у межах кожного з фрагментів. Студент Гірського інституту згадує свої молоді роки. Саме тоді він частенько відвідував «Конде», де збиралися різні люди, серед яких були і письменники, і поети, студенти, вільні філософи, чи ті, кому просто нікуди було йти. Його спогади про ті часи виникають у той момент, коли він, опинившись на вулиці Парижа, не впізнає знайомих місць. На місті «Конде» - магазин шкіряних виробів, а вулиці змінили атмосферу свободи на картаті принади матеріального світу. Споглядання героєм себе колишнього з теперішнього часу, демонструє наявність часової складової, яка визначає якісні зміни зіставлених образів у межах одного фрагмента. Аналогічним є розвиток подій інших сюжетних ліній. Жаклін Деланк, що заходила до кафе «Конде», просто не мала куди піти. Залишивши чоловіка, вона віднаходила певну рівновагу у компанії привітних незнайомців. Переживаючи глибоку драму нещасливого дитинства, вона намагалася сховатися від своїх спогадів у безпечному місці серед натовпу. Протиставлення подій минулого сьогоденню призводить до трагічного фіналу історії Жаклін. «Хлопець у шкіряній куртці», який часто супроводжував Лукі, спілкуючись з відвідувачами «Конде», розмірковує на тему «нейтральних зон». Кілька друкованих сторінок згодом переростуть у роман, де він опише мрійливу атмосферу паризького кафе, його «персонажів» та їх із Жаклін історію. Спогади Ролана про зустріч з молодою дівчиною з позицій теперішнього демонструє якісну зміну між молодим

романтиком і задумливим філософом, на якого перетворився герой. Приватний детектив П'єр Кеслей, котрий розслідує справу зниклої Жаклін Деланк, теж не залишається байдужим. Мисливець за фактами змінюється під впливом дивовижної атмосфери молодості й свободи, ставши сентиментальним спостерігачем. Даний розвиток подій у межах оповідних фрагментів демонструє дзеркально протилежну композиційну конструкцію. Визначальним і всеохоплюючим виступає простір, у той час як темпоральна вісь пронизує тло оповіді, не створюючи «міжкадрові» вузли, а поєднуючи їх, що відповідає засадам поліфонного монтажу. Одночасне розгортання сюжетних ліній суголосить основному художньому принципу монтажу французької школи. Спосіб поєднання чотирьох оповідних фрагментів нагадує прийом «потрійного екрану», винайденого французькими кінематографістами на початку XX ст. [51, с.96]. Значні за обсягом і протяжністю фрагменти тексту сполучаються притаманним обом схожим образом. При лінійному поєднанні відмічаємо наявність третього образу, що охоплює обидва фрагменти і вибудовується із суми сполучених образів. Сполучення першого та другого фрагмента поєднують історію студента і детектива Кеслея: «Іноді, коли я повертаюсь додому з контори чи самотніми недільними вечорами, у моїй пам'яті виникає одна обставина. З усією ретельністю я намагаюся зібрати все в одне ціле, записуючи на чистих сторінках зошита Боуінга. Тепер я відправляюсь на пошук точок перетину. Мені це приносить таке ж задоволення, як іншим кросворди чи розкладання пасьянсів. Імена і дати у зошиті дуже допомагають мені» / «Мені пощастило, що моїм сусідом за столиком у «Конде» виявився той юнак. З яким вдалося зав'язати невимушену бесіду. У цьому закладі я опинився вперше…Зошит, до якого він записував щодня і щовечора всіх відвідувачів кафе. Сильно полегшило мою роботу». Сполучення другого і третього фрагментів – поєднання історій Кеслея та Лукі: «Так я і сидів на тій лавці у парку, хоча надворі вже була глупа ніч, і, ніби уві сні, продовжував думати над справою Жаклін Деланк…Можливо, й вона йшла зараз якоюсь вулицею, якогось

району міста. Чи сиділа за столиком у «Конде». Але їй нічого боятися, я більше не зустрінусь з нею» / «У п’ятнадцятирічному віці я виглядала на дев’ятнадцять, а то й двадцять. Звали мене не Лукі, а Жаклін. А коли я вперше вийшла на вулицю, скориставшись відсутністю матері, мені було й того менше… Так, для мене все почалося наново, ніби зустріч з тими людьми була всього лише приводом, а Ролан був посланий для того, щоб повернути мене до мого справжнього дому». Сполучення третього і четвертого фрагментів – поєднання історій Лукі та Ролана: «А потім пішло у танок переді мною життя зі своїми злетами й падіннями. Одного разу, перебуваючи у меланхолії, я закреслила одне слово у заголовку книги, яку дав мені Гі де Вер, й написала інше. Книга називалася «Луїза Смиренна». Я замінила ім’я Луїза на Жаклін» / «Ми зібралися у кабінеті Гі де Вера…Я повернув голову і зустрівся поглядом з дівчиною. На кожному зібранні він читав тексти, які пізніше роздавав нам у друкованому вигляді. В мене збереглася одна копія якраз з того зібрання. Там є помітка. Дівчина назвала номер свого телефону, і я записав його знизу на сторінці червоною ручкою» [111, с. 66-68, с.100-102].

У романі Патріка Модіано «Горизонт» спостерігаємо домінування часової складової. Однак, просторовий аспект постає яскраво вираженим композиційним чинником. Письменник Жан Боман, розмірковуючи над своєю молодістю, згадує «деякі події, історії без продовження», з яких він може пригадати лише окремі імена чи обличчя. Серед його спогадів виринає історія Маргарет, з якою герой познайомився випадково. Лінія минулих часів, переплітається з роздумами героя. Композиційна побудова роману відображає наявність двох часових площин, де площина минулого часу, охоплюючи події молодих років героя, переважає. Площина ж теперішнього часу, у межах якої розгортається історія письменника Жана Бомана, проступає окремими вкрапленнями. Точки перетину обох площин вміщують фрагменти роздумів героя, здебільшого обираючи оніричну форму. «Йому завжди вірилося, що в серці деяких кварталів можна і зараз відшукати людей, яких зустрічав у юності, які не постаріли і не змінилися з роками. Вони

живуть у паралельному світі, не знаючи влади часу… Десь у схованках, вигинах часу Маргарет і інші існують такими ж, якими були й раніше. Щоб дістатися до них, потрібно знати потаємні ходи, двори, вгадати, де знаходяться ненанесені на карти вулиці, що на перший погляд заводять у глухий кут. Уві сні він точно знав, як потрапити туди, як дійти до тієї чи іншої станції метро. Однак, прокинувшись, не поспішав перевірити вказаний йому маршрут у реальному Парижі. Вірніше не наважувався» [109, с.47]. Лінія роздумів, пронизуючи площини минулого і теперішнього часів, демонструє динаміку розвитку образів, що якісно контрастують від точки до точки, відображаючи характерні риси поліфонного монтажу. Фрагменти оповіді поєднуються за принципом суміжності, плавно перетікаючи один в одного. «Коли завгодно вони разом можуть поїхати з Парижа, і перед ними відкриється безкраїй горизонт. Вони вільні. Вона кивала, нібито погоджуючись із ним. Вони довго сиділи на лавці, а повз проходили потяги… Уві сні хтось нашіптував йому: «Далекий Отей, дивний квартал моїх найбільших печалей», - і він одразу записав цю фразу до чорного блокнота, знаючи напевно, що слова, підслухані уві сні, які вразили тебе… варто прокинутись. Як вони безслідно забуваються, хоч ти й божився запам’ятати їх назавжди. Тієї ночі йому наснилася Маргарет Ле Коз, а це відбувалося рідко» [109, с.44].

Проаналізувавши засади монтажної техніки поліфонного монтажу, що передбачають як розгортання кількох оповідних ліній паралельно, так і наявність опосередкованих «вкраплень», формуючи окремий ряд, у межах якого передбачено трансформацію ключової події чи характеру, відмічаємо їх суголосність принципам техніки «потрійного екрана», що також вибудовує «додатковий», третій зміст при сполученні двох оповідних фрагментів. Саме наявність «третьої» складової, що яскраво проступає у романах Патріка Модіано, і утворює новий оповідний горизонт, покликаний відображати етапи емоційного переродження героя, дає змогу прослідкувати художню транспозицію монтажних технік у літературний твір, реалізуючись не лише

на рівні форми (фрагментарність, невизначеність часової дистанції), а й на рівні розширення семантичного поля.

Висновки до розділу 4

Використовуючи технічні прийоми кінематографа в літературних творах, письменники другої половини ХХ ст. відкрили нові художні можливості. Їх творчість доводить, що поєднання принципів різних мистецтв розширює межі художньої еволюції. Фрагментована оповідь романів Патріка Модіано оприявнює прийом паралельного конвергентного монтажу Д.Гріффіта. Наявність суголосних образних утворень перетворює «розрізнений» текст на єдине оповідне полотно. Так, події, зображені у романах «Вілла “Смуток”» (1975), «Молодість» (1981) та «Весняний пес» (1993), знаходячись у минулому й теперішньому часі, відображають дворівневу композиційну конструкцію. Фрагменти, що репрезентують різні темпоральні позиції, поєднуються за принципом суміжності, створюючи ефект цілісної неперервної оповіді. У романі «Цирк іде» (1992) спостерігаємо лише окремі риси паралельного конвергентного монтажу, у той час як композиційна модель, створена автором, відтворює засади поліфонного монтажу С. Ейзенштейна з використанням ефекту «золотого перетину». Романи «Дора Брюдер» (1997), «Кафе втраченої молодості» (2007) та «Горизонт» (2010) відображають тривимірну композиційну побудову. Рівні художньої конструкції романів розміщуються у площинах теперішнього, минулого та позаминулого часу, віддзеркалюючи паралельне розгортання ланцюгів оповіді. Лінійно викладена інтрига переривається фрагментами іншого оповідного ряду, місце дії в яких не співвідноситься між собою, у той час як об’єднуючим елементом виступає певний період минулого (позаминулого) часу. Реалізація принципів поліфонного монтажу демонструє окрім одночасного руху кількох ліній, розвиток дії у межах «міжкадрових» сполучень, утворюючи новий – третій – композиційний

рівень, покликаний відобразити глибинні внутрішні зміни героя, що споглядає ретроспекцію власного життя.

Монтажні сполучення фрагментів оповіді, здійснені за принципом суміжності, якісного контрасту та «оптичної» органічності, створюючи «ефект акварелі», виступають зв'язками-сполучниками між рівнями даної конструкції. Особливий спосіб поєднання фрагментів підкреслює неперервність оповіді, темпоральні межі якої часто невизначені. Домінування «всепоглинаючого» теперішнього, як засіб відображення реалістичності оповіді оприявнює прийом художньої організації документального фільму Д.Вертова. У романах письменника спостерігаємо наявність художніх патернів, що суголосять розробленим кіномитцем видам зйомки, а саме «кіноока засніженої ночі», «кіноока й пожежа» та «кіноока і поцілунок», як відображення відстороненого спостерігання, раптової зміни ракурсу та прихованого споглядання.

Використання письменником художніх стратегій, близьких до кінематографічних технік та прийомів, дозволяють Патріку Модіано створити ефект перегляду кінофільму у межах літературного твору, актуалізуючи візуальну перцептивну складову. Використання засад техніки «потрійного екрана» допомагає письменнику, використовуючи вербальні засоби, створити об'ємний, тривимірний, наділений глибиною та новим змістом образ. Внутрішній світ героїв, виражений як через споглядання оточуючого середовища, так і через «перегляд» слідів у своїй пам'яті, дозволяють відобразити переживання героїв у моменти їх зіткнення з відчуженим світом, розкрити тісний зв'язок візуальної перцепції з психоемоційним планом особистості.

РОЗДІЛ 5
БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПРИНЦИПУ «КАМЕРИ» У РОМАНАХ ПАТРІКА МОДІАНО

Протягом ХХ ст. відбулося руйнування цілісності світосприйняття та виник конфлікт існування людини у суспільстві, що викликало стан відстороненості, відчуження. У філософії категорія «відчуження» позначена ще у роботах Ф. Ніцше, як результат загибелі духовного і перемоги матеріального [141, с.4]. За словами Ж.-П. Сартра вона відображає втрату опори людини на абсолютні істини та вічні цінності та призвело до відчуття внутрішньої розгубленості [135, с.327]. Реальність втратила свою «об'єктивність», і людина прагне віднайти загублений у матеріальному світі смисл, споглядаючи його крізь призму власної суб'єктивної свідомості. Тема самотності, загубленості, пошуку власної ідентифікації та свого місця у хаосі оточуючого світу стала провідною для митців ХХ ст. У літературі тема відчуження знайшла відображення у прийомі «відстороненого» погляду, що художньо втілився у кількох різновидах [116, с.468]. З одного боку «простодушний», наївно-здивований погляд на світ істоти «іншої» свідомості, «іншої» культури, «іншого» уявлення про життя. З іншого боку, максимально відсторонений, але абсолютно серйозний погляд суб'єкта, який знаходиться всередині даної культури і сприймає її логіку. Підкреслена неупередженість, деталізація багато в чому змінюють зміст того, що відбувається. Логічне оцінювання, чіткі причинно-наслідкові зв'язки перетворюються, у результаті такого «холодного» аналізу, на іронічні, гротескно загострені, абсурдні. Слід зазначити «перехідний» тип «відстороненого» погляду, який відображається у непомітному «ковзанні», «перетіканні» із зовнішнього світу суб'єкта у внутрішній і навпаки, від одного персонажа до іншого, від однієї сцени до іншої, втілюючи ілюзорність оточуючого світу. «Відсторонений погляд», безстороннє споглядання стали одними з провідних художніх прийомів французьких письменників нової хвилі середини ХХ століття, творчість яких увібрала

новий дух нового часу. Шукаючи інші стратегії зображення, автори починають активно використовувати мистецький досвід кінематографа.

Досліджуючи «теорію погляду», відомий теоретик кіно К. Метц зазначає, що фільм схожий на дзеркало без амальгами, в якому постать глядача (об'єкта, який сприймає показуване) не є відображеною, що з одного боку дозволяє ідентифікувати себе з представленим героєм, а з іншого – вільно сприймати будь-які зображувані предмети без автоматичної ідентифікації з ними, актуалізуючи функцію сприйняття [106, с.77-78]. Усвідомлення глядачем того, що перед ним завжди інший, підкреслює пасивну реєстрацію зображуваного, перетворюючи глядача на «всесприймаючу» інстанцію. Під час перегляду фільму глядач, ідентифікуючись із самим собою як з поглядом, водночас співвідносить себе з кінокамерою, яка до нього дивилася на те, що зараз бачить він. Камера, вільно обертаючись, висвітлюючи ті чи інші об'єкти, відповідає образу людини, що повертає голову, роздивляючись світ довкола й вихоплюючи поглядом деталі простору. Процес перегляду фільму активує подвійний рух: проективний (рухомий прожектор) та інтроективний, під час якого свідомість виступає як чутлива сприймаюча поверхня (екран). Такий процес викликає ментальну інституцію оточуючих об'єктів за допомогою погляду, який «доправляє» побачені об'єкти до нашої свідомості. Техніка зйомки значною мірою відповідає засадам даного процесу сприйняття. «Націлений» об'єктив кінокамери висвітлює оточуючий світ, залишаючи відбиток-слід на кіноплівці. Перебуваючи у подібному подвійному процесі, глядач потрапляє в умовні «лещата» [106, с.81]. З одного боку прожектор демонструє фільм на екрані, захоплюючи глядача зненацька, з іншого – глядач виступає активною сприймаючою інстанцією, що «вмикає» процес сприйняття зображуваного, дивлячись на екран, або ж вимикає його, щойно заплющивши очі. Глядач сприймає фільм, переймаючи функцію екрану, водночас, він виступає камерою, яка висвітлює і знімає оточуючий світ. Перцептивна модель, розглянута К. Метцом, відтворює основні принципи роботи свідомості

людини під час процесу сприйняття, особливості яких склали основу нових художніх стратегій у літературі XX ст. «Рух об'єктивної камери» дозволив по-новому відобразити реальність, злитися з нею. Відсторонений «погляд кіноока», вихоплюючи лише окремі зовнішні деталі, розділяючи оповідь на фрагменти, змушує читача інтерпретувати їх на власний розсуд. Така увага до ніби побіжних деталей створює, за визначенням Р. Барта, «ефект реальності». «Камера» не лише відсторонено реєструє зовнішнє в усіх подробицях, які потрапляють у поле її «зору», а й змушує читача переживати, відчувати і бачити те, що бачить герой, втягуючи читача у свою реальність. Транспозиція даного принципу у літературний твір призводить до злиття «камери» і персонажа. Відтак, оповідь починає репрезентувати те, що бачить головний герой. Поряд з цим актуалізується й опозиція «глядач-екран», де навколишній світ постає рефлектором, дзеркалом оповідача. Спілкування-зіткнення з оточуючими людьми чи об'єктами призводить до формування своєрідного портрету «я» героя, взаємодія з яким спричиняє внутрішню трансформацію. Така перцептивна модель дозволяє виділити основні рівні впливу кінематографічного прийому на літературний твір, а саме наративний рівень, де питання «хто говорить?» перетворюється на «хто бачить?»; комунікативний рівень, що розкриває спосіб взаємодії глядача-оповідача із побаченим, та психологічний рівень, на якому можна прослідкувати процес внутрішнього переродження героя. Розглянемо функціонування принципу «камери» на рівні нарації у романах Патріка Модіано та визначимо тип наративної інстанції у обраних текстах.

5.1. Функція розширення наративних форм

Змальовуючи оточуючий світ очима персонажів, занурюючись у їх життя та спогади, письменник створює ефект камери, що починає зйомку з однієї точки і переміщується в іншу. Один фрагмент раптово переривається наступним. «Камера» неочікувано змінює ракурс «зйомки», вплітаючи кожну

історію в іншу. Відомий кінематографіст В. Пудовкін вважав, що «точка зору» камери на об'єкти зйомки виражає точку зору митця. Апарат, наділений певним «ставленням» до того, що знімають, відображає то надцікавість, «вгризаючись» у деталь, то відсторонено споглядає загальну картину. Камера, ніби стає на місце героя, і знімає те, що бачить саме він, іноді, навіть «відчуваючи» разом з героєм [88]. Перетворення персонажа на оператора змушує читача сприймати оповідь через його «точку зору», що П.Лаббок, а за ним і Н. Фрідман, визначили як наратологічний модус «камери». Даний модус розкриває процес передачі зовнішньої інформації без будь-якого відбору чи організації, у тому вигляді, в якому вона розгортається перед «реєструючим медіумом» [194].

Термін «точка зору» було уведено Г. Джеймсом у есе «Мистецтво роману» (1884) й детально описано П. Лаббоком у «Мистецтві прози» (1921), що має контекстуальні синоніми: перспектива, оповідна перспектива, фокалізація [189], [194]. Сучасне літературознавство відносить категорію «точки зору» до наратології, що сформувалася у річищі структуралізму 60-х років XX ст., відомими представниками якої є Л. Долежел, Н. Фрідман, В. Шмід, Ф. Штанцель. «Точка зору» розділяється на внутрішню й зовнішню відповідно до способу зображення подій, і не завжди залежить від типу наратора. Так, оповідач може виступати у ролі «всезнаючого» й передавати внутрішні монологи персонажів, а може обрати лише кут зору когось з героїв, чи зайняти позицію стороннього спостерігача. Оповідні можливості оповідача обмежені його кругозором, однак, він може відтворити історію по-різному: з позиції спостерігача, який не є включеним у неї, або ж як безпосередній учасник подій [49, с.2-3].

Німецькі науковці пропонували визначення «оповідна перспектива», у той час як французький дослідник Ж. Женетт у другій половині XX ст. увів термін «фокалізація» [167, с.109]. Заглиблюючись в аналіз даної категорії, Ж.Женетт визначає точку зору, яка направляє наративну перспективу, як модус, що передбачає вибір (чи відмову) деякої обмеженої точки зору.

Звертаючись до типології «поглядів» Ж. Пуйона (1946), оновленої Ц.Тодоровим (1966) за назвою «аспекти наратії», Ж. Женетт запропонував термін «фокалізація», який передбачає обмеження поля «бачення», визначаючи вибір наративної інформації до так званого «всезнання», і виділив три типи фокалізації: нульову фокалізацію, або ж «погляд ззаду», коли оповідач володіє ширшим знанням, ніж персонаж; зовнішню фокалізацію, або ж «погляд ззовні», коли оповідач говорить менше, ніж знає персонаж; внутрішню фокалізацію, або ж «погляд разом», коли оповідач говорить лише те, що знає персонаж [167, с.112]. Вартим особливої уваги постає тип внутрішньої фокалізації, який передбачає оповідь з точки зору персонажа, визначений Ж. Пуйоном як «погляд разом». У такій ситуації варто розглядати персонажа не лише у його внутрішньому житті (для цього потрібно було б вийти за його межі), а через образ, крізь який він бачить інших персонажів. Усвідомлення персонажа відбувається аналогічно процесу безпосереднього сприйняття будь-яким індивідом оточуючого світу. Таким чином, образ інших виступає не стільки результатом погляду «разом» з центральним персонажем, це і є «погляд разом» [61, с.394].

Під час аналізу романів Патріка Модіано особливого значення набувають часові детермінації. Спосіб сприйняття оповідачем часу історії залежить від часової дистанції наративної інстанції, тобто від її позиції відносно історії. Твори письменника репрезентують розповідь оповідачем історії про власне минуле життя, що передбачає значну часову віддаленість героя від оповідача. У романі «Вілла “Смуток”», коли Віктор «Хмара» пригадує роки своєї юності, письменник визначає часову дистанцію. Відстань між історією та нарацією складає дванадцять років. «Так ось, звали її Івонна. На прізвище? Прізвище я забув. Усього дванадцять років мине, і вже не пам’ятаєш, як офіційно звалася людина, ким би вона не була. Якесь милозвучне французьке прізвище на кшталт Кудрьоз, Жаке, Лебон, Мурай, Венсен, Жербо…» [112, с.18-19]. Майже така ж часова віддаленість між оповідними інстанціями спостерігається і у романі «Молодість». Герой

роману Луї, споглядаючи святкування дня народження дружини у шале під назвою «Sunny Home», подумки повертається до моменту їх першої зустрічі. Тринадцять років минуло як вони з Оділь переїхали до Швейцарії і придбали цей будиночок на березі озера. Тепер Луї без остраху може пригадати їх авантюрні подорожі до Англії, крихітну квартирку на горищі та старого друга Броссьє. «Чи життя може розпочатися з нуля у тридцять п'ять? Складне питання. Складалося відчуття, ніби увійшов у зону штилю, і самотній катамаран лине озером, таким як ось це… Як давно ви вже тут? Тринадцять років» [199, p.8]. У романі «Весняний пес» спостерігаємо значно більшу часову дистанцію у 32 роки. Герой роману пригадує історію свого знайомства з фотографом Жансеном, творчість якого відкрила таїну історії близьких героєві людей. «Він поїхав з Франції у червні 1964-го, а я пишу ці рядки у квітні 1992-го» [198, p.5]. Приблизно таку ж часову віддаленість письменник змальовує і у романі «Дора Брюдер». «Я озираюсь на минулі роки, але вони змішуються у моїй свідомості, й одна зима накладається на іншу. Зима 1965 року й зима 1942-го. У 1965-му я нічого не знав про Дору Брюдер. Але сьогодні, тридцять років потому, мені здається, що ті довгі очікування у кав'ярні на перехресті Орнано, ті прогулянки завжди одним і тим самим маршрутом… - все це було невипадково» [110, с.9]. У романі «Кафе втраченої молодості» часова дистанція між героєм та оповідачем майже розмита. Лише з історії студента Гірського Інституту читач дізнається про події з минулого, які відбувалися «колись», «багато років потому», і сплили у пам'яті вже колишнього студента, що навідувався до «Конде», а образи постійних відвідувачів глибоко врізалися у його пам'ять. «Тепер, коли пройшов час, мені здається, що лише одна її присутність робила це місце і його мешканців такими незвичайними… Багато років потому, коли на вулицях кварталу не залишилося нічого, окрім модних бутіків, а на місці «Конде» з'явився шкіргалантерейний магазин, на іншому березі Сени я зустрів мадам Шадлі… Ми довго йшли разом і згадували "Конде"» [111, с.13]. Роман «Горизонт» розкриває подвійну часову дистанцію у 10 та 40

років. Герой роману Жан Боман, випадково зустрівши людину «з минулого», пригадує події десятилітньої давнини. Постать-тінь викликала водоспад спогадів, розкривши найчуттєвіші куточки пам’яті, які Боман впорядковуватиме протягом 30 років. «Неможливо впорядкувати уривки минулого сорок років потому. Потрібно було відновити прогалини набагато раніше. Звідки взяти тепер втрачені шматочки мозаїки? Доводиться складати картину з одних і тих самих» [109, с.139]. Лише через сорок років після першої його зустрічі з чарівною Маргарет Ле Коз, Жан наважується знову зустрітися з нею, списавши товстий зошит у клітинку з метою відновити у пам’яті давні часи.

У обраних для дослідження романах письменник поєднує два типи наратії – послідовний: оповідь про минуле, що відображає наративну інстанцію героя, та включений – розповідь оповідача між моментами подій минулого. Варто зазначити відсутність чіткого розмежування обох типів, оскільки історія та нарація, щільно сплітаючись, впливають одна на одну. Включений тип наратії часто переходить у тип послідовного монологу з невизначеною і непослідовною часовою дистанцією. Спогади Віктора з роману «Вілла “Смуток”» переплітаються із роздумами сьогодення: «Так, коли я намагаюся пригадати перші дні нашого «спільного життя», то чую, як на заїждженій магнітній плівці, наші безкінечні розмови про її «майбуття». Я намагаюся справити на неї враження. Я їй лещу… «Звичайно, фільм Медеї – важливий етап для вас, але тепер повинна відшукатись людина, яка допоможе у повній мірі розкритися вашому таланту…» [112, с.36]. Пригадуючи своє знайомство з таємничим фотографом Жансеном, герой роману «Весняний пес» поринає у вир образів минулого, що, розмиті часом, перетворюються на сон чи марення: «Про Колетт Лоран я знав небагато. Вона була на багатьох фото, зроблених Жансеном… Двадцять років потому я дізнався, що зустрічався з цією жінкою у дитинстві і міг би поговорити про неї з Жансеном, але тоді я її не впізнав. У моїй пам’яті залишився лише легкий аромат парфумів, каштанове волосся та м’який голос, який запитував

чи гарно я працював у класі. Іноді, деякі дивні обставини проходять повз непоміченими, люди, яких ми колись зустрічали, так і залишились без нашої уваги» [198, с.11]. У романі «Дора Брюдер» серце героя сповнюється болем, оскільки історія єврейської дівчинки співпадає з його особистою трагедією. Із пошуком нових фактів щодо подальшої долі маленької Дори, він відкриває трагедію єврейських родин постраждалих під час ІІ Світової війни: «Нещодавно я дізнався, що та дівчина у поліцейському авто не була Дорою Брюдер… У поліції зі справ євреїв знищили їх досьє, усі протоколи, усі списки заарештованих під час облав і затриманих на вулицях…Двадцять років потому моя мати грала в одній виставі у театрі «Мішель». Я часто чекав на неї у кафе на розі вулиць Матюрен і Грефюль… Ми йшли вечеряти до ресторану на вулиці Грефюль – можливо, до того ж будинку, де знаходилась поліція зі справ євреїв, і де мого батька тягли коридором до кабінету комісара Швебліна… У таборах Дрансі й Пітівьє його люди обшукували кожну партію направлених до Освенцима… По завершенні обшуку, гроші й коштовності укупі скидали у валізи, перев'язували шпагатом, пломбували й вантажили до машини пана Швебліна» [110, с.32]. Історія однієї долі починає розгортатися калейдоскопом трагічних сторінок інших історій, зливаючись у пісню туги цілого народу.

Оповідач, водночас герой, дистанційований у часі, відображає голос (іноді голоси) інших персонажів, що також репрезентує наративну модель «погляд разом». У романах «Молодість», «Кафе втраченої молодості» та «Горизонт» письменник поєднує оповіді різних персонажів, здійснені у формі монологу від першої особи, оприявнюючи дію принципу «камери». У романі «Молодість» до розповіді головного героя Луї долучається «голос» його дружини Оділь: «"Нехай живе демобілізація", - тихо повторювала одна з брюнеток. Луї помітив посеред спорожнілої площі DS 19, що належала брюнеткам… "Ви б теж хотіли співати? Ви тут, тому що цікавитесь музикою?", - знову запитав Беллюн. Її (Оділь) ніжний голос і постава завжди випромінювали впевненість. Вона ствердно хитнула головою» [119, с.17].

Роман «Кафе втраченої молодості» репрезентує чотири історії персонажів, яких доля привела до Латинського кварталу Парижа на початку 60-х рр. Історія молодого студента «Гірського інституту», що раптово опинився у кафе «Конде», переплітається з історією Ролана та Лукі, які стають «об'єктом» спостережень приватного детектива П'єра Кеслея. «Мені здається, що "Конде" завдяки своєму розташуванню мало таку магнетичну силу, і якби хтось провів відповідні розрахунки ймовірностей, то результат був би однозначним: яким би великим не був квартал, людина обов'язково б пройшла повз "Конде". Я все ж знаю дещо про це» [111, с.15]. Погляди різних «камер» (нарація різних інстанцій) створюють ефект поліфонії, репрезентуючи сукупність сприйняття певних подій з різних точок зору. Принцип «камери» у межах одного текстуального простору розширюється. У оповіді створюється тривимірна наративна модель: герой/оповідач/читач, яка збільшує поле метадієгетичного наративного рівня, на відміну від подвійної моделі герой/оповідач, яка залишається у межах інтрадієгетичного рівня. Зібрати в єдине ціле розрізнену оповідь може лише читач, як дистанційований споглядач, перетворюючись на всеприймаючу інстанцію.

Аналізуючи обрані твори, спостерігаємо пропорційну віддаленість оповідача від героя. Поєднуючи послідовний та включений типи нарації, Патрік Модіано підводить героя-оповідача до моменту злиття зі своїм ретроспективним «я», тобто до моменту пізнання істини. У досліджуваних романах «Вілла "Смуток"», «Молодість», «Весняний пес», «Дора Брюдер» та «Кафе втраченої молодості» герой зливається з оповідачем лише асимптотично: відстань між ними зводиться до нуля, але ніколи не зникає остаточно [61, с.237]. Натомість, у романі «Горизонт» герой-оповідач абсолютно зливається із власним ретроспективним «я», репрезентуючи відновлення втраченої цілісності і внутрішньої гармонії через заглиблення у шари власної пам'яті.

Ідентифікація суб'єкта з камерою, що реєструє реальність, дозволяє розглядати зафіксовані деталі й світ уцілому як факт існування самої камери,

тобто суб'єкта, перетворюючи «відзнятий матеріал» на біографічний, «документальний» відбиток життя самого індивіда. «Камера», вихоплюючи окремі об'єкти, перестає бути незалежним безпристрасним реєстратором. Її «погляд» спрямовує сенсорна система індивіда, яка не може залишатися позасуб'єктною. Отже, оглядаючи світ, прямуючи від об'єкта до об'єкта, у фокусі «камери» опиняються ті деталі, які певним чином привернули увагу, тобто викликали психоемоційне збурення і залишили своєрідний «слід», потрапивши до «фільму» про життя. Звернення до раніше пережитого, що передбачає ретроспективне відновлення попереднього досвіду, зреалізовує два завдання: віднайдення певних емоційних вузлів та елімінацію емоційної напруги на знайдених ділянках, з метою звільнення «банку» сенсуальної пам'яті. Бажання переглянути «документальний» фільм про власне життя як прагнення ретроспективного відновлення мнемонічної інформації у вигляді аудіовізуальних й інших сенсуальних образів, які склали основу психоемоційних вражень, відтворює ритуал зізнання. Але чи можна бути до кінця відвертим із самим собою, проникнути у глибини власного «я», відкритися для себе (та інших) у життєвій безпосередності? Чи дійсно, той, хто зізнається, каже правду, не викривлюючи її? Стати суб'єктом, віднайти ідентичність – це означає зізнаватися знову і знову відкривати в собі іншого, переводити власний комплекс переживань, вчинків та подій у мовлення, направлене до інших, навіть якщо адресатом повідомлення виступає сам суб'єкт. Бажання пізнати себе поза вузькими межами будь-якої приналежності, віднайти внутрішню рівновагу, актуалізує механізми, що змушують людину зізнаватися. Відбувається руйнування особистісного «я» у досвіді суб'єктивації та виявляється зовнішньою, поверхневою формою пред'явлення індивідуальних та суб'єктивних відмінностей.

Першим у французькій літературі XX століття до автобіографічного письма звернувся М. Пруст. Він відмовився від традиційної автобіографії, як автобіографії зізнання. У якості визначальної стратегії він обирав не досягнення біографічної істини (історія життя як вона була), а створення

книги-життя (історія життя як вона могла б бути). Він замінив історію життя на час письма, перетворюючи авто-біо-графію на авто-графію [127, с.336]. Аналізувати власні вчинки, згадувати, чути зізнання та зізнаватися самому, заперечувати значення подій минулого й приховувати – залишається однією з найпарадоксальніших об'єктивацій людського досвіду, вважає В. Подорога. Практика «сповіді» починає відігравати роль «періодичної розрядки», яка знімає внутрішню напругу та виконує терапевтичну функцію, створюючи певну ілюзію досягнення стану «природної людини» – людини поза гріхом та провиною. У міру того, що говорить той, хто зізнається, і що йому забороняє говорити або ж вимагає від нього у якості «істини» авторитетний слухач, формується серія соціальних та психологічних ідентифікацій, які підводять його до найвищої ідеологічної єдності особистості. Отже, «я», як власник мовлення, стає володарем істинного сенсу власного життя, всіх його таємниць та вад. Тобто «я» того, хто зізнається, уникаючи будь-яких перешкод, розкривається у формулі «я/інший», де «я» з'являється перед собою у якості іншого «я» протягом зізнання. Моральні переживання зникають у самому акті зізнання, зведеному до єдиної мети – відкрити «я-природне» поза будь-якою мораллю. Поступово відвертість перетворюється на позицію, маску, сценічне втілення власного «я», а весь досвід мовлення-зізнання стає театром духу [127, с.340]. Мотив іншого стає своєрідним символом автобіографії. Автобіографічний текст формується як мовленнєва стратегія життя. Мова відображає і водночас породжує нові серії подій, які не належать до реального життя, зумовлюючи актуалізацію часу мовлення. Всередині теперішнього, розриваючи його плин, утворюється час того, хто говорить, перетворюючись на всеохоплюючий часовий вимір, який містить в собі інші часові шари, формуючи час без часу.

Автобіографія прагне наблизитися до об'єктивності історичного документа, тому наділяється властивостями наративної структури. Формується історичний план повідомлення, у якому використовуються лише граматичні форми минулого часу. Автобіографічне письмо дозволяє

використовувати не тільки формальний апарат мовлення, а й виразити весь час, наскільки він може бути охоплений мовленням. Немає перешкод для будь-яких маніпуляцій з часом, оскільки кожний з можливих моментів автобіографічного письма є асинхронним нарації. Це означає, що час того, хто пише, є пластичним і може змінити напрям свого руху. Розриваючи час нарації, автобіографічний суб'єкт дає змогу події бути пережитою у часі, а зображеною у просторі. Подія відображає не чисте переживання часу, а те, що розгортається у вербальному полі, оскільки може наділяти час прикметами простору, зупиняти, ділити, повторювати, створюючи унікальну перспективу життєвого досвіду. Отже, точкою перетину двох порядків автобіографічного часу (я-минуле і я-теперішнє) виступає час того, хто пише.

Характерні риси автобіографічного письма спостерігаємо у романах Патріка Модіано. Оповідач переказує події минулого, прагнучи ідентифікувати свою особистість, встановити ретроспективний порядок минулих подій з метою позбутися болісного досвіду. Автобіографічні категорії «я-минуле» і «я-теперішнє» тісно переплітаються, максимально наближаючись одна до одної. Самоідентифікація героїв відбувається шляхом глибокого переживання в теперішньому психічних станів, здобутих в минулому, що глибоко закарбувалися у свідомості. Меморативна функція свідомості актуалізується через відбудову подій минулого у ретроспективному порядку, який визначається певними деталями-об'єктами, безпосередніми носіями психоемоційних відбитків. У процесі автобіографічного письма, здійсненого письменником-оповідачем, глибинна пам'ять активується на трьох рівнях: *аудіовізуальному, матеріальному* й *сенсуальному*.

Аудіовізуальний мнемонічний рівень у романах Патріка Модіано наповнюють власні назви, які завдяки фонічному та іконічному образам врізалися у свідомість героя. Саме з них розпочинається подорож у минуле, у глибини власного «я». Роман «Вілла "Смуток"» розпочинається з перерахування Віктором Хмара назв привокзальних готелів, барів, які

збереглися чи зникли у часі, назв пансіонів та курортних шале. «Готелю “Верден” більше не існує…Поряд було кафе-ротонда під назвою чи то “Циферблат”, чи то “Прийдешнє”. Його теж немає. Між вокзалом і сквером на площі Альберта Першого тепер чорніє діра. Вулиця Руаяль не змінилася, але у цю пізню пору вона немов вимерла. Розкішні магазини: книжковий “Е У Клемана Маро”, ювелірних виробів Горовіца, “Довіль”, “Женева”, “Туке”, англійська кондитерська Фідель-Берже, трохи далі перукарня Рене Пізо, вітрини Анрі на розі Пансе переважно зачинені – не сезон» [112, с.9]. Роман «Молодість» оповідає історію молодої пари, що вже стали щасливим подружжям. Роман розпочинається з опису милого швейцарського шале, який родина назвала «Sunny Home», як осередок гармонії та щастя, але що передувало цій ідилії? «Вчора Луї розбив дерев’яну плитку на фасаді шале, де білим було написано “Sunny Home”… Дванадцять років тому вони придбали цей будиночок й зробили його дитячим, вагаючись яку назву краще підібрати “Домовики” чи “Дияволята”. Але Луї подумав, що англійська назва виглядатиме більш елегантною й приваблюватиме клієнтів. Він зупинив свій вибір на “Sunny Home”… Кожного разу підіймав голову й поглядав на встановлену ним табличку» [199, p.4]. Роман «Цирк іде» розпочинається допитом головного героя. Допитувач постійно перепитував назви кав’ярень та імена людей, які його цікавили. «Мені було вісімнадцять років, і чоловік, риси якого нині зникли з моєї пам’яті, слухав усе про мій сімейний стан, навчання, адреси, й відбивав мої відповіді на машинці… Нарешті зважився і надрукував: “Я проводжу свій вільний час у кіно й книжкових магазинах. Я ніколи не бував у кав’ярні “Де ля Турнель”, будинок 61 на однойменній набережній”. І знову пішли питання про мій вільний час і моїх батьків… Потім він назвав мені два імені – чоловіче й жіноче… Я відповів, що не знаю таких… Перш ніж піти, я поцікавився причиною, чому мені довелося витерпіти цей допит – “Ваше ім’я було у записнику однієї особи”. Хто ця “одна особа”, він так і не сказав» [201, с.6]. З перших рядків роману «Весняний пес» знайомимося з дивакуватим фотографом, випадкова зустріч з

яким змінила життя головного героя. «Я познайомився з Франсісом Жансеном, коли мені було дев'ятнадцять років, навесні 1964, я хочу сказати сьогодні багато речей, які знаю про нього. Це було рано вранці в одній з кав'ярень на площі Данфер-Рошро» [198, p.2]. Пошуки зниклої єврейської дівчинки призвели до «озвучення» героєм роману «Дора Брюдер» багатьох імен зниклих у жахливий час окупації. «Вісім років тому, гортаючи стару газету "Парі-Суар" від 31 грудня 1941 року, на третій сторінці я наштовхнувся на рубрику "Вчора й сьогодні". У самому низу я прочитав: "ПАРИЖ Розшукується дівчина, Дора Брюдер…"» [110, с.5]. Назва роману «Кафе втраченої молодості» оприявнює головне місце подій, яке відвідували герої. Кафе «Конде», на місці якого у сучасному Парижі з'явилася зовсім інша будівля, з перших рядків оповіді постає причиною спогадів головного героя. Імена постійних відвідувачів назавжди закарбувалися у його пам'яті. Записані у товстий червоний зошит «Клерфонтен», вони нагадуватимуть колишньому студенту про ті далекі часи. «Спершу вона ні з ким не розмовляла, але згодом познайомилася з відвідувачами «Конде», більшість з яких були одного віку… Її помітиш не одразу. Внизу сторінки, де містилися примітки, вона значиться як Лукі. Зліва направо: Захарія, Лукі, Тарзан, Жан-Мішель, Фред і Алі-Шериф. Попереду за стійкою: Лукі. Позаду неї: Анкет, Дон Карлос, Мірей, Адамов і доктор Вала». На фото вона тримається прямо, тоді як інші обирають розслаблені пози. Наприклад, той, Фред, спить, поклавши руку на сидіння… Спершу вона сторопіла, але потім посміхнулася. Захарія піднявся зі свого місця й вимовив із перебільшеною важністю: «Я здійснюю обряд хрещення. Віднині тебе зватимуть Лукі». Спливав час, а вони всі продовжували звертатися до неї на прізвисько, я побачив, що їй стає легше. Так, легше» [111, с.9]. Герой роману «Горизонт» вірить, що варто лише згадати ім'я, а інше – обставини зустрічі, риси обличчя, самі наздоженуть цей чудернацький образ. «Останнім часом Боман розмірковував про свою молодість, про деякі події, історії без продовження… Розрізнені фрагменти не зібрати в одне ціле. Він намагався впорядкувати їх на папері,

шукав хоча б одну достовірну деталь: точне число, місце дії, прізвище, що пишеться невідомо як… Уві сні вони бачились, чи наяву? Меровей. Ім'я чи прізвище? Не варто було розмірковувати про таку дрібницю, хоча б через острах, що мигтіння зовсім згасне… Вдамо, що думаємо про щось інше, – єдиний спосіб підстерегти спогад, не сполохавши – нехай з'явиться сам, без примусу. Меровей» [109, с.9]. Імена у Патріка Модіано, мають свою власну перцептивну форму-ауру. Аура зберігається навколо імені доти, доки його образотворчі та звукові елементи підтримуються живими силами уяви. Вони надають імені неповторні властивості духовного й тілесного досвіду, що його переживає автобіографічний герой. Імена «зникають», коли порушується рецептивна рівновага, коли втручаються механічні сили відтворення. Назви, імена для письменника набувають символічного значення, оскільки саме вони відіграють роль просторових маркерів, завдяки яким герой переміщується у вимірі автобіографічного часу, виступаючи у формі лінгвістичного спогаду (за В. Подорогою) в романах Патріка Модіано.

Активація глибинної пам'яті на *матеріальному рівні* відбувається за рахунок перцептивного зіткнення з матеріальними проявами минулого: фото, застарілими записами, листами, листівками, газетними/журнальними вирізками. Це призводить до заміни мнемонічної функції «творення» на функцію «володіння», тобто пам'ять, що творить, перетворюється на пам'ять знаючу. Для повного знання минуле залишається недосяжним, більше того, воно намагається позбутися своїх слідів у спогадах, стерти їх, забути марення, нагадати помилки. Топографічні назви та імена у текстах Патріка Модіано невіддільні від героїв, становлячи частину їх свідомості. Вони гинуть, залишаючи після себе аудіовізуальний відбиток. На відміну від них, документальні рештки минулого є реальними проявами того, що відбулося, й надають «химерному» образу конкретної форми. Прагнення героїв довести реальність колишніх подій, залишається певною грою уяви, що є характерною рисою автобіографічного письма. Документальні «свідчення» минулого в історії кожного з героїв надають їм можливість створити нову

«натальну карту» власного життя. Розміщуючи фото, листи, газетні статті у певному порядку, пов’язуючи їх між собою, відчуваючи нові емоційні сплески, щоразу розкриваючи таїну минулого, спираючись на очевидні факти, герої вибудовують нову історію, формуючи нове особистісне «я». Інтер’єр та атмосфера ресторану у Савойі викликав спогади дитинства у Віктора Хмара, героя роману «Вілла “Смуток”», повернувши його на мить у далеке минуле. «Ми часто вечеряли разом з Мейнтом у “Спортінгу”. Сідали за вкритий білою скатертиною столик просто неба. На кожному зі столиків лампа з подвійним абажуром. Схоже на фотографію святкової вечері на благодійному заході на користь дітей-сиріт у Каннах 22 серпня 1939 року, чи ту, яку я завжди ношу із собою: там відзнятий мій батько з нині вже померлими знайомими 11 липня 1948 року у каїрському казино у ніч обрання юної англійки Кей Оуен місс “Bathing Beauty”. Саме так виглядав “Спортінг” того літа, коли ми вечеряли. Та ж атмосфера. Ті ж “світлі ночі”. Ті ж обличчя. Так-так, деякі з них я впізнав» [112, с.40]. Замітка у газеті співрозмовника спровокувала емоційний сплеск у героя роману «Цирк іде», не лише зануривши його у спогади, а й нагадавши йому про травмуючий досвід минулого. «Я не міг відвести очей від газети у його кишені. Можливо, він зараз розгорне її й покаже мені знімок того чоловіка, котрий при нас сідав до машини Ансара, і повідомить, що його тіло виловили з-під мосту Пюто. Але ця вірогідність мене не чіпляла. Лише набагато пізніше, років у тридцять я почав відчувати дивні докори сумління, згадуючи деякі епізоди минулого, як еквілібрист відчуває запаморочення вже після того, як обмине небезпечне місце, йдучи дротом» [201, с.174]. Фото із сімейного архіву родини Брюдерів, яка постраждала під час окупації, змусили героя роману «Дора Брюдер» відчути гіркоту страждань єрейського народу, викликавши спогади про інших письменників-євреїв, постраджалих у ІІ Світовій війні. «Такі фото є у кожній родині. Кілька секунд, поки вони дивилися в об’єктив, їм нічого не загрожувало, і ці секунди стали вічністю. Дивишся і думаєш: ну чому грім небесний звалився саме на них, а не на когось іще? Я пишу ці рядки, і мені

спадають на думку інші люди, мої брати по ремеслу. Сьогодні, наприклад, згадався один німецький письменник. Його звали Фрідо Лямпе…» [110, с.116]. Розшукуючи Жаклін Деланк, детектив П'єр Кеслей змушений підмічати кожну деталь. Пильно вдивляючись в імена та прізвища колишніх мешканців, він сподівається відчути хоча б за одним із них слід зниклої дівчини. «Ну ось я досяг мети. Я вже й забув про кінотеатр на розі. Він називався "Мехіко", і, звичайно ж, невипадково. Одразу хотілося поїхати кудись і тікати, тікати… Я зупинився біля будинку № 10, трохи повагався й увійшов… На одних дверях була табличка, де чорними літерами були виведені прізвища мешканців і поверхи. Я дістав із внутрішньої кишені блокнот, ручку і почав записувати:

Дейлом (Крістіан)

Ді (Жізель)

Дюпюі (Марта)

Есно (Іветт)

Гравьє (Аліс)

Манурі (Альбін)

Маріска

Ван Бостеро (Югетт)

Зазані (Одетта)

Прізвище "Деланк (Женевьева)" було заклеєно, і натомість зазначалося Ван Бостеро (Югетт). Мати й дочка жили на п'ятому поверсі. Але, закриваючи свій блокнот, я вже розумів, що це все марно» [112, с.63]. Матеріальні сліди як свідчення існування минулого зі спогадів персонажів створюють у романах письменника опорні точки для відбудови історії «як вона була».

Сенсуальний рівень глибинної пам'яті у автобіографічному письмі Патріка Модіано активується через чуттєве сприйняття оточуючого світу. Мнемонічний механізм героїв запускають відчуття-сліди, що належать до первинного чуттєвого шару, доіндивідуального й позасуб'єктного, який складається зі смаку та запаху, світла чи кольору, і виступає носієм творчої пам'яті[127, с.412]. Хаотичне, часткове минуле може бути відновлене і

створене наново через безліч випадкових подій та процесів, точкою відліку яких постають інформативні носії сенсуального плану, перетворюючи пошук на творення. Смак і запах, так само як світло та колір – часточки матерії, спірітуальні, нематеріальні, «позатілесні», завдяки яким відбувається поєднання між теперішнім і минулим. Для того, щоб з'єднання відбулося, необхідна наявність відповідних часток в обох часових вимірах. Такі «молекулярні» скупчення поєднуються і утворюють той екстатичний стан, який породжує спогади. Надщільне зчеплення трансформує їх у знаки, інформативне поле яких значно ширше, що дозволяє вийти на рівень цілих ланцюгів, сюжетів минулого. Так формується книга пам'яті, де знаки виступають меморативними порталами, функція яких полягає у відновленні прихованої психічної інформації. Рушійними у романах Патріка Модіано виступають зорові відчуття, світло і колір, які відкривають його героям минулий час та простір, допомагають відновити втрачене. Саме вони пронизують свідомість першим спалахом спогаду, породжуючи ефект резонансу для всіх потоків згадуваного, відновлюючи нові й нові меморативні знаки, утворюючи початковий шар структур чуттєвості, слідів, які можуть підтвердити, що ті події чи люди справді були. Світло ніби прокладає шлях з одного уявного простору в інший, даючи поштовх для відновлення образів минулого. Воно порушує порядок часу, шукає зустрічі з колись такими чіткими і яскравими образами, тоді як колір, відтінок за відтінком, допомагає наново вималювати портрети постатей минулого. «Внизу шумів сад. Я все ніяк не міг зрозуміти, що за аромат долинає від цієї зелені, наповнюючи веранду. Так-так, не знаю навіть, як сказати, але справа була у Верхній Савойї, та, повірте, пахло жасмином. Я повернувся до вітальні. Від нічника тихо струменіло зеленкувате світло. Я пригадав море і крижаний напій "м'ятний диявол". Я знову почув сміх, такий дзвінкий, ясний, він то наближався, то віддалявся. Вражений, я не міг збагнути звідки він долинає. Летючий кришталевий сміх. Івонна спала витягнувшись, підклавши праву руку під голову. Блакитнуватий місячний промінь, що

перетинав підлогу, грав у кутику її губ, освітлював плече, ліву сідницю, легким шаликом зіслизав на спину. У мене перехопило подих» [112, с.29]. Саме візуальна перцепція викликала у героя роману «Вілла “Суток”» спогади, пов’язані з іншими чуттєвими враженнями – запах, смак, де світло зеленкуватого кольору виявилося активатором ретроспекції. Якщо місячне сяйво зеленкуватого кольору спричинило збурення мнемонічного плану у Віктора, то Ролана з роману «Кафе втраченої молодості» привабило червонувате світло лампи, який нагадав йому той час, коли вони із Лукі блукали Парижем. «Потім ми пройшли через нейтральну зону біля Арсеналу – кілька спустошених вуличок, які видавалися ненаселеними. У одному з будинків на першому поверсі ми помітили два освітлених вікна… У глибині кімнати горіла лампа з червоним абажуром, розповсюджуючи затінене світло… Двома роками пізніше я проїжджав тут повз на таксі…Я попросив водія зупинитись: мені кортіло знайти ту лаву і будинок. Я сподівався, що ті два вікна будуть освітлені, як і тоді. Але натомість я заблукав у лабіринті вулиць, що виходили до воріт Селестинських казарм» [111, с.131-132]. У романі «Горизонт» до емоційного сплеску, а з ним і до низки спогадів, призводить споглядання героєм яскравого сонячного світла під час сновидіння. «Тієї ночі йому наснилася Маргарет Ле Коз, а це траплялося рідко. Вони сиділи удвох у барі Жака Алжирця за столиком поряд із розкритими навстіж дверима. Яскравий літній вечір, західне сонце било Боману в очі. Він не знав, який Боман йому привидівся: нинішній чи колишній, юнак двадцяти одного року. Скоріше той, молоденький. Інакше Маргарет дивилася б на нього відсторонено, невпізнаючи. Ясне золотаве світло заливало все довкола, проникаючи з вулиці у розкриті двері. Йому пригадалося підходяще словосполучення, мабуть, назва книги: “Двері, що ведуть у літо”. Насправді, вони з Маргарет зустрічалися зимою, холодною, безкінечною, як йому тоді здавалося. До бару Жака Алжирця – їх надійний прихисток – ховалися від завірюхи; він не пам’ятав аби вони бували там улітку» [109, с.44-45]. Контрастне осітлення (золотаве світло/ білі зимові

завірюхи) тут постає каталізатором мнемонічних процесів, що свідчить про домінуючу роль візуальної перцепції у романах автора, а мнемонічні маркери сенсуального характеру запускають процес пригадування. Відтак, накладання минулого і теперішнього демонструє щільне сплетіння спогадів і вражень, викликаних матеріальними об’єктами, що спричиняє максимальне наближення оповідних інстанцій, оприявнюючи дію принципу «камери».

Розглянувши реалізацію принципу «камери» у романах Патріка Модіано на наративному рівні, робимо висновок про те, що письменник не залишає героя єдиним наратором. Аналіз текстів демонструє ледь помітну присутність автора, репрезентуючи наративну модель «погляду разом». Реалізація такої моделі переноситься письменником і на процес усвідомлення героєм себе інстанцією, що реєструє оточуюче життя. Ідентифікація з камерою актуалізує принцип візуального відбору, що дає можливість героєві зупиняти свій погляд-фокус на тих об’єктах, які допомагають йому вибудувати ретроспекцію власного життя. Письменник не лише наділяє героя якостями споглядача, а й перетворює бачене ним на екран-рефлектор, створюючи опозицію його реального та ретроспективного «я». Відтак, активується комунікативний та психологічний аспекти принципу «камери», що потребує поглибленого аналізу.

5.2. Комунікативно-психологічна функція принципу «камери»

Пошук різних оповідних ракурсів у другій половині ХХ ст. свідчить про зміну традиційних підходів до розуміння особистості як такої. У 1956 р. Ж. Лакан висунув нове потрактування феномена особистості [45, с.4]. Він заперечив підхід до індивідуальної свідомості як до системного цілого, формування й розвиток якого підлягає внутрішнім універсальним законам, загальним для кожного індивіда. Згідно з твердженнями Ж. Лакана, основу психічного світу особистості складає не егоцентрична системність, а діалогічне «бажання», особистість не може існувати без «іншого». Суб’єкт

проектує себе на іншого, а іншого на себе. Така діалогічна взаємодія постулюється не як поєднання і координація двох монологів, а як ситуація принципової невідповідності між учасниками, без якого монологічне самовираження кожного з них не мало б місця. Різноманітні контакти з різними людьми та обставинами, які не мають між собою жодної єдності, виступають не «зовнішніми подразниками», а навпаки відображають суть внутрішнього світу, без якої суб'єкт не міг би існувати й розвиватися. Концепція, запропонована Ж. Лаканом, висуває опозицію «я/інший», що знаходиться у глибокій взаємодії, й відповідно актуалізує проблему комунікації зазначених інстанцій. Відсуваючи соціологічну складову такого спілкування на другий план, дослідник виділив особисту необхідність у прагненні проектувати себе на іншого. Символічний потяг до «іншого» означає роз'єднання усталеної парадигми сприйняття індивіда. «Інший» потрібний для того, щоб побачити свій власний світ у його суперечності й розрізненості, у вільному русі протиборчих сил.

Опозиційна модель «я/інший» знайшла своє відображення у творчості французьких письменників-новороманістів, для яких основною темою постали проблеми самоідентифікації, пошуку власних коренів. Представлені у їх романах герої споглядають оточуючий світ з метою осягнути і віднайти власне місце у відчуженому універсумі. Випадкові зустрічі з ледь знайомими людьми починають вирішувати ракурс розгортання сюжетних ліній. Переважно монологічне мовлення персонажів виявляється направленим не назовні, а всередину самого себе, перетворюючись на засіб відображення подій, що належать різним часовим площинам. Досліджуючи проблеми інформаційного взаємообміну, Ю. Лотман називає тип комунікації, спрямований на самого суб'єкта мовлення, автокомунікацією [93]. Під час автокомунікації спілкування із самим собою може відбуватися не лише у теперішньому часі. Діалог між свідомим і підсвідомим частіше за все відбувається між я-теперішнім і я-минулим, або між я-теперішнім і я-майбутнім, передбачаючи як ретроспективне, так перспективне мислення,

яке збагачує я-теперішнє. Така модель, визначена дослідником, дозволяє детально розглянути і проаналізувати особливості й динаміку внутрішньої трансформації персонажів під час аналізу літературного твору.

Занурення індивіда у власний внутрішній світ, відтворене шляхом спілкування із самим собою, передбачає кореляцію різних часових вимірів, які містять події і стани героя, й суголосить принципу дзеркальних відображень, досліджуваних К. Метцом у сфері кінематографа [106, с.81]. Переймаючи функцію «всевидячого ока», ототожнюючись з кінокамерою, людина сама стає об'єктом умовної зйомки, перетворюючись на глядача, який переглядає «фільм» власного життя. Перетворюючись на суб'єкта у пошуках власної ідентичності, індивід змушений відкривати в собі іншого, проектуючи власні переживання та вчинки на оточуюче середовище. Детальний аналіз власного внутрішнього світу відбувається завдяки зіставленню актуального життя індивіда із його ретроспективною проекцією. Залучення сфери пам'яті дозволяє переглянути минуле з метою віднайдення ключових точок дотику свідомого й підсвідомого. Процес суб'єктивації, націлений на заглиблення у внутрішній світ, залучаючи мнемонічний шар, покликаний намітити маршрут до самого себе, що складає лише половину шляху у відновленні гармонійної цілісності особистості. Досягнення бажаного душевного зцілення відбувається із залученням досвіду сприйняття зовнішнього світу. Врахування різних «точок зору» на самого себе допомагає створити комплексний правдивий образ індивіда, що оприявнюється у кінематографі через стилістичний прийом *champ contre-champ*, коли один ракурс змінюється іншим, зворотнім до нього [154, с.305]. Опиняючись у фокусі об'єктива камери, людина бачить внутрішні «деталі», обмежені її кутом зору. Те, що залишається «поза кадром», є не менш важливим і може бути висвітленим поглядом іншого. На початку XX ст. ідею «інтерсуб'єктивної людини» розробляв М. М. Бахтін, дослідження якого продовжили й західні дослідники (Р. Арон, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понті, Е.Левінас, П. Рікер, Л. Ландгребе, Д. Карр), зокрема Е. Гуссерль, який увів

термін інтерсуб'єктивності у науковий обіг. Заперечуючи ідею «єдиної свідомості», М. М. Бахтін стверджував, що об'єктивна істина потребує множини свідомостей, природа яких подієва й народжується у точці дотику різних свідомостей [159, с.216]. Залучення багатьох поглядів дозволяє окреслити цілісний образ гармонійної особистості, яка знайшла сміливість відкритися зовнішньому і віднайти себе справжнього.

Питання власної ідентичності – національної, соціальної, культурної – постають провідними темами у романах П. Модіано. Розкриваючи смисл людської екзистенції, письменник у своїх творах змальовує комплекс стосунків людини зі світом, чуттєво сприйнятим нею. Його героїв бентежать відсутність, втрата, самоусунення як стан їх неспокійної душі. Персонажі письменника живуть у своєму власному світі. Характерною рисою для них постає цілковита відчуженість, як від себе, так і від тих, хто їх оточує. Відсторонене споглядання світу, ніби крізь об'єктив камери, дозволяє героям споглядати предмети чи місця, безпосередньо пов'язані з їх особистими історіями. Так, у фокусі опиняється внутрішній світ героїв, його розщепленість і децентрованість. Шляхом до віднайдення внутрішньої цілісності виступає звивиста стежка спогадів, занурюючи персонажів у глибини власної пам'яті. Ретроспективний «перегляд» власного минулого, актуалізуючи принцип «камери», дозволяє побачити самих себе по-новому, знайти втрачені шматочки чуттєвого пазлу – їх власного «я». Голос самого героя, як і голоси інших персонажів, що долинають з минулого, звернені до них теперішніх, створюючи особливий інформаційний обмін між я-колишнім та я-теперішнім. Спогади, спливаючи у пам'яті, мерехтять, піднімаються на поверхню свідомості, освітлюють теперішнє. Вигадане і реальне переплітаються у химерній і непередбачуваній манері. Все балансує на межі зникнення. Художня оповідь П. Модіано співвідносна з «розповіддю про життя», або «life-story» за визначенням Р. Барта, де центральним об'єктом зображення постає процес самоідентифікації людини [20, с.390]. Людина ніби «проживає» власне життя наново, розповідаючи про нього. У процесі

розповіді відбувається інтерпретація минулих подій, що призводить до корегування власного «я» у теперішньому. Текст «life-story» має двовимірну структуру: з одного боку, мова йде про минуле людини, з іншого – вона інформує про стан свідомості індивіда «на сьогодні», відбиває його світосприйняття [42, с.107]. Аналогічну структуру мають і романи Патріка Модіано, що відображають розповідь героїв про події, які відбулися задовго до моменту оповіді. Процес пригадування, занурення героїв у світ далекого минулого, займає магістральну позицію. Читач не одразу співвідносить «розповідь» з відповідною темпоральною позицією. Автор ніби навмисне насичує оповідь пильним, навіть прискіпливим описом деталей, які потрапляють «у фокус», і зовсім побіжно, у середині «розповіді», зазначає часову «відстань», що дозволяє встановити приналежність оповіді до того чи іншого часового рівня. Дуже чітко таку характерну рису часової побудови «life-story» визначив Ж. П. Сартр: «... коли ти «розповідаєш» своє життя, все змінюється; тільки ніхто цієї зміни не помічає, і ось доказ: люди недарма говорять про правдиві історії. Нібито історії взагалі можуть бути правдивими; події розгортаються в одному напрямку, розповідаємо ж їх ми у зворотному. Нам здається, що ми починаємо спочатку... Та насправді починаєш з кінця. Кінець тут, він присутній тут невидимкою, це він надає вимовленим словам урочисту значимість початку...» [135, с.52-53]. У залежності від часової та логічної організації тексту виділяють кілька видів «life-story». До одного з них відносять розповіді про конкретні події, що відбулися в минулому. Це – сюжетно-оповідні висловлювання, які співвідносяться з певною фабулою (історією, інтригою). У них чітко виокремлюються дві події: референтна (подія, про яку розповідають) і комунікативна (подія самого висловлювання) [57, с.110]. Тексти Патріка Модіано відображають саме комунікативну подію (розповідь-спогад), яка включає в себе референтну (висвітлення подій, що запустили процес пригадування). Для героїв процес «розповідання» ототожнюється з процесом пригадування і виступає єдиною можливістю віднайти себе. Таким чином,

«розповідь» перетворюється на квазімонолог, де адресантом і адресатом виступає сам герой.

Механізм передачі інформації, коли відправник і отримувач повідомлення співпадають, відповідає автокомунікативній моделі «я-я» Ю. М. Лотмана. Даний тип каналу передачі повідомлення відображає суб'єкта, який передає повідомлення самому собі, тобто тому, для кого воно є відомим [49, с.159]. Модель «я-я» репрезентує процес звернення до самого себе з метою усвідомлення внутрішнього стану того, хто оповідає чи пише. «Чому ми з Маргарет не познайомились восени? Чому дочекались зими? Ми абсолютно точно ходили поруч цією вулицею, сиділи в одному кафе на розі, але не помічали один одного» [109, с.78]. Так говорить собі Жан Боман, який вирішив відшукати у каламутних глибинах минулого образ молодої Маргарет Ле Коз. «До цього часу він безвільно плив за течією буденного існування, нічим не вирізняючись від собі подібних, плив як у тумані за волею спокійних хвиль, слідуючи за, так званим, природним ходом подій. Але раптом скинув заціпеніння. Потрібно переступити через поріг… У цьому готелі й на прилеглих вулицях ще збереглося відлуння її кроків, неосяжний слід її колишнього існування» [109, с.78]. Так думає герой роману «Горизонт», якому необхідно наново пережити події своєї юності, щоб зрозуміти себе. У романі «Кафе втраченої молодості» героїня однієї з чотирьох історій пригадує власне дитинство, просякнуте самотністю й страхом. Бажання втекти від власного минулого штовхає її на постійне «блукання» вулицями Парижа, серед малознайомих людей. На відміну від Жана Бомана, їй не вдається врятуватися від самої себе «Лише ступила на алею Бруйяр, як одразу ж відчула впевненість, що хтось призначив мені тут побачення, що знову я відправляюсь у подорож. Десь там, вище, була вулиця, куди я б хотіла повернутися колись. Я йшла нею сьогодні вранці…І там буде зустріч… Але я не знала точного місця. Добре, байдуже… Я чекала, що на нього мені вкаже якийсь знак. Вулиця виходила в небо, ніби вела до краю прірви…Як не є, але ця вулиця стала мені рідною. У мене з'явилося

враження, ніби я ходила тут раніше. Я дійду до краю прірви й кинусь у порожнечу. Яке щастя пливти у повітрі у невагомості… це почуття, яке не залишало мене ніколи» [111, с.98-100]. Бажання звільнитися від болісних переживань і почуття зневіри у порятунку призводить до трагічного фіналу. «Life-story» Лукі виявилася важчою за прагнення звільнитися від самої себе.

Інформація у процесі передачі каналом «я-я» якісно трансформується, що призводить до зміни самого «я». Передаючи інформацію самому собі, адресант перебудовує свою сутність. У процесі такого комунікативного акту індивідуальний набір соціально важливих кодів, які містяться у людській сутності, змінюється. До таких змін призводить вторгнення певних додаткових кодів та наявність зовнішніх поштовхів, що спричиняють зсув контекстної ситуації. Як зазначає Ю. М. Лотман, спершу вводиться повідомлення «природною» мовою, потім уводиться код, який репрезентує формальну організацію, збудовану в синтагматичному відношенні й водночас позбавлену семантичних значень. При взаємодії первинного повідомлення і вторинного коду виникає напруження, що зумовлює появу нових «реляційних» значень [93, с.162]. Л. С. Виготський називає таку семантичну мову – внутрішньою, призначеною лише для того, хто говорить, тобто зрозумілу тільки суб’єкту мовлення [42, с.205]. Характерною рисою ситуації виступає редукція «слів» такої мови. Вони автоматично перетворюються у знаки слів, індекси знаків, «прочитати» які зможе лише сам суб’єкт мовлення. Синтаксис такого типу мовлення не створює закінчених речень, а тяжіє до нескінченних ланцюгів ритмічних повторів.

Характерна фрагментованість художньої оповіді Патріка Модіано, репрезентує незавершеність, уривчастість мовлення персонажів. Складається враження, що перед нами записник чи нотатник, поміж сторінок якого вкладені інші аркуші, випадкові папірці, на яких записане те, що спало на думку оповідачу саме у цю хвилину. «У моїй свідомості будинок Мейнта нероздільно пов’язаний з Африканською спілкою підприємців, який пам’ятаю з дитинства. Я ніби знову опинився на вулиці Лорда Байрона, у

напівсутінках кабінету з ароматом шкіри, де батько тихо радився з добропорядними сивочолими неграми… Можливо тому, коли ми з Івонною вкладалися у вітальні, я був певен, що час назавжди зупинився. Ми ніби ширяли у повітрі… Проїжджав велосипедист – і я довгий час чув, як він крутить педалі» [112, с.94]. Записи-роздуми часто обриваються, не маючи логічного завершення. Речення з оповідного перетворюється на питальне. «Я не був на тій вулиці відтоді, як ми ходили по ній разом, з тих часів, як я приходив до твого готелю зустрітися з тобою… У якийсь момент я був певен, що там, за кладовищем, я побачу тебе. «Вічне повернення». І все знову повториться: порух руки, коли ти брала зі стійки ключ від своєї кімнати. Стрімкі сходи. Білі двері з номером 11. Очікування. Губи, запах твоїх парфумів, розсипане на плечах волосся…» [111, с.145]. У кожному фрагменті автор змальовує події, ситуації так, ніби вони вже пережиті героями раніше, створюючи ефект «déjà vu», що, неначе хвиля, підіймає з глибин пам'яті приспані часом образи на поверхню.

Членування оповіді на окремі частини спричиняє утворення порожнин, наповнення яких відоме тільки самому оповідачу, що свідчить про наявність специфічної мови – мови для себе. Роль додаткового коду, який включається у комунікативний процес героїв письменника, відіграють щоденникові записи, листи, фото, газетні вирізки, сторінки телефонних довідників, витяги з протоколів чи досьє, які вводить у текст автентично, уникаючи опису, змушуючи читача самостійно «побачити», «роздивитися» їх. «Можливо, я вже бачив її фотографію у «Світі кіно» чи «Кінодайджесті»… Навіть зараз спливають певні уривки:

> *Юні Астор (Фото Бернара і Волкер. Париж VIII, вул. Буенос-Айрес, 1).*
>
> *Сабін Гі (Фото Тедді Піаз). Комедійна актриса, співачка, танцюристка. Фільми з її участю: «Татусі задають тон», «Міс Катастрофа», «Полька у наручниках», «Змовники», «Привіт, лікарю»…*
>
> Можливо, у Івонни є псевдонім, а я його не знаю?» [112, с.45].

Такі артефакти репрезентують рудиментальні частки минулого, які могли б розвіяти туман давніх часів. Та чим більше їх потрапляє до рук

героїв, тим більше сумнівів і питань вони викликають. Даремно Віктор Хмара вдивляється у старі будівлі швейцарського курорту, намагаючись віднайти себе, закоханого юнака, серед образів минулого. Марно герой роману «Весняний пес» роздивляється обличчя людей, риси яких розмив час, прагнучи зрозуміти дивне зникнення і відчуженість фотографа Жансена, який, на відміну від молодого героя, обрав амнезію, невзмозі примиритися зі спогадами. Гортаючи старі документи, листи ув'язнених, герой роману «Дора Брюдер» вивільнює не лише приховані під товщею уламків минулого, застарілий біль і сум. Розшукуючи дівчинку, він намагається розімкнути лещата горя цілого суспільства. Кожне віднайдене прізвище зниклих безвісти під час окупації допоможе не лише йому звільнитися від особистої втрати, а й дозволить людству, усвідомивши жахливе минуле, прямувати до гармонії. Герої роману «Кафе втраченої молодості» кожен по-своєму віднаходить втрачені частинки цілого. Наново переживаючи події «колишнього» життя, чи то переглядаючи зошит із записами відомих імен, чи то друкуючи роман, вони повертають знак дорівнює між «я»-минулим і «я»-теперішнім. Найбільше це вдається Жану Боману з роману «Горизонт», який зміг примиритися з минулим, зробивши крок у майбутнє – у «новий горизонт».

Патрік Модіано розкриває внутрішній світ героїв через споглядання ними оточуючого світу, що суголосить вислову Ж.-Л. Нансі: «Світ, в якому ми існуємо є не чим іншим як світом зовнішнього, проявленого у багатьох його варіантах» [115, с.35]. Процес світосприйняття через пізнання інших, дозволяє відчути завершеність, позбутися від глибоко вкоріненого відчуття втрати. Інші, яких індивід зустрічає на своєму шляху, не просто ділять з ним світ – вони завершують систему, надаючи їй цілісності. Отже, світ для героїв письменника набуває особливого значення через оточення іншими. Фрагменти роману, репрезентуючи історії різних оповідачів, майстерно вплетені у мереживо оповіді, розкривають процес віднайдення больових точок. Заповнюючи лакуни пам'яті, герої відновлюють втрачену гармонію. Людина завжди має за спиною певний фон, ту частину оточуючого світу,

який вона не бачить і не сприймає, але який бачать і сприймають інші. Те, що не потрапило в об'єктив, буде відновлене поглядом іншого. Використання автором принципу «камери», дозволяє героям, не лише зреалізувати ретроспективний екскурс, а й вибудувати цілісну картину світу. Процес пригадування, відновлення образів минулого, як досвід спілкування з іншим собою, дозволяє, на думку філософів (М. Фуко, Ж. Лакан, М. Турньє, Ж.Дельоз), не лише проаналізувати свої внутрішні переживання, а й зібрати свій внутрішній досвід в єдине ціле [119]. Ретроспекції героїв роману, усвідомлення ними досвіду інших дозволяють їм створити єдину картину, очиститися, звільнитися від страждань і відновити втрачену цілісність.

Структура людського несвідомого включає три складові, серед яких, окрім уявного і реального, присутнє символічне, як сфера соціокультурних норм, до якої належать не лише речі, а й слова. Здатність говорити допомагає нам знайомитися зі світом, іншими людьми, із самим собою. Людина невіддільна від слів. Слова постають свідками нашої реальності. Пізнання невідомого дорівнює втіленню його у словесну форму. Згідно з герменевтичною філософією, мислити – означає говорити, а говорити – означає звертатися до когось іншого [132]. Звідси випливає тема діалогу як об'єднуючого фактора, співтворчості, спільного творення самих себе і навколишнього світу. Діалог як вільне співвідношення особистостей, що передбачає можливість проникнення в особистість іншого, а через нього в себе. Вступивши у діалог з іншим, можна досягнути взаєморозуміння, не втрачаючи суверенності власного «я» [119, с.5]. Відтворюючи низку спогадів, письменник вустами героїв вибудовує своєрідний діалог з образами їх минулого. Спілкування із колишнім «я» змушує персонажів налаштувати фокус об'єктива і відновити прогалини часу, наповнити білі плями кольорами історії. Діалог із минулим вдається не всім героям, обраних для аналізу романів. Досліджуючи твори Патріка Модіано у хронологічній послідовності, варто зазначити, що герої романів «Вілла "Смуток"», «Молодість», «Цирк іде» та «Весняний пес» (1975 - 1993) поринають у

подорож минулого з єдиною метою – здійснити цю подорож, не передбачаючи віднайдення цілісності. Герой роману «Дора Брюдер» (1997), йдучи шляхом чужих та власних спогадів, прагне знайти больові точки, глибоко приховані у товщі свідомості. Його метою виступає звільнення від болісних переживань, шляхом домінування минулого. Герої романів «Кафе втраченої молодості» (2007) та «Горизонт» (2010), перейшовши рубікон тотального відчуження й болісних втрат, прагнуть віднайти власну цілісність, звертаючись до свого минулого, як до своєрідних ліків від спустошення часом. Оповідь роману «Кафе втраченої молодості», яка складається з чотирьох історій окремих героїв, свідчить про наявність специфічного діалогу, не лише на рівні власного «я» і його двійника, що живе у минулому, а й між різними я героїв. У романі таке спілкування змальовується лише умовно – у спогадах окремих епізодів героїв, які, волею долі, опинилися поряд у кварталі Парижа. Діалог, як процес інформаційного збагачення за допомогою кількох джерел, може побачити лише читач, який виступає відстороненим спостерігачем сплетених випадком історій чотирьох персонажів.

Звертаючи свій погляд на оточуючих, колишній студент, прогулюючись містом, зустрів господиню кафе «Конде» мадам Шадлі, яка згадала його, як і всіх тогочасних відвідувачів. На той час на місці кафе вже збудували бутік, але спогади молодих років огорнули його теплом родинної атмосфери «Конде». «Впізнала вона мене одразу. Ми довго йшли з не поряд і згадували “Конде”. Її чоловік, алжирець, купив цей заклад після війни. Мадам Шадлі пам’ятала нас всіх поіменно. Вона часто замислювалася над нашими долями, але не відчувала з цього приводу жодних ілюзій. Вона із самого початку знала, що для нас це все може погано скінчитися. “Бездомні пси”, - сказала вона мені. І коли ми вже з нею прощалися біля дверей аптеки на площі Бланк, мадам Шадлі раптом вимовила, дивлячись мені прямо в очі: “Найбільше з усіх мені подобалася Лукі”…» [111, с.14]. Кеслей, як професіонал у своїй справі, знайшов адресу Жаклін Деланк, але в останню

мить відмовився повідомляти її чоловіка. Захоплений нестримним бажанням дівчини відчути свободу, він звертається до неї зі словами переконання – тепер вона може бути певна, що її більше ніхто не потурбує. «“До зустрічі, Ролане…” Я залишився один біля шкіргалантерейної крамниці “Принц Конде”. Підійшов до вітрини й припав до неї обличчям, щоб подивитися, чи збереглося там щось від кафе? Частина старої стіни, двері, за якими був телефон, гвинтові сходи, що вели до квартири мадам Шадлі. Немає нічого. Все було перероблено й затягнуто тканиною помаранчевого кольору. І таке можна сказати про весь квартал. Тепер тут не зустрінеш привидів минулого – навіть вони померли. Тепер немає чого боятися, виходячи зі станції “Мабійон”. Немає більше “Ля Пергола”, і там не сидить біля стійки Моселліні. Я неквапом пішов геть так, ніби липневим потягом прибув до чужого міста. І навіть почав насвистувати мотив якоїсь мексиканської пісеньки» [111, с.142]. Герої, які звертаються до власних спогадів, вже знаходяться на порозі зцілення, але відновлення їх гармонії полягає у прийнятті не стільки свого минулого, скільки у прийнятті себе, разом із минулим у сучасному світі. Кожен із персонажів реалізує це на свій манер: колишній студент повертається до місця, де пройшла його молодість, Лукі ж завершила свої дні, сказавши подрузі лише коротке «давай» і стрибнула через мить з балкона назустріч абсолютній свободі. Ролан написав свій доробок про «нейтральні зони», втілюючи свої роздуми у слова, звернені до майбутніх шукачів цих таємничих районів міста.

Жан Боман, герой роману «Горизонт», згадуючи свої молоді роки, коли він зустрів Маргарет Ле Коз, довідавшись про її страхи, розповідає історію власного життя, щоб заспокоїти її. У юнацькі роки матір постійно переслідувала його, вимагаючи грошей. Кілька років потому, вже змужнілий, він випадково зустрівся із підстаркуватою жінкою, яка була схожа на божевільну. Його страхи перед нею відтоді викликали лише сміх, який розвіяв всі жахіття минулого. Натомість, відчув, як перед ним відкривається новий «горизонт». «Тієї ночі йшов сніг. Боман запевняв Маргарет, що варто

лише переконати себе, що знаходишся десь далеко-далеко від Парижа, у горах, десь у швейцарському кантоні Граубюден, і тоді тривога відступить. М'яка милозвучна назва принесе спокій, допоможе забути усі неприємні зустрічі на світі. Бойаваль. Як добре, що тепер йому відомо, як звуть того чоловіка, який так сильно налякав Маргарет. Зло можна перемогти, якщо знати його на ім'я. Боман мав намір, без жодного слова Маргарет, прогнати з її життя Бойаваля, як вигнав зі свого рудоволосу жінку, офіційну матір та її супутника у чорному, схожого чи то на священика, чи то на тореадора» [109, с.35-36]. Свій рецепт одужання від ран минулого він запропонував наляканій дівчині, яка дослухалася до його слів.

Пошуки героєм внутрішньої рівноваги призводять не лише до встановлення епізодів минулого. Він наважується відшукати його сліди у сьогоденні. Таємниче зникнення Маргарет Ле Коз з його життя після зустрічі з однією подружньою парою та їх арешту, приводить героя до кварталу колишнього місця подій. Зустрівши в одному із тамтешніх кафе жінку, схожу на дружину з того подружжя, він все ще зупиняється, захоплений виром почуттів, залишаючи питання без відповідей. «Івонна Шульга гортала й гортала щоденник, а дівчина щось їй тихо говорила. "Дійсно, варто зробити всього лише крок. Дізнаюся у неї, що трапилось з Андре Путрелем і маленьким Петером. Так вони називали хлопчика. А ми з Маргарет звали його просто Петер. Нехай Івонна пояснить мені все з самого початку…" Однак, встати не міг, ноги налилися свинцевою важкістю. "Хоробрості не вистачає. Я не хочу знати правду, мені більше до вподоби невизначеність"» [109, с.131]. Ця зупинка у подоланні страху перед невідомим уособлює для Бомана останній рубікон на шляху віднайдення самого себе. «Берлін, літо…» У нього склалося враження, що він рухається угору за течією часу. Все видалося набагато простіше, ніж він очікував. У Парижі він тисячу разів набирав у Інтернеті: "Ле Коз" чи "Маргарет Ле Коз", - марно. Однак у напівсні він згадав уривок давньої розмови, так за високої температури у маренні ми повторюємо уривки фраз: "Отже, ви народилися у Бретані? Ні. В

Берліні”… Вийшовши на довгу й надто широку Карл-Маркс-алейє, забудовану великими бетонними будівлями, схожими на казарми, Боман, як не дивно, не відчув себе розгубленим і чужим. “Ці вулиці – мої ровесниці. Я ж теж за багато років намагався прокласти абсолютно рівні магістралі, вибудувати прямокутні будинки з глянцевими фасадами, розставити чіткі дороговкази, щоб приховати одвічні болота й байраки, поганих батьків, гріхи молодості. Але не зважаючи на всі свої зусилля, я щоразу опинявся на пустирищі й болісно відчував, що когось бракує у його житті, чи дорогу мені перепинав ряд старих будинків, пошкоджених війною, жорстокі докори сумління”. Карта більше не потрібна. Боман впевнено крокував уперед, оминув залізничний міст, перейшов через Шпрейє. Навіть якщо зробив великий гак, не суттєво» [109, с.154]. Наприкінці роману герой, споглядаючи змінене часом сучасне місто, усвідомив себе у новому вимірі. Важкий тягар минулого вже не загрожує захопити його у полон панічного страху. Він вийшов з міжсвіття, і повернувся до самого себе у довгоочікуване «тепер». Подолання героями дистанції між минулим і теперішнім письменник зображає і як пошук-дослідження героями себе шляхом поєднання ретроспекцій у єдину картину історії, і як усвідомлення своєї приналежності одному з вимірів. Наявність зазначених підходів яскраво демонструє реалізацію психологічного аспекту принципу «камери».

Дослідивши дію принципу «камери» у романах Патріка Модіано на рівні комунікативному та психологічному, слід відмітити актуалізацію візуального компонента у процесі внутрішньої трансформації героя. Його прагнення віднайти шлях до себе реалізується саме через споглядання фрагментів минулого, що зринають з глибин пам’яті. «Спостерігаючи» за колишнім собою, герою вдається знайти ті емоційні вузли, які заважають йому досягти гармонії. Особливого значення набуває тут і погляд ззовні, що розширює поле зору того, на кого він спрямований. Відтак, принцип «камери» як одиночний фокус, перетворюється на принцип «камер», що розкривається через множинність кутів бачення. Розглядаючи себе з різних

сторін, герой збирає в єдине ціле образ самого себе, що дозволяє йому відчути цілісність і приналежність до реальності.

Висновки до розділу 5

Вплітаючи особливості кінематографічного прийому «погляд камери» в оповідний план романів, Патрік Модіано змальовує оточуючий світ героїв відповідно до їх «бачення». Кожна історія відображає певну точку зору, одна з яких доповнює іншу. Ототожнення персонажів з кіноапаратом дозволяє відчути як відсторонене спостерігання, так і глибоке занурення у їх внутрішній світ. Яскраво зображені деталі, які повсякчас опиняються у полі зору «камери», виступають об'єднуючими ланками окремих фрагментів оповіді. «Ефект реальності», створений засобом втягування уваги читача, змушує співпереживати героям і разом з ними поринати у ретроспекції їхнього життєвого досвіду.

Функціонування принципу «камери» у творах Патріка Модіано оприявнюється на трьох рівнях: наративному, комунікаційному та психологічному. На рівні наративу оповідь реалізується голосом героя, що свідчить про наявність однієї наративної інстанції. Однак, автор не зникає остаточно, залишаючись невловимо присутнім, що відображає наративну інстанцію «погляд разом». Дана модель позначається і на процесі ідентифікації героя як відстороненого глядача, перетворюючи його на кіноапарат, який лишень фіксує реальність. Залишаючись «за лаштунками», автор перетворює героїв на оповідачів. Їх «погляд разом» демонструє не лише ступінь наративної залученості автора, а й набуває ширшого значення, долучаючи до «споглядання» читача. Відтак, принцип «камери» слід розглядати не лише як запозичений кінематографічний прийом, а і як засіб відтворення перцепційної моделі особистості, що реалізується як візуально, так і вербально. Засобом реалізації суб'єктивного сприйняття виступає автобіографічне письмо, дозволяючи письменнику розкрити візуальне

сприйняття героями оточуючого світу шляхом активації механізму пам’яті. Опорними «дороговказами» на шляху відтворення образів минулого виступають мнемонічні маркери, виражені на аудіовізуальному, матеріальному та сенсуальному рівнях.

Дослідження власного внутрішнього світу через «об’єктив» умовної камери, дозволяє героям збагачувати власний досвід шляхом автокомунікації, залишаючись як джерелом, так і адресатом інформації, що належить минулому. Перегляд ретроспекцій власного життя дозволяє героєві відновити образ колишнього «я», побачити себе у вирі подій минулого. Мнемонічний екскурс наповнює спогади героя візуальними деталями, що допомагаючи йому поєднати розрізнені фрагменти у єдине ціле. Таким чином, принцип «камери» виконує комунікативну функцію, яка забезпечує трансформацію візії у слово. Змалювання письменником зустрічі «я» теперішнього з «я» минулим призводить до психологічного переродження героя, що дозволяє визначити тісний взаємозв’язок комунікативного та психологічного чинників.

На психологічному рівні принцип «камери» оприявнює не лише спосіб сприйняття світу героєм, а й засіб особистісної інтроспекції. Вивчення глибин власної пам’яті видається тільки етапом віднайдення самого себе. Повну інформаційну картину герой може осягнути лише долучивши до свого досвіду й бачення себе іншими, що відтворює засади кінематографічного прийому *«champ-contre-champ»*. Таке інтерсуб’єктивне пізнання дає героям можливість висвітлити ті приховані від їх «погляду» зони, які можна побачити лише очима тих, хто дивиться з іншого ракурсу. Внутрішній монолог перетворюється на внутрішній діалог, спрямований на того, хто допоможе відновити історію. Особистісні пошуки героїв, їх бажання відновити загублені фрагменти спогадів, а відтак і прагнення віднайти душевну рівновагу, набувають терапевтичного характеру.

Романи більш раннього періоду написання відображають прагнення героїв «роздивитися» власне «я» за допомогою спогадів минулого, метою

яких постає пошук заради пошуку. Романи пізньої доби творення змальовують перехід героями критичної точки становлення власної особистості. Вони готові остаточно вирватися із лабетів примарного минулого і усвідомити себе у теперішньому, віднайшовши гармонію. Кожен з героїв приходить до «зцілення» власним шляхом, та головне досягнення полягає у тому, що вони все ж таки знаходять стежку до нього.

ВИСНОВКИ

Із появою кінематографа на рубежі XX-XXI ст. літературний твір зазнав значних художніх трансформацій, що призвело до народження нових наративних стратегій. Зміна світоглядної культурної парадигми, нові підходи та моделі відображення дійсності зумовили поглиблення інтермедіальних зв'язків різних мистецтв. Явище інтермедіальності позначилося на формуванні нових стратегій культурної еволюції упродовж другої половини XX ст. та окреслилось як формотворчий та смислотворчий чинник новітніх художніх патернів. Це зумовило його осмислення у площині мистецтвознавчих, культурологічних та філософських досліджень, а згодом виокремило інтермедіальність як методологію вивчення художніх творів. Як об'єкт структурно-семіотичного аналізу інтермедіальність допомагає виявити принципи взаємодії мистецтв різної репрезентативної природи. Відтак, дослідження літературного твору, що увібрав візуальний концепт мистецтва кіно, дозволяє зрозуміти явище інтермедіальності як спосіб відображення культурного багатоголосся сучасності.

Залучення технік кіномистецтва до романного письма є характерною рисою творчості представників «нового роману», серед яких провідними новаторами є відомі французькі письменники, такі як Наталі Саррот, Мішель Бютор, Клод Сімон, Ален Роб-Грійє. Їх творчість відобразила головні тенденції у пошуках нових форм та художніх патернів, значною мірою актуалізувавши інтермедіальний взаємовплив мистецтва слова та кінематографа. Візуальне мистецтво постає знаковим не лише для мистецтва «нової хвилі», а й для наступних поколінь, спосіб бачення світу яких змінюється, формуючи новий інтермедіальний підхід, присутній у творах письменників, що сформували течію «нового нового роману», до яких літературознавці відносять і Патріка Модіано.

Продовжуючи традиції новороманістів-експериментаторів, Патрік Модіано створює власну манеру письма. Його твори, насичені художніми

образами, що активують процес візуалізації, викликають враження перегляду фільму. Відсторонений погляд героя на оточуючий світ створює враження, ніби він є лише оператором, який знімає матеріал для майбутньої стрічки. Створення розмитих, нечітких образів суголосить принципам дії кінокамери, яка то наближає, то віддаляє фокус від об'єкта, що опинився у полі її зору. Вдаючись до частої зміни ракурсів умовної камери, поєднуючи, накладаючи різні плани, Патрік Модіано відтворює своєрідний код сучасної культури, сповненої розпорошених зображень, відблисків, відлунь. Фрагментована оповідь його романів, до якої автор долучає архівні документи та записи, відображає вплив монтажних технік, що допомагають поєднати різні часові площини, розчиняючи темпоральну дистанцію. Тема речей та предметів, що «оживають», реалізується письменником у перетворенні застарілих фото, загублених документів, зниклих кварталів на вказівники місць народження нової історії. Залучення художніх патернів візуального мистецтва допомагає письменникові досягти відчутної екзистенційної глибини у відтворенні проблеми самоідентифікації та відобразити процес відновлення інформації під час реалізації механізмів пам'яті. Потенційна кінематографічність засвідчує інтермедіальний характер прози Патріка Модіано і дозволяє прослідкувати дію принципів міжмистецької взаємодії у творах письменника.

Найбільш ефективними у дослідженні інтермедіальних трансформацій виявилися: концепція інтермедіальної взаємодії Н. В. Тішуніної, концепція взаємовпливу мистецтв різної природи О. Хансен-Льове та концепція дифузії художніх стратегій мистецтв різної репрезентативної природи І. Є. Борисової. Інтермедіальний взаємовплив передбачає процес перекодування одного художнього коду в інший та здійснює трансформацію смислового наповнення, розширюючи семантичне поле новоутвореної «мови». Досліджуючи романи Патріка Модіано, встановили, що транспонування прийомів кіномистецтва у літературний твір активувало процес взаємопроникнення вербального та візуального кодів, і спровокувало появу третього коду, який увібрав ознаки обох учасників художньої взаємодії.

Вербальний код здобув ознак візуального коду, що зумовило набуття літературним твором нових якостей. Нові семантичні утворення, які посприяли візуалізації вербального ряду, надали літературному твору рис візуального мистецтва.

Спираючись на типологію О. Хансен-Льове, який окреслив основні види інтермедіального взаємопливу (конвенційний, нормативний та референційний); визначив типи художньої трансформації, такі як заміщення, змішування та споріднення, виявили, що найбільш активним у творчості Патріка Модіано є останній тип взаємодії. Споріднення візуального концепту мистецтва кіно й вербальної репрезентації літературного твору спричинило актуалізацію імагінативної складової, що змінило рецепцію вербальної репрезентації, і надало текстам письменника характерної «візуалізації».

Інкорпорування Патріком Модіано кінематографічних підходів у романне письмо оприявнює принцип дифузії художніх стратегій мистецтв різної репрезентативної природи. Аналіз проявів інтермедіального взаємовпливу, базуючись на концепції І.Є. Борисової, дозволив виокремити рівні такого залучення. Створене автором відчуття перегляду фільму під час прочитання його романів є наслідком візуального характеру образної матерії. Послуговуючись концепцією Ж. Дельоза, виділили три групи образів, що набувають у творах письменника рис візуалізації: образ-час, образ-спогад, образ-мрія. На рівні структурної побудови виявлено вплив кінематографічних технік, зокрема монтажу. Характерна фрагментованість оповіді репрезентується як графічно (текст розділено значними відступами), так і логічно (смисловий зв’язок між частинами тексту нівелюється). Семантичні лакуни, виявлені на стику фрагментів, набули нового змістового забарвлення, яке розширило наповнення поєднуваних елементів. Визначені на даному рівні типи поєднання текстових фрагментів суголосять концепціям паралельного монтажу Д. Гріффіта та поліфонного монтажу С. Ейзенштейна, які дозволили окреслити засоби реалізації ефекту абсолютного теперішнього у творах письменника. На рівні світоглядної парадигми, яка демонструє

особливості світосприйняття автора й проявляється на рівні героя, визначено вплив концепту візуальної перцепції, виявлено художні моделі, суголосні мистецтву кінематографа, а саме принцип камери (за концепцією К. Метца), що допомагає письменнику розкрити складні процеси внутрішньої особистісної трансформації.

Обрані для дослідження сім романів Паріка Модіано – «Вілла "Смуток"» (*Villa triste, 1975*), «Молодість» (*Une jeunesse, 1981*), «Цирк іде» (*Un cirque passe, 1992*), «Весняний пес» (*Chien de printemps, 1993*), «Дора Брюдер» (*Dora Bruder, 1997*), «Кафе втраченої молодості» (*Dans le café de la jeunesse perdue, 2007*), «Горизонт» (*L'horizon, 2010*), постають найбільш репрезентативними у виокремленні характерних рис інтермедіального впливу кінематографа та визначенні тенденційної трансформації художніх стратегій автора. Зазначені рівні мистецької дифузії допомагають прослідкувати реалізацію принципів інтермедіальності у межах літературного твору.

Особливого значення у романах письменника набуває тема візуальної перцепції. Герої, перебуваючи у пошуку власного «я», опиняються серед чужого, часто ворожого, навколишнього світу. Околиці Парижа, тьмяні вулиці, кінотеатри, бари із сумнівною публікою постають єдиним прихистком для молодих людей, що переховуються від власних страхів чи трагічної історії з минулого. Вони перетворюються на відсторонених спостерігачів, що сприймають світ через погляд іншого з надією віднайти себе серед мерехтіння подій та обличь. Оточуючи персонажів візуальними образами, письменник нівелює категорію руху, натомість важливу смислову роль відіграють оптичні ситуації.

Візуальна образність прози Патріка Модіано репрезентується у трьох категоріях: фотографія, документ та монумент. Реалізація письменником теми пам'яті, змальовується у повсякчасному розгляданні героями залишків минулого: чи то старої фотографії, яка викликає емоційне збурення, чи то випадково знайдених документів, листів, програмок сеансів кіно,

спричиняючи низку спогадів, чи то вулиць, старих будинків, які підіймають з глибин пам’яті тьмяні образи минулого. Роздивляючись пожовклі фото, герой переживає психологічне занурення у тонку матерію мнемонічного простору, що призводить до темпорального зміщення свідомості. Минуле поєднується з теперішнім, формуючи візуально-часові образи – хроносигнуми за термінологією Ж.Дельоза. Таким чином, реалізується перший етап активації механізму пам’яті.

Залучені у текст романів листи, листівки, клаптики паперу із записаним ім’ям чи адресою постають свідченнями фактів життя, що минуло. Документи як провідники спогадів, відіграють роль мнемонічних маркерів, які визначають напрям подальшого пошуку героями себе та власних коренів. Письменник не вдається до вербального відтворення документів, вмонтовуючи у тло оповіді їх фрагменти. Даючи змогу читачеві самостійно роздивитися наведені «факти», автор ніби наголошує на вірогідності тих чи інших подій. Створений за допомогою документів, образ-спогад, або ж лектосигнум, маючи візуально-вербальну природу, перебуває у площині реального часу, й покликаний відображати колишнє теперішнє. Укладання своєрідного архіву, як універсального банку спогадів, активує механізм індивідуальної та колективної пам’яті, допомагає автору розкрити глибину трагізму особистих та суспільних (повоєнних) втрат.

Місто для героїв романів Патріка Модіано виступає свідком їх минулого. Вирушивши на пошук втраченої пам’яті, вони блукають вулицями Парижа, де час для них зупиняється. Розглядаючи будинки, які бережуть сліди колишніх подій, герої понад усе прагнуть відновити крихкий зв’язок із «загубленим світом», в якому існували колись. Вулиці, площі, мости, постають мовчазними свідками, покликані підтвердити справжність історії. Утім, фактичні залишки минулого, довільно сплітаючись із вигаданими подіями, біографіями, перетворюють образ міста на віртуальний образ. Поєднуючи минуле з теперішнім, реальне з примарним, віртуальний образ набуває рис мрії у часі, тобто оніросигнуму, що трансформує істинну,

фактичну історію у її окрему версію чи версії. Заміщення реального вигаданим/омріяним через побачене демонструє максимальне занурення героїв у внутрішній світ, засвідчуючи тісний зв'язок оптичного та психоемоційного планів. Створення письменником візуальних образів, які оприявнюються через фотографію, документ, монумент, як і їх повсякчасна присутність у розглянутих творах демонструє використання автором техніки «якоря». Чіпляючись за слід минулих подій, йдучи за ним, герої прагнуть віднайти свою власну історію.

Процес споглядання, «роздивляння» оточуючого світу спонукає героїв до дії та викликає емоції, у той час як смислове наповнення ситуацій відходить на другорядні позиції. Домінування оптичної ситуації, яка пригнічує сенсомоторні зв'язки, стирає кордони часових вимірів, активуючи механізм пам'яті через візуальний контакт. Фрагментована, уривчаста оповідь романів Патріка Модіано створює враження перегляду окремих кадрів чи короткометражних стрічок. Поєднання різних часових площин у процесі розгортання інтриги дозволяє автору створювати оригінальні структурні моделі. Сплетіння подій, що належать минулому і теперішньому, відображають дворівневу конструкцію, у межах якої автору вдається максимально наблизити обидва плани так, що темпоральна дистанція майже зникає, створюючи ефект абсолютного теперішнього. Чергування фрагментів оповіді, які стосуються різних часових планів, репрезентують паралельне сингулярне розгортання сюжетних ліній, що суголосить засадам паралельного конвергентного монтажу. Таку оповідну модель спостерігаємо у романах «Вілла "Смуток"» (1975), «Молодість» (1981) та «Весняний пес» (1993). Натомість у романах «Цирк іде» (1992), «Дора Брюдер» (1997), «Кафе втраченої молодості» (2007) та «Горизонт» (2010) письменник вибудовує іншу художню структуру, яка поєднує три часові площини: теперішнього (présent), минулого (imparfait) та позаминулого часу (plus-que-parfait). Одночасний розвиток кількох сюжетних ліній, розгортаючись у вимірі теперішнього та минулого, переривається фрагментами оповіді, темпоральна

віддаленість яких належить позаминулому часу. Такі вкраплення об'єднують плани теперішнього і минулого у тривимірну конструкцію, що суголосить концепції поліфонного монтажу. Внутрішній розвиток дії, що розгортається у «міжкадрових» сполученнях двох оповідних планів, та відображає третій композиційний рівень оповіді, розкриває трансформацію внутрішнього світу героя і відображає принцип «золотого перетину». Пригадуючи події минулого, герої віднаходять ті приховані у товщі спогадів фрагменти, емоційне відлуння яких впливає на їх внутрішній стан сьогодні. Знайшовши загублені «скалки» минулого, герої віднаходять себе.

Відтворюючи монтажні прийоми, письменник поєднує оповідні фрагменти за принципом схожості, якісного контрасту та «оптичної органічності», що допомагає йому відтворити ефект «потрійного екрана» (за монтажною концепцією А. Ганса), надаючи вербальному тексту візуальної глибини та об'єму. Відчуття всеохоплюючого теперішнього часу та створення ефекту реальності на сторінках романів Патріка Модіано відповідає концепції «монтажного бачення». Реалізація теми бачення у романах автора відповідає засадам монтажної концепції Д. Вертова. Ретроспективний перегляд власного життя героями відображає техніку зйомки «кіноока засніженої ночі», емоційне збурення через зненацька побачене відтворює техніку зйомки «кінооко і пожежа», а відшукування прихованих ключів до власної пам'яті суголосить техніці прихованої зйомки «кінооко і поцілунок», розкриваючи складний мнемонічний процес засобами візуального мистецтва.

Світоглядна матриця, оприявнена у романах Патріком Модіано, репрезентує особливості кінематографічного прийому «погляд камери». Герої, утотожнюючись з кіноапаратом, відсторонено споглядають оточуючий світ. Утім, змальована письменником яскрава деталь, що потрапила «у фокус», спричиняє раптову зміну ракурсу споглядання, залучаючи у поле зору внутрішній світ героїв. Письменник перетворює героїв на оповідачів, розчиняючи позицію автора у їх історіях. Водночас, автор не зникає

остаточно, що оприявнює наративну позицію «погляду разом», яка набуває ширшого значення, залучаючи читача до процесу мнемонічних пошуків. Пригадування подій власного минулого, постійний «перегляд» ретроспекцій відбувається крізь об'єктив умовної камери. Стаючи спостерігачами власного життя, герої Патріка Модіано постають як адресантами інформаційного повідомлення, так і його адресатами, здійснюючи акт автокомунікації. Реалізація суб'єктивного сприйняття оприявнюється через автобіографічне письмо, що дозволяє письменнику розкрити тісний взаємозв'язок оптичних ситуацій та механізму активації пам'яті. Процес відтворення минулого штовхає героїв у подорож манівцями спогадів, де опорними пунктами постають мнемонічні маркери, виражені на аудіовізуальному (імена, власні назви, мелодії), матеріальному (фотографії, листи, документи) та сенсуальному рівнях (відтінки кольорів, гра світлотіні). Споглядання героями самих себе відображає інтенцію інтерсуб'єктивного пізнання себе через іншого. Накладання ракурсів різних поглядів, дозволяє висвітлити непомічені, приховані у тіні, зони, що демонструє реалізацію прийому «погляд камери». Опозиція я/інший перетворює внутрішній монолог на діалог, покликаний поєднати загублені частки я-героїв у єдине ціле. У романах «Вілла "Смуток"» (1975), «Молодість» (1981), «Весняний пес» (1993) та «Цирк іде» (1992), спостерігаємо прагнення героїв «роздивитися» власне «я», тоді як у романах «Дора Брюдер» (1997), «Кафе втраченої молодості» (2007) та «Горизонт» (2010) герої переходять невидимий рубікон на шляху становлення власної особистості. Вони залишають полон минулого, відчуваючи сили усвідомити себе у теперішньому. Відтак, процес віднайдення себе та власного місця в оточуючому світі набуває терапевтичного характеру.

Інтермедіальний вплив кінематографа на літературну творчість сучасного французького письменника Патріка Модіано позначився як на актуалізації у його текстах імагінативної складової, що змінило перцепцію їх прочитання, так і на трансформації образного, композиційного та

світоглядного рівнів. Актуалізація процесу споглядання, створення оптичних ситуацій вербальними засобами дозволили письменнику відтворити ефект візуалізації слова. Побудова багатошарових композиційних конструкцій демонструє втілення монтажних принципів та інших кіноприйомів, що якісно модифікують художню структуру літературного твору, розширюючи його формотворчі патерни. Оприявнення відстороненого погляду на оточуючий та внутрішній світ героїв виявляє світоглядну матрицю автора, яка сформувалася під впливом мистецтва кіно.

Зазначені образотворчі, композиційні та смислотворчі моделі відображають особливості художньої манери Патріка Модіано. Виокремлені стилістичні та семантичні утворення у романах письменника постають наслідком міжмистецької взаємодії. Аналіз дії принципів інтермедіальності у прозі Патріка Модіано свідчить як про розширення мистецького арсеналу письменника, так і розкриває зміну підходів у створенні сучасного тексту. Якісна трансформація романного письма внаслідок залучення технік мистецтва візуальної природи, відкриває новий ракурс прочитання сучасного французького роману й літературного твору зокрема. Візуалізація вербальної репрезентації у романах Патріка Модіано є прикладом ключової у сучасному мистецтві тенденції інтермедіальності і, водночас, відображає специфіку авторського бачення світу, що віддзеркалює синкретичний характер індивідуальної свідомості людини XXI ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения / М.П. Алексеев // Русская литература и зарубежное искусство – Л. : Наука, 1986. – 392 с.
2. Алхімія слова живого. Французький роман 1945-2000 / Навч. посіб. для вищ. навч закл.; під ред. Фесенко В.І. – К. : Промінь, 2005. – 383с.
3. Андреев Л.Г. В поисках утраченых корней. Модиано П. Повести / Л.Г. Андреев – М. – 1989. – С. 3-22.
4. Андреев Л. Г. Импрессионизм / Л. Г. Андреев – М. : МГУ. – 1980. – 260с.
5. Андреев Л. Г. Современная литература Франции 60-е годы / Л. Г. Андреев – М. : Изд. Моск. универ., 1977. – 368 с.
6. Андреев Л. Г. Художественный синтез и постмодернизм / Л. Г. Андреев // Вопросы литературы. – М. – 2001. – № 1. – С. 3-38.
7. Андреева Т. А. Структура сюжетного времени (на материале рассказов Э. Хемингуэя) : автореф. дис. … к. филол. наук. 10.02.04 / Т. А. Андреева – Л., 1976. – 19 с.
8. Анциферов Н. Материалы к исследованию проблем урбанизма в худ литератре. Урбанистическая литература во Франции середины 19 века / Н. Анциферов // проблемы урабанизма в русской литературе. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 581с.
9. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия / Ю.Н. Арабов : [уч. пособие]. – М. : ВГИК, 2003. – 106с.
10. Арнхейм Р. В защиту визуального мышления / Р. Арнхейм // Новые очерки по психологи искусства. – М. : Прометей. – 1994. – С. 156-162.
11. Арнхейм Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм // Сб. статей по теории искусства. – М. : Изд-во иностранной литературы. – 1960. – 206с.
12. Арутюнова Н. Д. Время: модели и метафоры / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Язык и время. – М. : Индрик. – 1997. – С.51-62.

13. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
14. Асоян А. А. Теория романа в XX веке / А. А. Асоян // Гуманитарные исследования: Ежегодник. – Омск. – 1998. – Вып. 3. – Ч.1. – С. 145-152.
15. Бабич О.М. Поетика кінооповіді в іспанському романі 90-х рр. XX ст. : дис. … канд. філол. наук : 10.01.04 / О. М. Бабич. – К., 2009. – 189 с.
16. Бабушкин С. А. Пространство и время в киноискусстве / С. А. Бабушкин – Курск : КГПУ, 1995. – 64 с.
17. Балашова Т.В. Движение французского романа / Т. В. Балашова // Современный революционный процесс и прогрессивная литература. – М. : Наука. – 1976. – С. 22-48.
18. Балашова Т. В. Французский роман 60-х годов. – М. : Высшая школа, 1975. – 103 с.
19. Базен А. Что такое кино? / А. Базен – М. : Искусство, 1972. – 382 с. – [Сб. статей].
20. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX в. Трактаты, статьи, ссе ; [сост. и общ. ред. Г. К. Косиков; ред. кол.: В. Л. Янин и др.]. – М. : Изд-во МГУ. – 1987. – С. 387-423.
21. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографи / Р. Барт – М. : Ад Маргинем, 2011. – 272 с.
22. Барт Р. Семиотика. Поэтика / Р. Барт – М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
23. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. – 1986. – С.216-249.
24. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Художественная литература, 1979. – 412 с.
25. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Вальтер Беньямин: [пер. с нем. С.А. Ромашко] – Москва: Культурный центр имени Гете, Медіум. – 1996. – С. 68.

26. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский – Л. : Худож. лит. – С. 454-459.
27. Берталанфи Л. фон. Общая теория систем / Л. фон Берталанфи // Исследования по общей теории систем ; [Сборник переводов] — М. : Прогресс. – 1969. – С. 28.
28. Бовсунівська Т.В. Екфразис. Вербальні образи мистецтва / Т.В. Бовсунівська – Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка – К.: Київський університет, 2013. – 237 с.
29. Борисова И. Zeno is here: В защиту интермедиальности / И. Борисова – М., 2002. – 358 с.
30. Борисова И.Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : дис. канд. культурологи СПб / И. Е. Борисова – С.-П. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. – 215 с.
31. Бреннер Ж. Моя история современной французской литературы / Жак Бреннер – М. : Добросвет, 2000. – 386 с.
32. Бутенко И.А. Постмодернизм как реальность, данния нам в ощущениях / И.А. Бутенко // Социологические исследования. – 2000. – №4. – С. 3-11.
33. Бютор М. Роман как исследование / М. Бютор – М. : Изд-во МГУ, 2000. – 208 с.
34. Васильева М. «Утраченный мир» русской эмиграции во французской литературе // М. Васильева / Університет Женеви. – 2007. – С. 148 – 152.
35. Вертов Д. Статьи. Дневники замыслы / Д. Вертов – М. : Искусство, 1966 – 320 с.
36. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с.
37. Вирильо П. Машина зрения / П. Вирило ; [пер. с франц.] – СПб. : Наука, 2004. – 140 с.
38. Вирт Л. Избранные работы по социологии / Л. Вирт – М. – 2005. – С.93-118.

39. Висоцька Н. О. Поетика містичного / [Н. О. Висоцька, Р. А. Дзик, О.О. Корабльов та ін.]. – Чернівці : Чернів. нац. ун-т., 2011. – 318 с.
40. Владимирова Н. Г. Категория интертекстуальности в современном литературоведении / Н. Г. Владимирова // Литературоведение на пороге XXI века. – М. – 1998. – С. 182-188.
41. Володарский Ю. Д. Фонкинос. Когда тираж моих книг превзошел миллион, критики стали меня ругать : интервью журналу «Форбс» / Ю.Д. Володарский. – Режим доступа : http://forbes.ua/lifestyle/1369304-david-fonkinos-kogda-tirazh-moih-knig-prevzoshel-million-kritiki-stali-menya-rugat
42. Выготский Л. С.Психология искусства / Л.С. Выготский ; [общ. ред. В.В. Иванова]. – М .: Искусство, 1986. – 573 с.
43. Выготский Л.С. Проблемы общей психологи / Л.С. Выготский ; [под ред. В. В. Давыдова]. – М.: Педагогика. – 1982. – Т. 2. – С. 139-142.
44. Галечьян В. А. Виртуалистика и визуальная поэзия / В. А. Галечьян // Язык как медматор между знанием и искусством: материалы международного научного семинара (Москва, 20-22 ноября 2008 г.) – М. : Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. – 2008. – С. 5.
45. Гаспаров Б.М. В поисках «другого» (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) / Б.М. Гаспаров // Московско-тартуская семиотическая школа: История, воспоминания, размышления ; [под ред. С.Ю. Неклюдова]. – М. : Школа «Языки русской культуры». – 1998. – С. 213—236.
46. Гийере Р. Нет больше перспективы / Р. Гийере // Вагнер как явление. – «Le Cahier Bleu». – 1933. – №4. – С. 204-205.
47. Горницкая Н. О. О границах взаимодействия кино и литературы / Н. О. Горницкая // Зримое слово. – Л. : Искусство. – 1985. – С. 14-60.
48. Горпенко В.Г. Архіткетоніка фільму: Кадр. Монтаж. Фільм / В. Горпенко – К. : ДІТМ, 2000. – 155 с.
49. Грицай Н.А. Точки зрения» в эпике А. П. Чехова: специфика поетики : автореф. дис. … к. филол. наук : спец.10.01.08 / Н.А. Грицай – Тверь,

2011. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/tochki-zreniya-v-epike-a-p-chehova-spetsifika-poetiki.

50. Декомб В. Современная французская философия / Винсент Декомб – М. : «Весь мир», 2000. – 336 с.
51. Делёз Ж. Кино / Ж. Делёз – М. : Ад Маргинем, 2004. – 618 с.
52. Дементьева С. В. Эвристическая роль реминисценции в постижении феноменов культуры / С. В. Дементьева // Вестник Томского государственного университета. Серия Филология. – Томск. – 2000. – Вып. 7. – С. 59-63.
53. Демин В. П. Функция детали в литературном тексте и на экране / В. П. Демин // Экранные искусства и литература. Немое кино. – М. : Наука. – 1991. – С. 203-218.
54. Демина Е. А. Специфика организации темпорального пространства полифонического текста: дис. … к. филол. наук : 10.02.04 / Е. А. Демина – Барнаул : БГПУ, 2003. – 151 с.
55. Дмитриева Н. А. Слово и изображение / Н. А. Дмитриева // Взаимодействие и синтез искусств. – Л. : Наука. – 1978. – С. 44-55.
56. Деррида Ж. Эссе об имени / Ж. Деррида – Спб., 1998. – 190 с.
57. Емельянова И. Рассказы о жизни: к проблеме нарративизации повседневности / И. Емельянова // Критика и семиотика. – 2003. – Вып. 6. – С. 107-121.
58. Еремеев А. Э. Феномен философской прозы и методология ее изучения / А. Э. Еремеев // Литературоведение на пороге XXI века. – М. – 1998. – С. 164-169.
59. Еремеев Л. А. Прогрессивные тенденции в современном французском романе / Л. А. Еремеев – Киев: Наукова думка, 1979. – 191 с.
60. Еремеев Л. А. Французский «новый роман» / Л. А. Еремеев – Киев: Наукова думка, 1974. – 223 с.
61. Женетт Ж. Повествовательный дискурс. Работы по поэтике : Фигуры III / Ж. Женетт. – М. : Издательство им. Сабашниковых. – 1998. – С. 60-278.

62. Жемчужный И. С. Цвет как явление художественного подтекста в прозе И. А. Бунина / И. С. Жемчужный // Культура и текст – 99: Пушкинский сборник. – Санкт-Петербург-Самара-Барнаул. – 2000. – С. 188-198.
63. Замятин Д. Феноменология географических образов / Д. Замятин – Режим доступа: http://magazines.russ.ru:81/nlo/2000/46/fenom.html.
64. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель – Логос. – 2002. – № 3-4 (34). – С. 24.
65. Зонина Л.А. «Новый роман»: вчера, сегодня / Л. А. Зонина // Вопросы литературы. – 1974. – № II. – С. 69-106.
66. Зонина Л. Тропы времени / Л. Зонина // Заметки об исканиях французких гуманистов 60-70 гг. – М. : Художественная литература. – 1984. – С. 59-131.
67. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. / Вяч. Вс. Иванов // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино : [ант., сост. М. Ямпольский] – М. : Наука, 1988. – 240 с.
68. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И.П. Ильин – М. – 1998. – С.8.
69. Ильин И.П. Постструктурализм; Деконструктивизм; Постмодернизм / И. П. Ильин – М. : «Интрада», 1996. – 255 с.
70. Иншаков А. С. Философия в мире художественного образа / А. С. Иншаков – М. : Мичуринская государственная сельскохозяйственная академия, 1995. – 76 с.
71. Ирза Н.Д. Художественное пространство-время и современный синтез искусств: автореф. дис. канд. филос. наук / Н.Д. Ирза. – М., 1993. – 22 с.
72. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия / Никита Исагулов : Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» (22-23 березня 2011 р.) – Донецьк: ДонНУ. – 2011. – Т.1. – С. 115-117.

73. Исагулов Н.В. Поэтика интермедиальности в английском романе начала XX века (Э.М. Форстер, «Куда боятся ступить ангелы»; С.Моэм, «Луна и грош») [Магистерская работа] / Н.В. Исагулов – Донецк. – 2011. – С. 12-19.
74. Каган М.С. Морфология искусства / Каган М. С. – М. : Искусство, 1972. – 440 с.
75. Каган М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Наука. – 1974. – С. 26-39.
76. Каган М. С. Семейство зрелищных искусств (кино, телевидение, театр) / М. С. Каган // Кино и современная культура. – Л. : ЛГИТМиК. – 1988. – С. 8-19.
77. Кандинский В. О. Синий всадник / В. О. Кандинский – М. : Изобразительное искусство, 1996. – 120 с.
78. Каркавина О. В. Языковая реализация интермедиальных отношений в творчестве Тонни Моррисон: автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / О. В. Каркавина. – Барнаул, 2011. – 19 с.
79. Козлов Л. К. Изображение и образ / Л. К. Козлов. – М. : Искусство, 1980. – 288 с.
80. Косиков Г.К. «Новый роман» / Г. К. Косиков // Большая советская энциклопедия. – М. : Из-во «Советская энциклопедия». – 1974. – т. 18. – С. 87.
81. Косиков Г. К. Структурализм versus постструктурализм / Г. К. Косиков // «На границах»: Зарубежная литература от средневековья до современности. – М. : МГУ. – 2000. – С. 207-239.
82. Косиков Г. К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции / Г. К. Косиков // Зарубежное литератураведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. – М. – 1984. – С. 155-205.

83. Костюк В. І. Поетика фрагменту і художня цілісність твору / В. І. Костюк : автореф. дис. … к. філол. наук. – К.: Інститут літератури НАН України, 2000. – 17 с.
84. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; [сокращ. перевод с англ. Д.Ф. Соколовой]. – М. : Искусство, 1974. – 238 с.
85. Кристева Ю. Разрушение поєтики / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Серия Филология. – М. – 1994. – № 5. – С. 97-107.
86. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Серия Филология. – М. – 1995. – № 1. – С. 95-101.
87. Лавлинский С.П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости / С.П. Лавлинский // Визуальность. Déjà vu. Энциклопедия культур. – Режим доступа : http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html.
88. Лебедев Н.А. История кино / Н.А. Лебедев // Очерки истории кино СРСР. Немое кино (1918 – 1934 гг.). – М. : Искусство, 1965. – 583 с.
89. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека ; [пер. с фр. А. В. Парибка] / Э. Левинас – С.-Пб. : Высшая религиозно-философская школа, 1998. – 265 с.
90. Либерман А. С. О методе внутренней реконструкции в литературоведении / А. С. Либерман // Поэтический текст и текст культуры. – Владимир. – 2000. – С. 58-69.
91. Лиманская Л. Поэтика визуальности и язык искусства / Л. Лиманская // Философские науки. – 2004. - № 10. – С. 52-64.
92. Липчанская В. И. Образ города в литературе постмодерна: к постановке вопроса – С. : СГУ, 2012. – 4 с. – Режим доступа : http://www.sgu.ru/files/izvestia/full/16_lipchanskaya.pdf.
93. Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – С.-Пб. : Искусство–СПБ, 2000. – С. 159 -165.

94. Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х т. / Ю. Н. Лотман – Т. : Александрия, 1996. – 1440 с.
95. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Н. Лотман // Об искусстве. – СПб., 1998. – 288 с.
96. Луман Ю. М. Медиа коммуникации / Н. Луман ; [пер. с нем. А. Глухов, О. Никифоров]. – М. : Логос, 2005. – 412 с.
97. Маклюен М. Галактика Гуттенберга : Сотворение человека печатной культуры / М. Маклюен – М. : Ника-центр, 2003. – 432 с.
98. Малевич К. И ликуют лики на экранах / К. Малевич // Киножурнал АРК. – 1925. – №10. – С. 8-9.
99. Маневич И. Кино и литература / И. Маневич – М. : Искусство, 1966. – 240 с.
100. Манько Г. К. Роль монтажа в формировании художественного времени фильма: автореф. дис. … канд. Искусствоведения / Г. К. Манько. – М., 1984. – 23 с.
101. Мартен М. Язык кино / М. Мартен – М. : Искссство, 1959. – 292 с.
102. Мегела І. П. Зарубіжна література XVII-XX століть : статті, рецензії, дослідження, відгуки / Іван Петрович Мегела. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2010. – 276 с.
103. Мегела І. П. Інтермедіальна авторська стратегія Германа Гессе у романі «Степовий вовк» / І. П. Мегела – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://imegela.com.ua/view_article.php?id=87.
104. Медведюк Л. Г. Трансформація природи мистецтва літератури в новітньому часі : автореф. дис. … к. філол. наук. / Л. Г. Медведюк – К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2002. – 19с.
105. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / Моріс Мерло-Понті – К. : Український центр духовної культури, 2001. – 546 с.
106. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / К. Метц ; [пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной ; науч. ред. А. Черноглазов]. –

СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.

107. Михалкович В. Эволюция киноязыка: новый этап / В. Михалкович // Экранные искусства и литература: современный этап. – М. : Наука. – 1994. – С. 3-29.
108. Можаева Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичного в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э.Хемингуэя, М. Этвуд) : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Т. Г. Можаева – Барнаул, 2006. – 166 с.
109. Модиано Патрик. Горизонт : [роман] / Патрик Модиано. – М . : Текст, 2010. – 157 с.
110. Модиано Патрик. Дора Брюдер : [роман] / Патрик Модиано. – М. : Текст, 1999. – 189 с.
111. Модиано Патрик. Кафе утраченной молодости : [роман] / Патрик Модиано. – С.-П. : Амфора, 2009. – 156 с.
112. Модиано Патрик. Утраченный мир : [сборник призведений] / Патрик Модиано. – М. : Виагрус, 1998. – 447 с.
113. Мораняк Нирман. (Авто)тематизация как форма осуществления текста-кода и экспериментальные жанры / Нирман Мораняк // Автоинтерпретация. – СПб. – 1998. – С. 176-186.
114. Мышьякова Н. М. Опыт интермедиального анадиза (музыкальность лирики А.А. Фета) / Н. М. Мышьякова // Вестник ОГУ. Гуманитарные науки. – 2002. – №6. – С. 55-58.
115. Нанси Ж-Л. Corpus / Ж.-Л. Нанси ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровской]. – М. : Ad Marginem, 1999. – 255 с.
116. Никифоров В.Н. Очуждение / В.Н. Никифоров // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М., 2002. – С. 462-476.
117. Нойман Э. Происхождение и развитие сознания / Эрих Нойман – М., К.: «Рефл-вук», «Ваклер», 1998. – 457 с.
118. Новикова В. Г. «Поэтика незавершенности»: К вопросу о фрагментарности

интеллектуальной прозы / В. Г. Новикова // Вопросы взаимовлияния литератур Западной Европы и Америки. – Нижний Новгород. – 1998. – С. 90-95.

119. Осанов А.А. Интерсубъективность в контексте становления человеческого бытия / А.А. Осанов // Смысл человеческого бытия: [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ст. : http://www.vladimirpeople.com/osa/noteO 1 .html.
120. Павленко Ю. Ю. Дискурс індивідуальної пам’яті в сучасному французькому романі (1970-ті - 2000 рр.) : дис. ... канд. філол. наук 10.01.04 / Ю.Ю. Павленко – К. : КНЛУ. – 2006. – 212 с.
121. Павленко Ю.Ю. «Незнайомки» П. Модіано: точка зору в системі дзеркал / Ю.Ю. Павленко – К.: Вісник Київського лінгвістичного університету. – 2002. – Т. 5. – № 2. – С.182-189.
122. Пестеров В. А. Модификация романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия / В. А. Пестеров – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1999 – 312 с.
123. Петровская Е.Л. Город и память / Е. Л. Петровская – Неприкосновенный запас. – 2002. – №5(25). – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/nz/2002/5/petr.html.
124. Петровская Е. Л. Антифотография / Е. Петровская – М. : «Три квадрата», 2003. – 112 с. – [серия «artes et media»].
125. Пиаже Ж. Психология, междисциплинарные связи и система наук / Ж. Пиаже // Вопросы философии. – 1996. – № 12.
126. Пирогов Л. В. К проблеме анализа и интерпретации постмодернистского текста / Л. В. Пирогов // Текст как объект многоаспектного исследования. – СПб. – 1998. – Вып. 3. – Ч. 2. – С.122-135.
127. Подорога В. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка / В. Подорога [под ред. А. Т. Иванова, Л. В. Кульчицкой]. – М. : Ad Marginem, 1995. – 426 с.

128. Подорога В. К философии архива / В. Подорога : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://index.org.ru/journal/14/podoroga1401.html
129. Постмодернизм. Словарь терминов [Электронный ресурс]. – Режим досупа : http://postmodernism.academic.ru/
130. Прозерский В.В. Позитивизм и эстетика / В.В. Прозерский – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1983. – 152 с.
131. Разлогов К. Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана / К. Разлогов – М. : Радуга, 1984. – 279 с. – [Сб. статей].
132. Рикёр П. Я-сам как другой / Поль Рикёр – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2008. – 420 с.
133. Ржевская Н. А. Патрик Модиано / Н. А. Ржевская // Н.И.Балашов, Т.В.Балашова, С.Н.Зенкин. Французская литература. 1945-1990. - М. : Наследие, 1995. – 926 с.
134. Сальникова Е. В. Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры: автореф. дис. на соискание уч. степ. докт. культурологии / Е. В. Сальникова. – М. – 2012. – Режим доступа : http://www.dissers.ru/avtoreferati-doktorskih-dissertatsii1/a301.php.
135. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М. – 1989. – С. 299 – 338. – [Сборник статей].
136. Сидорова А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» / А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2006. – 218 с.
137. Смирнов И. П. Порождение текста / И. П. Смирнов – СПб. : Языковой центр, 1995. – 190 с.
138. Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго» / И. П. Смирнов – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 204 с.
139. Смущинська І. В. Суб’єктивна модальність французької прози / І. В. Смущинська – К. : «Київський університет», 2001. – 253 с.

140. Ступницкая М. И. Тема идентичности и русские реалии в романе Патрика Модиано «Улица Тёмных Лавок» / И. М. Ступницкая // Культурно-языковые контакты. – Выпуск 11. – 2008. — С. 191-195. – [Сборник науч. труд.].
141. Сурова О. Человек в модернистской культуре / О. Сурова // Зарубежная література второго тысячелетия. – М. – 2001. – С. 221-291.
142. Тимашков А. Ю. «Девушка с жемчужной сережкою» Я. Вермеера, Т. Шевалье и П. Уэббера: Интермедиальный аспект / А.Ю. Тимашков // Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. – СПб: СПб ГУП. – 2008. – С.100–105.
143. Тимашков А. К истории понятия инермедиальности в русской и зарубежной науке / Алексей Тимашков // Žmogus ir žodis. – 2007. – Том 9. – № 2. – С. 21-26.
144. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и русская литература последней трети XIX – начала XX века (драма, поэзия проза) / Н. В. Тишунина – С.-Пб., 1994. – 111с.
145. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных сиследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. – СПб.: Санкт-Петербургское философское обществою. – 2001. – Выпуск №12. – С.149-154.
146. Тишунина Н. В. Современное литературоведение в аспекте междисциплинарных исследований: методология интермедиального анализа / Н. В. Тишунина. — Режим доступа : http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LigtWiss/Slavistik/kn-spb/pdf/analiz.pdf
147. Тодоров Ц. Введение в фантастическую літературу / Ц. Тодоров – М. – 1997. – С. 91-93.
148. Трофимова Ю. С. Особенности художественной целостности тотального романа Патрика Модиано : дис. …канд. филол. наук 10.01.03 / Ю. С. Трохимова, - М., 2004. – 160 с.

149. Уваров Ю. П. Нові проблеми, нові аспекти / Ю. П. Уваров – Всесвіт. – 1985. – № 8.
150. Уваров Ю. П. Современный французский роман. 60-80-е годы / Ю. П. Уваров – М. : «Высшая школа»,1998. – 96 с.
151. Усманова А. Р. Парадоксы визуальной семиотики / А. Р. Установа // Умберто Еко: Парадоксы интерпретации. – Мн. : Пропилеи, 2000. – 200с.
152. Успенский Б. А. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский // Поэтика композиции. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
153. Фесенко В. І. Кіт у чоботях, або Фрагментарні роздуми французької літератури останнього десятиліття / І. В. Фесенко // Всесвіт. – К. – 2003. – № 5-6. – С. 139-145.
154. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс : навч. посібник / В. І. Фесенко. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2014. – 398с.
155. Фесенко В. І. Література і кінематограф 70-х років: простір зустрічі й інтермедіального дискурсу / В. І. Фесенко // Мова, культура й освіта в сучасному світі: збірник наукових праць до 90-річчя доктора філологічних наук, професора Романовського О. К. – К. : вид. центр КНЛУ. – 2008. – С. 108-112.
156. Филимонов А. Звезда / А. Филимонов // Ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический независимый журнал. – С-Пб. – 2006. – № 4. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/4/fi11.html.
157. Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств / П. А. Флоренский // Иконостас: Изобразительные труды по искусству. – СПб. : Мифрил. – Русская книга, 1993. – 527 с.
158. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко – Л. : Вид-во Львівського ун-ту, 1961. – 144 с.
159. Хараш А. У. Личность, сознание и общение: к обоснованию интерсубъективного подхода в исследовании коммуникативных

воздействий / А. У. Хараш // Хрестоматия по педагогической психологии : [сост. А. И. Красило, А. П. Новгородцеві]. – М. : Междунар. пед. акад. – 1995. – С. 216-227.

160. Хотинская Н. О. О Патрике Модиано / Н. О. Хотинская // П. Модиано. Дора Брюдер. – М. : Текст. – 1999. – С. 187-189.
161. Хренов Н. А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов / Н. А. Хренов. – М. : Прогресс-Традиция. – 2008. – 535 с.
162. Цуганова Е. А. Современный роман и особенности литературы второй половины XX века / Е. А. Цуганова // Современный роман. Опыт исследования. – М. – 1990. – С. 21-45.
163. Шванитц Д. Ассиметричный мир. Теория систем и литература. Новая парадигма / Дитрих Шванитц // Немецкое философское литературоведение наших дней. – Издательство С.-Петербугского университета. – 2001. – С. 407 – 444.
164. Шикиринська О. Б. Напрями міждисциплінарних студій в історичному розвої / О. Б. Шикиринська // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Ізмаїл: Вид-во ІДГУ. – 2012. – С. 210-214.
165. Шкловський В.Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский – М. : Советский писатель, 1983. – 384 с.
166. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер // Образ и действительность. – Новосибирск : Наука. – 1993. – Т.1. – 672 с.
167. Шмид В. Нарратология / В. Шмид – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
168. Эйзенштен С.М. Избранные статьи / С. М. Эйзенштейн – М. : Искусство, 1956. – 456 с.
169. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко – М. : Петрополис. – 1998. – 432 с.
170. Эшби Росс У. Введение в кибернетику / Росс У. Эшби – М. : Издательство иностранной литературы. – 1959. – 432 с.

171. Юренев Р. Эйзенштейн о монтаже / Р. Юренев // С. М. Эйзенштейн. Монтаж – М. : ВГИК. – 1998. – С. 3-19.
172. Ямпольский М. Б. Вытеснение источника. (Гриффит и Браунинг) / М. Б. Ямпольский // Экранные искусства и литература. Немое кино – М. : Наука. – 1991. – С. 77-102.
173. Ямпольский М. Б. Наблюдатель / М. Ямпольський – М. – 2000. – 276с.
174. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Японьский. – М. : РИК «Культура», 1993. – 456с.
175. Bersani J. La littérature en France depuis 1945 / J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme – P. : Bordas, 1970. – 927 p.
176. Blanchot M. Le livre à venir / Maurice Blanchot – Paris : Gallimar. – 1959. – 195-201 p.
177. Brown Calvin S. Music and literature: A Comparison of the Arts // Calvin S. Brown / Athens: The University of Georgia Press. – 1948. – 313 p.
178. Carriedo L. Écriture, mémoire et structure d'horizon chez Patrick Modiano / L. Carriedo – French Cultural Studies. – 2012. – P. 341-349
179. Cooke D. Introduction / Cooke D. – French Cultural Studies. – 2012. – P. 279-289.
180. Cooke D. Present Past. Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions / Dervila Cooke – New York. – 2005. – 356 p.
181. Cooke D. Une représentation une fois pour toutes et pour toujours? Un cirque passe de Modiano et Des gens qui passent de Nahum / D. Cooke – French Cultural Studies. – 2012. – P. 290-303.
182. Coté P. R. Ellipse et reduplication: l'obsession du vide chez Patrick Modiano / P. R. Coté – Romanic review. – Columbia University. – 1994. – № 1. – p.143-156.
183. Donadille Ch. Entre chien et loup : Incertitude de l'apparence et écriture du silence dans les œuvres illustrées et les images textuelles de Patrick Modiano / Ch. Donadille – French Cultural Studies. – 2012. – P. 329-340

184. Ezine J.-L. Patrick Modiano ou le passé anterieur: Interview / J.-L. Ezine / Les Nouvelles litteraires. – Paris. – 1970. – № 2901. – P. 3.
185. Gelling P. Poésie et mythe dans l'œuvre de Patrick Modiano: Le fardeau du nomade / P. Gelling – Paris : Caen. – 2000. – 210 p.
186. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne / A. A. Hansen-Löve // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität – Wien. – 1983. – S. 291-360.
187. Hauser A. The Philosiphy of Art History // A. Hauser – Evanston : Northwestern University Press. – 1985. – 410 p.
188. Hauser A. Social History of Art. Naturalism, Impressionism, The Film Age / A. Hauser – L. : Taylor & Francis. – 1999. – 320 p.
189. James H. The Art of the Novel: Critical Prefaces / H. James – Chicago: University Of Chicago Press. – 201. – P. 84.
190. Kaminskas J. Traces, tracés et figures : *Dans le café de la jeunesse perdue* de Patrick Modiano / J. Kaminskas – French Cultural Studies. – 2012. – P. 350-357.
191. Laurent T. L'œuvre de Patrick Modiano: une autofiction / T. Laurent. – Paris. – 1997. – 190 p.
192. Lecarme J., Vercier B. En analysant l'œuvre de Patrick Modiano / J. Lecarme, B. Vercier // La literature en France depuis 1968. – Bordas. – 1982. – P. 293-294.
193. Levi-Strauss C. La pensée sauvage / C. Levi-Strauss – Paris : Plon, 1962. – 389 p.
194. Lubbock P. The craft of fiction / P. Lubbock. – New York : Cape and Smith, 1931. – 276 p.
195. Maulpoix I. M. Itinéraires littéraires.XXs. / I. M. Maulpoix. – Hattier. – 1998. – P. 355-362.
196. Maury P. Patrick Modiano. Travaux de deblaiement: Interview / P. Maury – Magazine litteraire. – P. – 1992. – № 302. – P.100-104.

197. Metz C. Essais sur la signification au cinéma / C. Metz – P. : Klincksieck. – 1948. – 268 p.
198. Modiano P. Chien de printemps : [roman] / P. Modiano – P. : Seuil, 1993. – 128 p.
199. Modiano P. Une jeunesse : [roman] / P. Modiano – P. : Gallimard, 1981. – 116 p.
200. Modiano P. Villa Triste : [roman] / P. Modiano – P. : Gallimard, 1977. – 222 p.
201. Modiano P. Un cirque passe : [roman] / P. Modiano – P. : Gallimard, 1992. – 190 p.
202. Merleau-Ponty M. Le cinema et la Nouvelle Psychologie / Maurice Merleau-Ponty – In : Sens et nonsens. – Paris. – 1948. – P. 97-122.
203. Morris A. Texte à images, images de textes : *Dieu prend-il soin des bœufs?* de Patrick Modiano et Gérard Garouste / A. Morris – French Cultural Studies. – 2012. – P. 319-328.
204. Muller Jurgen E. L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision / E. Muller Jurgen – P. : Cinémas. – 2000. – vol. 10. – n. 2-3. – P. 7-260.
205. Nettelback C. La place de l'écran : Cinéma et intériorité dans la pratique narrative de Modiano / C. Nettelback – French Cultural Studies. – 2012. – P. 309-318.
206. Parrochia D. Ontologie fantome: Essai sur l'œuvre de Patrick Modiano / D. Parrochia – La Versanne. – 1996. – 112 p.
207. Sontag S. On Photography. / S. Sontag. – NY. : RosettaBooks, 2005. – 165 p.
208. Spottiswoode R. A Grammar of the Film. An analysis of the Film Technique / R. Spottiswoode – L. : University of California Press. – 1935. – 328 p.
209. Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf. – Amsterdam: Rodopi, 1999. – 272p.
210. Zelinsky Z. Présence urbaine et images maritimes chez Patrick Modiano / Z. Zelinsky – French Cultural Studies. – 2012. – p. 358-365.